Masques et déguisements dans la littérature médiévale

ÉTUDES RECUEILLIES ET PUBLIÉES PAR

Marie-Louise Ollier

VRIN
LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
BIBLIOTHÈQUE

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

BIBLIOTHÈQUE
DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES

24.00

11-7 X3

Masques et déguisements dans la littérature médiévale

«ÉTUDES MÉDIÉVALES»
collection dirigée par Pierre Boglioni

Les Évangiles des Quenouilles, édition critique, introduction et notes, par *Madeleine Jeay*

Jeux de mémoire, aspects de la mnémotechnie médiévale, recueil d'études publié sous la direction de Bruno Roy et Paul Zumthor

Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, par Serge Lusignan

Masques et déguisements dans la littérature médiévale, études recueillies et publiées par Marie-Louise Ollier

Masques et déguisements dans la littérature médiévale

ÉTUDES RECUEILLIES ET ÉDITÉES PAR

Marie-Louise Ollier

Les Presses de l'Université de Montréal
C.P. 6128, succ. «A», Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7

1988

Librairie philosophique J. Vrin
6, place de la Sorbonne
75005 Paris, France

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des études humaines, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

PN
663
M27
1988

ISBN 2-7606-0816-6
Dépôt légal, 1er trimestre 1988 — Bibliothèque nationale du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés
© Les Presses de l'Université de Montréal, 1988

AVANT-PROPOS

Les études regroupées en ce volume représentent toutes des contributions au XIIIe Colloque de l'Institut d'Études Médiévales, qui s'est tenu, sous le même titre, à l'Université de Montréal en avril 1987. Selon une politique éditoriale courante, certaines des communications ont été écartées, d'autres amendées, afin de sauvegarder l'unité du projet d'ensemble. Quant au texte de la Table ronde, il reproduit fidèlement, moyennant le gommage de quelques traits trop marquants d'oralité, les discussions de la séance finale.

On a tenté ici de saisir des manifestations du double mouvement d'exhibition et de dissimulation, *masques* et *déguisements*, qui parcourt et construit la littérature médiévale, et d'en interroger le sens — en évitant d'aborder directement la question du théâtre, sinon pour signaler, à l'occasion, la signification de son apparition tardive. Trois contributions majeures structurent le recueil: en introduction, Paul Zumthor circonscrit le thème, dégage et hiérarchise les niveaux auxquels il s'applique. Au centre, Daniel Poirion suit le fonctionnement du masque allégorique dans la lente édification de la littérature vernaculaire. En dernier lieu, Roger Dragonetti fait béer le masque du *Pathelin* sur son propre leurre.

Entre ces jalons se répartissent quatre séries. La première et la quatrième (manifestations et figures de masques) s'opposent symétriquement dans un rapport du plus concret (motif romanesque, type littéraire, voire art libéral) au plus abstrait, incluant formes de pensée et formes de discours. La seconde et la troisième se situent respectivement aux frontières du littéraire et de l'anthropologique (masque et imaginaire), et en l'un des points vitaux du premier (masque et énonciation). Quant à la Table ronde, elle s'est révélée d'une telle richesse dans l'articulation des points de convergence et de divergence qui se sont fait jour à travers les communications, qu'elle rend inutile toute tentative de bilan final — ou plutôt qu'elle en tient lieu.

La très grande majorité de ces études traite de littérature médiévale française, avec une concentration attendue sur les XIIIe et XIVe siècles. On

n'a pas hésité, le cas échéant, à admettre des études sur le même texte, pour maintenir la diversité des points de vue et faire place à une certaine polyphonie. Du reste, en faisant appel à des chercheurs d'origine, de génération, de formation et de tendance différentes, on était assuré de ne voir personne s'attribuer l'autorité de la vérité du masque, ce dont la discussion finale a très largement témoigné.

Au moment où la question du masque passionne historiens et anthropologues, il a paru important de la problématiser en la transposant dans l'ordre plus strictement littéraire, et de cqntribuer, par ce biais, à renouveler ou approfondir notre connaissance de ce que nous nommons la littérature médiévale — mais, on le verra, tout questionnement sur la littérature en général y trouve aussi son compte.

Dominique Chassé, de l'Institut d'Études Médiévales, a été d'une aide précieuse dans la mise au point de ce recueil.

Marie-Louise Ollier

PAUL ZUMTHOR

LES MASQUES DU POÈME. QUESTIONS DE POÉTIQUE MÉDIÉVALE

Lorsque, voici dix ans, je proposai à mon éditeur un livre sur les Grands Rhétoriqueurs, je l'intitulai «Le masque et la lumière». Cette expression m'avait été inspirée par quelques lignes de Victor Hugo dans *Mille francs de récompense*. Je les cite:

> «Déguisements, travestissements, dominos. On appelle cela se masquer. C'est tout le contraire. Tous ces gens-là viennent ici s'appliquer sur la face le vrai visage qui ne trompe pas».

J'aimerais reprendre aujourd'hui cette épigraphe. On ne saurait en moins de mots déclarer le paradoxe de nos mascarades. Plus encore: par cela même qu'elle a d'aphoristique, la phrase évoque je ne sais quelle universalité, au point que l'on serait tenté de l'appliquer à tout ce qui revêt la nudité naturelle, articule en culture la pensée... à tout acte de langage en particulier. Je me garderai néanmoins d'une telle généralisation, et m'interrogerai plutôt, dans cette perspective, sur la spécificité des discours poétiques médiévaux, j'entends ceux qui se sont tenus dans les terroirs d'Occident entre le XIe et le XVe siècle.

***

Les recherches ethnologiques des années récentes touchant aux festivités profanes ont montré la relative importance du rôle joué, dans la culture populaire de ces siècles, par les coutumes de travestissement. Un tel fait de civilisation, au-delà de son interprétation immédiate — historique et folklorique — mérite d'être situé dans un contexte plus vaste, par rapport auquel il joue peut-être le rôle de révélateur. Le goût — ou la nécessité — du travestissement ne serait-il pas l'un des facteurs de cette civilisation? n'en retrouverait-on pas la marque dans plusieurs autres secteurs de l'activité sociale? En ce qui concerne la poésie, on n'en saurait, me semble-t-il, douter.

Encore faut-il s'entendre sur la portée de ce qu'on dit. Disserter de «masques et déguisements» en général ne va pas sans risque d'équivoque; en parler à propos du Moyen Âge comporte une équivocité supplémentaire, résultant de l'urgence où nous sommes, soit d'introduire la considération d'une

historicité, soit peut-être, sur quelques points, de récuser explicitement celle-ci. C'est ainsi que traiter de masques et déguisements dans ou à propos de textes poétiques médiévaux peut comporter trois espèces d'opérations, que différencient à la fois le niveau du texte qu'elles concernent, leur visée dans l'ordre de la généralité et, par là, leur statut épistémologique. On peut en effet:

- inventorier et analyser les «masques et déguisements» dont parle ou qu'évoque le texte;
- repérer les traits textuels fonctionnant, en vertu d'intentions esthétiques ou morales, comme déguisement de tel ou tel aspect du message;
- enfin, questionner de façon radicale la nature même du texte — en tant que texte poétique — et en évaluer l'éventuelle fonction globalement dissimulatrice.

Ce sont là trois ordres d'opération, en apparence seulement hétérogènes. Les différences qui les distinguent n'empêchent pas qu'ils comportent des implications communes. Celles-ci apparaissent assez clairement si l'on admet qu'il existe logiquement entre les trois ordres une relation hiérarchique: en remontant du troisième au premier on s'élève du particulier à l'historiquement spécifique, puis à ce qui pourrait passer pour universel. D'où, de niveau à niveau, une modification du rapport entre le chercheur et l'historicité propre du texte:

- le premier ordre (l'inventaire des masques évoqués) relève de la pratique «historique» documentaire — ce qui du reste suppose un effort pour ordonner les faits observés en séries douées comme telles de signification;
- le second ordre (repérage de traits textuels dissimulateurs) et le troisième (questionnement de la nature même du texte) sont historiques d'une autre manière. Ils le sont dans la mesure où toute réflexion sur les textes appartient aujourd'hui aux marches de ce que Le Roy Ladurie en 1973 nomma le «territoire de l'historien». Cela même soumet cette réflexion à quelque perception des mouvances historiques: soumission qui n'a rien d'ancillaire; elle provient d'une pertinence herméneutique du textuel — ou du poétique — comme tel. Le second ordre est celui de la manifestation, socio-historiquement déterminée, des implications du troisième. Ce dernier, par là même, peut apparaître, erronément, comme affranchi de toute historicité, alors qu'il concerne l'espace même où se déploient les stratégies historiques, quelles qu'elles soient.

***

L'inventaire des «masques» révèle, à travers les textes narratifs (épopées, romans, fabliaux, lais, nouvelles), un nombre élevé d'épisodes où l'on voit transformée intentionnellement l'apparence d'un personnage. Je renvoie sur ce point, à titre exemplaire, à l'étude de Marco Infurna sur Guillaume d'Orange, le «chevalier au déguisement[1]».

La transformation affecte généralement le vêtement, dont la signification sociale et symbolique possède, dans le contexte médiéval, une force particulière. «Il est, écrit Jacques Le Goff, un véritable uniforme. Porter celui

1. «Il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume d'Orange», *Medioevo romanzo*, X, 3, 1985, p. 349-369.

d'une autre condition que la sienne, c'est commettre le péché majeur d'ambition ou de déchéance[2]». Aussi bien, le péché peut-il n'être que sainteté paradoxale, signe de haute vertu et source de mérite, comme dans le cas de saint Alexis, dès le XIe siècle. Reste que, fondamentalement, le déguisement est transgression. Le vaillant Guillaume, dans le cycle épique dont il est le héros principal, y a plusieurs fois recours: déguisé en pèlerin dans le *Couronnement*, en marchand dans le *Charroi*, en Sarrasin dans la *Prise d'Orange*... voire en moine dans le *Moniage*! Chaque fois, la ruse est associée à une volonté d'exalter la chevalerie, par l'effet ironique que produisent ces contrastes contre nature. Il en va de même du passage de Béroul où Tristan se travestit en lépreux; d'Ipomédon dans le roman du même nom, courtisant la Fière Pucelle en figure de chasseur ou de bouffon... sinon Renart teint en jaune, ce qui le fait prendre pour un jongleur.

Le Tristan des *Folies* adopte, en plus du costume approprié, un comportement dissimulateur: il joue la folie, comme un rôle, au point de déguiser son langage même, ce mentir-vrai, discours-masque dans l'énonciation duquel «je est un autre». Au-delà et en deçà du vêtement, c'est en effet tout l'extérieur d'un être qu'affecte parfois la transformation: vêture certes, mais aussi visage, taille, attitudes. Généralement, cette métamorphose est résultat d'une action magique. Ainsi de telle mutation d'apparence dont est victime une épouse et grâce à laquelle est, par exemple, illégitimement engendré le roi Arthur, chez Geoffroi de Monmouth. Il arrive que la métamorphose soit illusoire, due à une vision provoquée par enchantement, comme dans l'épisode des amours de Lancelot et de la fille du roi Pellée[3]. Autre mutation du même type: Yvain devenu homme sauvage chez Chrétien de Troyes. Ainsi, et surtout, de Merlin, dont le protéisme ne constitue pas moins que le pouvoir de prédiction un thème commun des grands romans en prose issus, en toutes langues, du *Lancelot* français.

Il est rare que de tels «déguisements» constituent de simples ornements pittoresques du récit. Ceux de Merlin signifient par leur accumulation même. Indépendamment de leur aspect anecdotique, ils suggèrent à la fois l'ambiguïté de la parole prophétique et de son porteur, et l'irréalité des apparences, qu'elle contrôle et dissout. Tout déguisement remplit ainsi normalement une fonction narrative forte et assume des valeurs important en quelque façon à l'axiologie générale du récit: la métamorphose d'Uterpandragon dans l'*Historia regum Brittanniae* fait d'Arthur, dès sa conception, l'équivalent d'Hercule; et il n'est pas indifférent à l'économie du *Lancelot-Graal* que Galaad soit le fruit d'une infidélité involontaire du meilleur chevalier du monde croyant faussement posséder la reine Guenièvre... Ailleurs, comme dans le *Charroi de Nîmes*, selon Mario Mancini[4], le déguisement figure dans le récit le motif du monde à l'envers, confirmation *a contrario* de la validité d'un Ordre. Ailleurs encore, par les allusions qu'il draine à la culture populaire, il introduit une tension carnavalesque: ainsi, pour Infurna, dans l'ensemble du cycle de Guillaume.

2. *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, p. 441.
3. *Lancelot*, éd. A. Micha, Paris-Genève, Droz, TLF, 1979, t. IV, p. 209-210.
4. M. Mancini, *Società feudale e Ideologia nel 'Charroi de Nîmes'*, Florence, Olschki, 1972, p. 155.

L'aspect transgressif de la mascarade constitue un élément dynamique, pèse sur les rapports narratifs, exige, d'une manière ou de l'autre, rétablissement.

J'invoquerais à ce propos moins Bakhtine que Maria Corti, dont une remarquable étude, parue en 1978[5], analyse le fonctionnement d'«antimodèles» au sein des modèles culturels médiévaux. Le nombre et l'efficacité des scènes de déguisement dans les récits tout au cours de cette période ne peut pas ne point tenir en quelque façon à la nature de la textualité médiévale. En fait, divers procédés alors utilisés en vue de formaliser le langage «poétique» — procédés historiquement datés et dont certains semblent avoir été l'objet de véritables modes —, tendent à faire du texte (qu'il soit chanté, dit ou écrit) le masque ou le travestissement d'un élément au moins du message qu'il transmet, voire de la vérité qu'il énonce.

Plusieurs de ces procédés constituent ce que je nommerais des *travestissements verbaux*, j'entends qu'ils reposent sur des manipulations lexicales — phonétiques ou graphiques — et concernent la surface apparente du texte. J'ai eu l'occasion, à plusieurs reprises, au cours des années 70, et dans une autre perspective, de les décrire sous l'appellation de «jongleries[6]». Ainsi, les jeux de lettres imposés à la séquence linguistique et déterminant (au niveau des intentions profondes) la genèse même du texte: abécédaires, pantogrammes, chronogrammes, séquences phrastiques à double ou multiple sens; de façon moins élaborée, acrostiches, anagrammes, allitérations. Ainsi encore, à quelques époques, en milieu d'initiés, les poèmes combinant le code graphique de la langue avec une représentation visuelle, au premier ou au second degré: des *carmina figurata* carolingiens aux «rébus picards» de la fin du XVe siècle. Curtius, dans un livre qui fut célèbre durant les années 50, caractérisait ces pratiques comme usage «maniériste» de la rhétorique traditionnelle[7]. C'est là, me semble-t-il, une vue réductrice: par l'excès même qu'elles introduisent dans le maniement du lexique, les «jongleries» contribuent à suspendre la continuité du discours, à en crever de trous, pour ainsi dire, la trame et, par là même, à faire vaciller toute interprétation. L'effet est accru par l'absence, dans ces pratiques, de caractère systématique: le poète fait carillonner les syllabes, valser les graphèmes, avec une apparemment totale liberté, en dehors de toute volonté de codification (sinon à très court terme, l'espace d'une phrase, d'un vers), comme pour se mettre à l'abri des curiosités herméneutiques. La langue n'a pas de fond, elle constitue un matériau ductile, presque indéfiniment transformable de façon imprévisible pour le lecteur, l'auditeur. La jonglerie, c'est l'illusion pure, fonctionnalisée au seul niveau du poétique. Ce qui, du texte, eût pu rester limpide, se trouble, s'obscurcit en bruit et (selon le titre d'un admirable ouvrage anglais du XIVe siècle) en *cloud of unknowing*, en nuage d'«inconnaissance». Périodiquement, dans le déroulement du texte, le signifiant revendique son autonomie; il se bricole lui-même de son et de fureur, surabonde en surplus de suggestions inépuisables. Toute jonglerie, ainsi, vise

5. «Modelli e antimodelli nella culturale medievale», *Strumenti critici*, 12, 1978, p. 3-30.
6. *Langue, Texte, Énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 36-54; *Le Masque et la Lumière*, Paris, Seuil, 1978, p. 224-266.
7. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 331-367.

à la fois à démultiplier le sens et à en réduire (dans les cas extrêmes jusqu'à l'annulation) la sphère d'évidence.

Le jeu se complexifie, et met en cause de façon plus flagrante la fonction même du discours, quand le procédé est de nature figurale et que l'excès se manifeste dans le maniement des tropes et l'usage des sens non littéraux. Je parlerais de *masques figuratifs* (ainsi, de manière très générale, en latin et dans les langues vulgaires, de ces modes de dire que qualifient chez les rhétoriciens les termes de *gravis*, *difficilis*, *obscurus*[8]: *difficultas ornata*, que le haut Moyen Âge, puis le XVe siècle, poussèrent jusqu'aux extrêmes conséquences, par delà toute signification déductible, dans le «style asianique», aux manifestations sporadiques entre le VIIe et le IXe siècle[9], puis chez certains Rhétoriqueurs de la première Renaissance). Fondamentalement, dans la perspective de ces types d'écriture, les *colores* sont des masques. Quelle que soit la facture du texte, le sens alors fait problème: un voile en dissimule quelque chose... qui est peut-être une absence. En termes très mesurés, référant à l'emploi, comme tel, de figures, Pierre Hélie, vers 1140-50, dans son commentaire des *Institutiones* de Priscien, distinguait ainsi trois niveaux possibles de discours: *proprius*, *convenienter figurativus* et *vitiosus*, les deux derniers s'opposant ensemble au premier et ne se distinguant entre eux que par un plus ou moins de discrétion dans leur emploi[10].

Fragile frontière, que chevauchent, en vertu d'une intention poétique maintes fois proclamée, les troubadours du *trobar clus*. On sait à quelles polémiques ont donné lieu les problèmes d'interprétation posés par ce style, attesté à partir du milieu du XIIe siècle chez les plus grands poètes occitans. Quelle qu'en soit l'origine proche, ce *trobar* «fermé» et «obscur» (selon les deux termes dont les praticiens le définissent) valorise tout ce qui, vocabulaire, syntaxe, ornements, rythmes même, contribue à opacifier la langue, à en voiler les effets de sens, à contraindre finalement l'herméneute à une véritable ascèse interprétative.

On touche ici, me semble-t-il, à l'allégorie. Comme celle-ci, le *trobar clus*, sur le plan rhétorique, fonctionne à l'aide de métaphores; et comme elle, il déborde largement le secteur de la rhétorique, et implique celui de la dialectique. Mais, de l'extrême concentration, de la fermeture sur soi et finalement de l'irrationnalité du *trobar clus*, l'allégorie se distingue par son exigence de raison. Exigence obsessive et comme schizoïde, pour laquelle la pluralité des sens n'est pas équivoque généralisée, universelle folie sémantique, mais bien au contraire déguisement hautement raisonnable d'une «réalité»: car toute «réalité» est conçue et perçue comme un masque de la Réalité. L'allégorie remplace ce masque trivial par un voile plus léger et que l'on suppose mieux transparent. Il n'en reste pas moins voile, déguisement, masque. Le discours allégorique procède, comme l'écrit Howard Bloch après Angus Fletcher, par rétrécissement du sens, découpage de l'espace sémantique, réduction à

8. U. Mölk, *Trobar clus, trobar leu*, Munich, W. Fink, 1968, p. 177-179.
9. E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, Tempel, 1946, I, ch. 4.
10. Mölk, *op. cit.*, p. 197.

l'unidimensionnalité[11]; et derrière cette illusoire massivité de la *senefiance*, se perpétue en cachette la diversité des êtres et des désirs.

Toutes ces «manières de dire» tiennent en quelque mesure à un besoin constant du discours médiéval de s'évader du littéral, d'inverser l'ordre mimétique des phrases, de rompre les tonalités, de faire contraster les registres, de juxtaposer le *sic* et le *non* — ce besoin foncier de discontinuité, de dérapage contrôlé, source des diverses formes de son «ironie» — ou, pour employer un terme ici plus juste, jadis valorisé par Paul Lehmann, de ses pratiques de la *parodie*. On sait aujourd'hui l'extension immense de celles-ci jusque tard dans le XVIe siècle.

*

À quelle profondeur ces procédés discursifs s'enracinent dans un dessein essentiel de cette civilisation, on le mesure à la permanence, de la basse Antiquité jusqu'en pleine Renaissance, du genre poétique de l'énigme. Celle-ci exalte aux limites du possible la fonction, si je puis dire, d'obscurité, y résorbant, en principe, toutes les autres fonctions du langage. Au nom de la chose désignée, est substitué l'ensemble des virtualités signifiantes de cette chose. Masque parfait, l'énigme remplit l'espace sémantique entier d'un terme, par là même qu'elle dissimule celui-ci.

L'énigme constitue ainsi, dans son ordre propre, un discours sémantiquement polyphonique... jusqu'à l'éclatement apparent de toute signification repérable. Sa diversité, la dispersion de ses formes et couleurs servent de voile et d'écran à ce qu'elle a pour but ludique de cacher. En ce sens, l'énigme apparaît comme l'un des fruits de cette tendance à la polyphonie qui commande de vastes secteurs de l'art médiéval, sinon, par son dynamisme, la totalité de cet art. Entendons *polyphonique* au sens où les traducteurs français de Bakhtine employèrent le mot à propos de Dostoievski puis — plus près de notre objet — de Rabelais: comme désignant une pluralité de discours simultanés, un jeu d'incessants glissements d'une instance à l'autre d'énonciation. Peut-être en citerait-on en illustration l'usage presque constamment déceptif des temps verbaux dans le récit, tissant à la trame de celui-ci son commentaire, tandis que la récurrence du présent inscrit dans le déroulement textuel la permanence d'une parole-témoin[12].

«Carnaval», si l'on veut — et l'on sait le rôle joué par les masques dans les rites carnavalesques! Mais un «carnaval» qu'il convient, s'agissant de «littérature», de définir moins en termes d'opposition entre culture populaire et culture savante que dans la perspective des fonctions sociales du langage. L'esthétique polyphonique du Moyen Âge apparaît en effet comme l'une des manifestations possibles, historique et pourvue de traits spécifiques, d'un caractère naturel de toute langue poétique, définitoire de celle-ci dans son universalité. Je parle, à mon habitude, de langue *poétique* plutôt que *littéraire*, afin d'éviter les connotations que l'usage moderne a conférées à ce dernier terme; pourtant, il s'agit bien ici d'une *littera*, dans une acception radicale du mot,

11. R. H. Bloch, «Jean de Meun and the poetics of the city», dans H. Kräuss et D. Rieger (édit.), *Mittelalterliche Studien: Erich Köhler zum Gedenken*, Heidelberg, C. Winter, 1984, p. 56.
12. H. Weinrich, *Tempus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964, p. 28-50; M.-L. Ollier, «Le présent du récit», *Langue française*, 40, 1978, p. 99-112.

marque apposée, archi-écriture, mise en forme initiale et comme génétique du langage dans et par l'exercice de sa «fonction poétique» (selon la terminologie de Jakobson); formalisation active, dynamisée par un désir; et ce désir est aspiration à une sensualité absolue: que le mot, fait chose, s'offre à la perception des sens; que cette sensualité tienne fictivement lieu de tout, recouvrant et travestissant l'expérience, le «bon sens», l'univers tel qu'il est banalement vécu, c'est-à-dire subi.

Peut-être serait-il à peine paradoxal de soutenir, à la suite de Vico, que l'état poétique du langage, ainsi défini, n'est pas second, mais premier; que tous les autres usages du langage en découlent, par affaiblissement, maladresse ou rébellion — par amuissement progressif du masque initial, en un dérisoire effort vers une soi-disant transparence, une prétendue immédiateté du réel. Peut-être même faut-il franchir un pas encore, et se demander si l'origine de tout ne fut pas la forme la plus fermée, la plus opaque, la plus manifestement «masquante» du langage poétique: le chant. On m'assure que l'une des techniques de rééducation des aphasiques consiste à leur chanter des phrases dont on aplanit peu à peu la mélodie jusqu'à en faire du parlé. On tirerait de cette situation un apologue applicable à l'histoire des «littératures» européennes! Du chant provient le langage; et nos siècles médiévaux n'apprirent qu'assez lentement ce qu'est la poésie hors chant.

La poésie fonctionne ainsi comme le mythe selon Lévi-Strauss: comme un moyen de voiler, afin de les dépasser, les contradictions de la pensée. Mais cette dernière est aussi voile de ce qu'elle prend pour objet; et tout ce qui nous fait hommes est ainsi jeux et substitutions de masques... De cette procession originelle, le langage semble tenir, comme une mission primordiale, sous-jacente à toutes les autres, celle de dissimuler la réalité. Les linguistes le savent, qui n'ont pas fini d'analyser les grilles superposées qui, du monde tel qu'il est, coupent irrémédiablement ce que nous en disons (et qui, par ailleurs, le fait être, conférant une pseudo-vérité à cet inconsistant travesti!). Le langage, disait Cassirer, nous empêche de voir derrière le langage. Que le discours poétique soit premier (comme je le suppose ici) ou second (selon l'opinion commune), il multiplie et accuse considérablement ces effets.

*

Revenons au Moyen Âge. Comment saisir, parmi ces généralités, ce qu'il eut de spécifique? L'histoire ultérieure de la poésie européenne peut ici nous éclairer. On a constaté en effet, à partir du XVIe, XVIIe, surtout XVIIIe siècle, selon les lieux, et jusqu'assez tard dans le XIXe siècle, voire dans le nôtre, une curieuse et sans doute illusoire prise de conscience chez la plupart des poètes: alertés sur les travestissements imposés à la réalité vécue par le langage, ils se persuadent que la poésie l'en dépouillera, lui restituera son «vrai» visage, son vrai corps. Vers 1930 encore, on attribuait communément au discours poétique la capacité d'étreindre et d'ex-primer (seul de toutes les activités langagières) les choses, non dans leur abstraite généralité, mais dans leur irremplaçable individualité, nue et savoureuse. Peu m'importe aujourd'hui cette doctrine en tant que telle. Du moins permet-elle une datation sommaire: la poésie que je nomme «médiévale», c'est celle qui, dans

l'histoire de notre civilisation, précéda ce mouvement de pensée — tout au plus posa de rares questions qui, de très loin et obscurément, l'annonçaient.

Rien de plus éloigné de l'esprit médiéval et de l'esthétique qu'il engendra, que l'idée d'une «connaissance poétique», à plus forte raison d'une connaissance absolue du réel individualisé. Le «Moyen Âge» dit le monde à l'aide de types, de motifs stylisés, de *loci communes*, éléments dialectiques, syntaxiques, et lexicaux d'une tradition; et celle-ci constitue, à l'égard de ce qui est dit, un magasin de costumes et de masques censé (en vertu d'une illusion rhétorique) assurer la juste figuration des essences, au mépris des particularités. La pratique de l'allégorie prend son relief dans cette perspective.

On distingue là, me semble-t-il, l'influence — sur le plan de la poésie — du contexte intellectuel propre à une époque étendue du IXe au XIIIe siècle. La société occidentale se trouve alors prise entre les valeurs héritées du christianisme antique (valeurs qu'elle considère comme essentielles) et d'autres, différentes, antérieures, senties comme étranges et menaçantes: celles mêmes qui se feront jour dans l'imagination et le langage sous les formes de ce que nous désignons, assez grossièrement, comme l'érotique, le merveilleux, le monstrueux, l'équivoque. Les intellectuels se livrent à un effort considérable et presque continu pour baptiser ces éléments-là, les intégrer dans l'univers des valeurs chrétiennes. Mais intégration signifie, en fait, déguisement. Le merveilleux des romans bretons ne fait que masquer un vieux fonds de culture païenne, qu'il assume et feint d'introduire dans l'ordre providentiel. Or la fonction primordiale de la poésie de langue vulgaire, c'est d'opérer cette intégration. Telle est la cause initiale à quoi nous devons, dès les XIe et XIIe siècles, la quasi-totalité des traditions poétiques dont à long terme, dans les terroirs romans et germaniques, allaient provenir nos littératures. Chansons de troubadours ou de *Minnesänger*, épopées, romans, les formes les plus usuelles même de l'hagiographie: tous les genres convergent vers ce but, et l'écriture poétique latine ne demeure pas entièrement à l'écart.

Par rapport à la philosophie, la poésie se range alors ainsi (à l'instar des arts mécaniques) parmi les disciplines qu'un Jean de Salisbury ou un Guillaume de Conches qualifiaient d'«adultérines» en ce que, recourant à l'illusion, à la fiction, refusant en quelque sorte le rationnel, elles fondent sur d'apparents mensonges une propédeutique de l'intelligence[13]. Le jargon rhétorique, décrivant concrètement ces pratiques, emploie le terme d'*integumenta* (littéralement, «couverture, voile, masque»), sur lequel nous possédons d'ores et déjà une abondante bibliographie, et dont la notion embrasse, de l'allégorie à la parabole et à l'énigme, la plupart de celles qui nous servent à expliciter, à propos de textes, l'idée d'un déguisement. Hennig Brinkmann consacra à ce sujet, il y a une quinzaine d'années, une étude de grande importance pour notre propos[14].

13. G. H. Allard, «Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale», dans *Les Arts mécaniques au Moyen Âge*, Montréal-Paris, 1982, p. 17-18.
14. «Verhüllung (*integumentum*) als literarische Darstellungsform im Mittelalter», dans A. Zimmermann (édit.), *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 1971, p. 314-339; cf. P.-Y. Badel, *Le Roman de la Rose au XIVe s.*, Genève, Droz, 1980, p. 16-17; R. Dragonetti, *La Musique et les Lettres*, Genève, Droz, 1986, p. 382.

Le fonctionnement de l'*integumentum* est spécialement net dans le discours narratif fictionnel, en particulier le roman... au point que l'on peut se demander si, d'une manière privilégiée, le roman ne constituerait pas le *summum* de la poéticité médiévale. Le roman, dans notre civilisation, semble se souvenir d'avoir pris forme à l'époque même des premières interrogations que formulèrent les doctes, d'Abélard à Roger Bacon et aux modistes, sur la nature du langage, sa créativité propre, le mystère de sa signifiance. Ce ne peut être là un hasard. La généralisation de l'usage de l'écriture renforcera chez les lettrés du XIIe, du XIIIe siècle, le sentiment que le langage fait problème. Ce sentiment provient d'une crainte diffuse, analogue à l'effroi qu'éprouve l'être à l'approche d'un vide, d'une zone inconnue et déserte. Le langage, au XIIe siècle, a perdu ce que l'on imagine comme sa plus grande vertu, celle qui lui permettait jadis de parler innocemment de Dieu et de Ses oeuvres. Soudainement, en réaction, une passion de connaissances l'investit, mais passion honteuse, inavouable: d'où les couvertures, les voiles, les *integumenta*. En intention, le roman donne forme et conscience à l'existence humaine; en fait, il en travestit les apparences et en masque les acteurs. On sait l'importance, dans les romans des XIIe et XIIIe siècles, du thème du *semblant*, rapport ambigu entre l'apparence et le sens caché qu'elle implique. À la fin de cette période, le second *Roman de la Rose* subsumera dans le personnage de Faux Semblant tous les effets d'un art et de moeurs dénoncés dès lors comme mensongers[15].

Déchirement, camouflages, besoin vital de dissimulation: le carnaval romanesque comporte des *trucs* dont on pourrait dresser l'inventaire, même si — on le présume — leur finalité est multiple. Ainsi, le procédé consistant à donner tardivement dans le récit le nom du héros, voire à laisser celui-ci dans l'anonymat ou sous le seul couvert d'un surnom générique (*Le beau Couart* ou *The greene knight*...). Le nom, en effet, est à la fois *index* et (en tant qu'archi-signe) masque de l'individu; dans le surnom, la valeur indexale diminue fortement au profit de la valeur dissimulatrice; et l'anonymat, tant qu'il dure, n'est que dissimulation, par défaut, travesti-zéro, figure vide. De la sorte, dans la plupart de nos romans jusqu'au XIVe siècle, la désignation des héros n'est que jeu (sans doute significatif) de masques. Ce procédé n'est pas sans ressemblance avec un autre, qui lui est assez exactement contemporain: la désignation du roman lui-même, comme ensemble narratif, par un titre intégré (d'une manière quelconque) au texte: le *Chevalier à la charette*, l'*Atre périlleux* ou la *Mule sans frein*. Le Titre, nom propre de l'ouvrage, entretient avec le texte des relations contradictoires: ce texte, il l'imite, pour ainsi dire, mais de façon différentielle; il en arrive à se substituer à lui, comme une monnaie à la marchandise mais, en même temps, il le cache, cependant que la réalité du texte en retour le déborde et l'oblitère[16]...

***

15. H. Solterer, «Bel Semblant, Faus Semblant, semblants romanesques», *Médiévales*, 6 (Paris), 1984, p. 26-35.
16. J.-M. Lemelin, «Marques, manques, masques», *recherches sémiotiques*, II, 3 (Toronto), 1982, p. 308-320; cf. L. H. Hoëk, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, p. 299.

Le discours poétique médiéval fourmille ainsi de masques ... comme en grouillait la Place du Marché au temps de la Fête des Fous. La plupart de ces masques *tiennent* à la nature même de ce discours — et y *tiennent* si bien qu'il faut des prodiges herméneutiques pour, çà et là, les percer. D'autres en occupent descriptivement le plan anecdotique, «mimesis» des carnavals populaires. Il n'en est que plus étonnant de constater, par ailleurs, un curieux trait de moeurs. Nous avons les preuves en effet que, sauf exception, tout texte poétique de langue vulgaire jusqu'au XVe siècle fut transmis au public par la voix (d'un lecteur, d'un récitant ou d'un chanteur), de manière plus ou moins théâtralisée — l'ensemble de tonalités, gestes, accessoires, décors même alors utilisés servant à constituer, à égalité avec le *texte*, ce que j'appelle, dans un ouvrage récent[17], l'*oeuvre*. Mais toute preuve, en revanche, fait défaut de l'usage de masques dans ces performances. Nico van den Boogaard[18] suggère que des masques pourraient avoir été portés lors des représentations de *Renart le Nouvel* à Lille en 1288-92. Le fait resterait exceptionnel. Il nous apparaît ainsi qu'en principe aucun masque ne préside ni ne participe à la constitution de l'*oeuvre*. Le masque ne sort pas — si je puis dire — du texte même. Cette absence — ou cette réserve —, que l'on peut supposer totale en ce qui concerne les ouvrages subsistants, est à mes yeux l'un des caractères les plus notables de la poésie médiévale, impliquant sans doute un sentiment, confus mais très fort, modalisé par le contexte institutionnel chrétien, d'une vérité propre du paradoxe poétique, d'une valeur éminente des *integumenta* textuels, qu'aucune grossière intervention externe n'a besoin de confirmer.

Pourtant, l'usage de masques est bien attesté, au cours des mêmes siècles, non seulement dans les fêtes carnavalesques, mais dans les rites funéraires ou les charivaris. Matériellement, le masque était un visage artificiel, monstrueux, souvent animal, recouvrant la face, associé ou non à un déguisement. Parfois sans doute était-il peint: des clercs des XIIe-XIIIe siècles, comme Jacques de Vitry ou Étienne de Bourbon, l'évoquent en termes référant au fard, *facies depicta*, *homo pictus*. Mais qui le portait? Thomas de Cabham en traite, dans la diatribe de son *Penitenciel* contre les jongleurs, *induendo horribiles larvas*[19]. Est-ce là une allusion aux pantomimes que semblent désigner par ailleurs, en latin et dans les langues vulgaires, des mots de racine *mom-* : *momus*, *mome*, *mummery*, et d'autres? Quelque tradition d'origine probablement païenne antique dut subsister, qui ressortira au grand jour dans l'Italie du début du XVIe siècle sous la forme de la *Commedia dell'arte*. Le contact avec les textes poétiques, s'il se produit, reste néanmoins exceptionnel, et marginal. Une sorte de théâtre populaire dont les acteurs portaient un masque paraît s'être maintenue jusque vers 1300 en certaines régions comme l'Angleterre; en de très rares occasions, et peut-être par accident, une pièce semi-liturgique put être montée de cette manière, ainsi à Beverley, dans le Yorkshire, en 1220[20]. Rien de plus.

17. *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, 1987.
18. *Autour de 1300*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 144.
19. C. Casagrande et S. Vecchio, «Clercs et jongleurs dans la société médiévale», *Annales ESC*, 34, 5, 1979, p. 913-928.
20. J. F. Veltrusky, *A Sacred Farce from Medieval Bohemia*, Ann Arbor, Univ. of Michigan, 1985, p. 123; cf. R. Axton, *European Drama of the Early Middle Ages*, Londres, OUP, 1974, p. 162.

L'Église, on le sait, condamna masque et déguisement; dès le IVe siècle, la doctrine y dénonce inlassablement action démoniaque, mensonge infernal, rejet de l'oeuvre divine — idée qui demeurera sous-jacente, jusqu'en plein XIXe siècle, aux réserves ecclésiastiques envers le théâtre et son monde. Les mots *larva*, *larvatus* et leurs dérivés désignent pêle-mêle le Diable, l'homme masqué, le masque. Une telle hostilité contribue sans doute à bannir le masque du jeu des poètes. La situation de ces derniers n'en restait pas moins, dans cette perspective même, ambiguë et, aux yeux de certains, bien suspecte. Une tradition remontant à saint Jérôme et que l'on peut suivre en milieu monastique jusque chez Hugues de Cluny, vers 1100, associe au travestissement diabolique la *pompa verborum* cultivée par la rhétorique, *fictio*, *error*, *interpolatio naturae*, *fascinus* : les *integumenta* des poètes[21]. Quelque chose de cette tradition subsistait encore dans la pensée de Bernard de Clairvaux: en fait, vers 1150, elle s'éteignait. Or c'est l'époque même du grand démarrage européen des poésies de langue vulgaire. Celles-ci ont intégré ce travestissement; elles l'ont rendu fonctionnel; elles ont fondé sur lui les coutumes de leur discours — ce qui leur permit de sacrifier sans peine ce qui n'eût plus servi qu'au pittoresque de ses interprètes.

21. C. Bologna, «Fra devozione e tentazione», dans S. Boesch-Gajano et L. Sebastiani (édit.), *Culto dei santi: istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, Rome, Japadre, 1984, p. 273-275.

I

MANIFESTATIONS DE MASQUES

JEAN BATANY

TRUBERT: PROGRÈS ET BOUSCULADE DES MASQUES

Trubert, long fabliau du XIIIe siècle[1], peut se classer dans les narrations «polytypiques» (mettant en scène successivement plusieurs rôles constituant une typologie), dans leur variété «unisubjective» (les divers rôles sont assumés par un même personnage), sous-variété «tranche de vie» (par opposition aux biographies complètes, type *Blanquerna*), avec l'éclairage d'une application «surjective» où les différents rôles sont tous confrontés à un unique élément extérieur; ici, ils sont assumés par un *trickster* qui joue de mauvais tours à une même victime, le duc de Bourgogne, lequel croit se trouver sans cesse en face d'adversaires différents parce qu'il ne saisit pas de lui-même l'unité de l'acteur derrière la diversité des masques.

La structure actantielle de *Trubert* s'apparente à celle que j'ai analysée ailleurs à propos des *Moniages*[2]: la relation dialectique entre un milieu stable et un perturbateur mobile, qui apparaît généralement en situation d'agresseur vis-à-vis de ce milieu, mais qui tend à s'intégrer à lui et peut éventuellement en devenir le défenseur. Ceci pourrait nous amener à nous placer d'abord du point de vue du milieu fixe et institutionnel perturbé, en observant que la «polymérisation» de l'actant-perturbateur en cinq déguisements successifs (marchand de bêtes, charpentier, médecin, chevalier, fille) n'intègre pas les statuts en lesquels s'incarne la stabilité de la société (Trubert ne se déguise pas en seigneur, en prêtre, en moine ou en bourgeois), mais n'intègre pas non plus ce qui reste nettement dans l'espace d'exclusion (pas de travertissement en jongleur ou en mendiant, comme dans *Tristan* ou ailleurs), puis-

1. L'auteur en est Douin de Lavesne; éd. G. Raynaud de Lage, Genève, Droz, 1974. La principale étude sur ce texte est l'excellent petit livre de P.-Y. Badel, *Le Sauvage et le Sot, le fabliau de Trubert et la tradition orale*, Paris, Champion, 1979, étude très riche fondée sur une comparaison avec le «folklore», ce qui n'est pas notre point de vue ici; cependant, on pourrait confronter en profondeur les deux perspectives d'étude.
2. «Les *Moniages* et la satire des moines aux XIIe et XIIIe siècles», dans *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, III: les Moniages, Guibourc*, Paris, SEDES, 1983, p. 209-237.

qu'il s'agit de représenter le risque d'instabilité tel qu'il existe à l'intérieur même de la société, dans certains statuts qui lui appartiennent pleinement, mais qui peuvent toujours l'ébranler.

Le manuscrit semblant finir en «queue de poisson», et les histoires de *trickster* tendant toujours, selon la formule de Claude Lévi-Strauss, à une «dégradation de la structure en sérialité[3]», on pourrait imaginer que cette liste de déguisements se prolongeait librement; mais rien ne nous y oblige, et nous pouvons, comme les lecteurs anciens de ce manuscrit ont dû le faire[4], considérer cette liste comme un ensemble clos, et nous interroger sur l'ordre de succession de ses éléments, par exemple en pensant qu'elle va du danger le plus superficiel au plus compromettant pour l'équilibre social: Trubert, d'abord extérieur aux activités dirigées par le duc quand il lui vend sa chèvre, s'y intègre ensuite comme charpentier pour lui construire une maison, et pénètre même dans son intimité personnelle comme médecin, avec un progrès constant dans le type d'impuissance auquel le mystificateur réduit sa victime; puis, en face du roi Golias qui le menace, le duc va être encore plus dépendant du «chevalier» Trubert devenu son champion: le pouvoir militaire du seigneur est plus essentiel que sa santé personnelle pour l'équilibre institutionnel. Mais le danger maximal de déstabilisation se situe au niveau de la pérennité du groupe social, représentée par le rôle fécondateur de la femme: Trubert-Couillebaude introduit la sensualité qui bouscule les lignages, d'abord en fécondant la fille du duc grâce à son travesti, et plus tard en imposant à sa propre place, comme épouse du roi Golias, une suivante.

Ce tableau de la perturbation sociale utilise donc le motif du masque pour présenter simultanément deux dangers. En premier lieu, celui que constituent les vilains eux-mêmes: notre fabliau illustre à l'évidence l'un des nombreux proverbes du type «grattez la coille al vilain, et il vous chiera en la paume», qui assure bonne conscience aux seigneurs en les persuadant que leur dureté envers leurs paysans n'est rien à côté du mal dont ces vilains seraient capables à leur égard, s'ils les laissaient faire comme cet imbécile de duc[5]; mais il dénonce aussi, grâce aux déguisements assumés par le «vilain» Trubert, l'autre danger, peut-être plus grave, celui que représentent des catégories sociales supérieures, mais virtuellement perturbatrices: artisans, médecins, chevaliers étrangers qu'on prend à son service, et ces terribles femmes dont on ne peut se passer bien qu'on les sache plus ou moins démoniaques. Il dénonce la profonde ambivalence de ces «états»: les individus qui en font partie peuvent facilement révéler, en leur être profond, les mêmes vices que ceux

3. Cf. par ex. *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 95 et 105-106.
4. Le cas est tout différent de celui de l'oeuvre de Guillaume de Lorris, qu'aucun manuscrit ne donne sans une continuation, si bien que c'est tout à fait arbitrairement que certains critiques de notre époque veulent y voir un «texte clos».
5. Je parais ici retourner complètement l'interprétation de J.-Ch. Payen, «Trubert ou le triomphe de la marginalité», *Senefiance*, 5 (Aix-en-Provence), 1978, p. 119-133; c'est que je me place au niveau du sens fondamental du texte, celui qui est juste au-dessus du seuil de la conscience chez l'auteur et son public. Mais je n'ignore pas qu'une oeuvre littéraire évoquant la perturbation sociale est souvent idéologiquement polyvalente, cachant par exemple derrière un éloge conscient du désordre une glorification préconsciente de l'ordre, ou inversement: on peut donc très bien voir dans *Trubert*, en arrière-plan, l'amorce d'une contestation violente.

des vilains — agressivité latente, absence de scrupules, bêtise apparente paradoxalement liée à une ruse perverse: voilà donc encore des gens qu'il faut tenir à leur place! Le moraliste utilise ainsi le thème du déguisement pour offrir une vision de la société à deux niveaux simultanés: celui d'une opposition de valeurs grossière et élémentaire, et celui d'une analyse plus complète et plus subtile mettant en garde les personnalités responsables contre le danger qui peut émaner, sous le masque d'une innocente technicité, des rôles fonctionnels.

Mais je pense qu'on peut entrevoir des perspectives plus profondes sur la notion même de déguisement en abandonnant ce point de vue «aristocentriste», celui des bases institutionnelles passibles d'une déstabilisation, pour un point de vue «périphérique», centré sur le personnage du perturbateur lui-même — bien que, sous cet éclairage, on puisse difficilement parvenir à dégager une structure aussi simple et aussi cohérente.

***

Au début de *Trubert*, la notion de déguisement se construit à partir du niveau infra-culturel de la vie «sauvage», celle de la «forêt», point extrême vers lequel tend l'image idéologique du monde des «vilains». Trubert (comme Perceval chez Chrétien, qui part de là pour établir une progression de rôles bien plus «authentiques») émerge en un «désert», où aucun public circonvoisin n'est là pour «démasquer», si bien qu'on y porte son masque sans savoir que c'en est un, du reste encore indéfinissable dans cette confusion d'un milieu sans ordre. On sent pourtant le besoin de le porter séparé de soi, sous la forme d'un animal quasi totémique[6], ici la génisse que Trubert pousse devant lui pour aller la vendre au marché. Cet animal a déjà une valeur d'échange pour l'élaboration d'un déguisement permettant le progrès social, puisque sa vente doit servir à acheter des habits grâce auxquels la soeur de Trubert pourra s'insinuer, par un mariage convenable, dans le jeu de l'ascension sociale; ce jeu d'échanges à partir d'un quasi-totem tend à être le substitut du Père manquant à ces enfants d'une pauvre veuve.

Comme dans les versions folkloriques bien connues du conte de l'imbécile au marché, on commence donc par un échange d'animaux, préfiguration du changement de costumes: avec l'argent de la génisse, Trubert achète aussitôt une chèvre; mais ce n'est pas le début d'une cascade d'échanges, comme pour le «Jean-le-Sot» du folklore moderne, dont le génie se bloque à ce niveau de l'engrenage; ici, l'opération sert simplement à constituer le personnage en meneur de jeu: il n'est pas seulement celui qui manipule des marionnettes, mais celui qui est capable de montrer que leur valeur intrinsèque n'est pas en cause, puisqu'il peut en troquer une contre une autre de moindre prix apparent, et lui conférer, par sa mise en scène, une valeur supérieure. Cependant, ce pouvoir de ménestrel reste lié à celui du marchand: la valorisation de l'ani-

6. L'emploi de la taxinomie animale pour représenter les taxinomies sociales (seule base réelle du «totémisme», selon Cl. Lévi-Strauss) n'a jamais réellement abouti à des schémas cohérents et traditionnels dans les textes du Moyen Âge, mais elle s'y trouve à l'état de tendance confuse. Cf. mon étude «Animalité et typologie sociale: quelques parallèles médiévaux», dans G. Bianciotto et M. Salvat (édit.), *Epopée animale, fable, fabliau*, Paris, PUF, 1984, p. 39-54.

mal va être celle d'un bien susceptible d'investissement. En effet, la valeur de la chèvre va se décomposer en une valeur matérielle brute, et une plus-value marchande, correspondant au travail artisanal qui a été effectué sur elle; mais par ce travail, l'objet prend un rôle qui, sémiotiquement, le valorise. Trubert rencontre un peintre et lui fait barioler sa bête: un point de vue étroitement économique pourrait interdire de voir là l'acquisition d'une plus-value, car la chèvre, en tant que marchandise comestible, ou productrice de lait, n'acquiert aucune valeur supplémentaire d'être peinte. Trubert découvre donc que le simple «signe de rôle» qu'il poussait devant lui doit devenir lui-même un «sujet de rôles»: il découvre en somme que la marchandise prend de la valeur en s'anthropomorphisant.

Cette découverte ne se fait pas sur un sujet, mais sur un objet, c'est-à-dire que Trubert découvre l'esthétique, en apercevant que le non-humain peut assumer un rôle à l'instar d'un humain; un objet déclaré «beau», c'est, en quelque manière, un objet investi d'un rôle humain: la valeur qu'il prend n'est pas liée à son utilisation immédiate. Elle lui est conférée par la volonté de l'artiste créateur (distinct de l'artisan: Trubert ne peint pas lui-même la chèvre), et ce créateur deviendra acteur en se prenant lui-même pour objet: Trubert ne pourra se déguiser qu'après avoir acquis d'abord le droit de déguiser sa marionnette.

Mais ce n'est pas un plasticien, et l'esthétique qu'il découvre ne peut jouer que sur des sujets animés. En entrant chez le peintre, il prend un crucifix pour un homme réellement supplicié. C'est que le dynamisme de la mise en scène doit comporter un certain degré d'illusion, exigence qu'ignore le plasticien. Pour être bon metteur en scène, il faut d'abord être bon public, et Trubert l'est jusqu'à la caricature, puisque toute apparence de masque lui évoque la présence d'un être animé. Il est spontanément doué pour le théâtre, puisqu'il saisit tout de suite que la peinture peut être le moyen de créer un «autre» à partir d'un sujet animé, en l'occurrence sa chèvre, sans supprimer ce sujet ni oblitérer complètement son identité.

Cette modification créatrice opérée par le masquage reste liée pour le moment à une plus-value marchande, qui se distinguera pourtant du capital investi, puisque son caractère fondamentalement ludique se traduira par la revendication d'un paiement spécifique d'ordre sexuel. En arrivant au château, Trubert vend la chèvre à la duchesse «cinq sous et un foutre»: les cinq sous correspondent exactement au prix dont il a payé la chèvre avant de la faire peindre; le «foutre» représente donc le prix du déguisement qu'elle a subi. Le coït devient alors l'équivalent comptable du masque: notre marchand établit dans l'objet vendu deux bases de rémunération, en distinguant la personne de l'acteur, et son rôle dans cet objet d'art proposé à la clientèle. Mais la théâtralisation de l'objet peut aboutir à le conserver intégralement lorsqu'il est vendu, puisqu'il est vendu avant tout comme «spectacle»: la duchesse paie un «foutre» à Trubert, mais finalement celui-ci, après avoir bénéficié de ce paiement sexuel, remporte la chèvre, dans l'affolement qui suit l'arrivée du duc.

Conformément au principe théâtral, la vedette va même jouer deux fois, et faire payer un seul spectacle à deux spectateurs : après la duchesse, c'est le

duc qui va accepter d'acheter la chèvre au meneur de jeu. La même distinction subsiste entre la valeur marchande de l'objet — toujours cinq sous — et la plus-value du déguisement pictural, encore une fois facturé dans le domaine ludique: les quatre poils du cul requis au duc correspondent au «foutre» précédent, à la fois par leur fonctionnement ludique, par leur nature physique, et par leur valorisation morale dans la zone de la «honte» — qui permettra, du reste, le quiproquo entre le «foutre» et les «poils du cul» quand le duc dira à sa femme que Trubert l'a «honni[7]». Le masque se paie par la «honte», sorte de contre-masque nécessaire et négatif.

Mais le duc se laisse mener plus loin que la duchesse dans ce rôle de «honte» imposé par l'impresario aux deux acteurs qui se sont laissé imprudemment embaucher dans sa troupe: en accordant le «foutre», la duchesse ne jouait que de sa féminité, faite pour l'activité érotique; mais le duc, acceptant l'arrachage de ses quatre poils, accepte par là même de jouer un rôle d'animal, fondamentalement opposé à la supériorité que lui confère son statut social.

Ici, le masque initial — le déguisement de la chèvre — révèle sa richesse implicite: il n'est pas seulement source de valeur à titre de spectacle rémunéré; il l'est aussi comme source d'un échange entre le plus faible et le plus puissant: celui-ci reconnaîtra le masque de celui-là au prix de céder une part, non de sa puissance matérielle, mais de son honneur, lequel constitue son masque à lui, l'emblème moral de sa puissance — perte sans doute plus grave que celle de la force pure. Le duc s'en rend compte, et conclut à la nécessité de sauver la face, de laisser ignorer le plus possible les atteintes portées à son masque social[8]; mais, par ce silence, il se laisse prendre dans l'engrenage du système de masques mis en route par le *trickster*, et ne pourra plus s'en sortir.

Trubert lui-même, pourtant, ne semble pas avoir été jusqu'à présent bien conscient de son activité de metteur en scène, puisqu'il reste encore dominé par un point de vue monétaire: sa mère l'ayant félicité pour ses gains financiers, il va retrouver le duc pour «savoir s'il avroit plus de son argent» (v. 435). La surenchère paraît être le moteur de l'escalade des rôles sociaux. Mais Trubert lui-même s'y trouvera entraîné, bien au-delà du remplissage de sa bourse. Il s'assimile plus ou moins à la bête qu'il menait, et à laquelle il a fait jouer un rôle en la déguisant; déguisé à son tour, il va jouer un rôle propre à le valoriser; comme l'animal domestique (avec lequel il se sent peut-être une parenté), le vilain obtient un surplus de valeur par le masquage, et plus facilement, puisque la taxinomie des statuts humains offre une hiérarchie de masques bien définis, alors que l'identité zoologique de la chèvre peinte restait inconnue.

D'où l'épisode du charpentier, rôle choisi à l'évidence pour son niveau immédiatement supérieur à celui du «vilain», mais aussi par une sorte d'«étude de marché» implicite: il répond à une demande économique immédiate (le

7. Éd. cit., v. 346-386: la duchesse croit qu'il s'agit de ce qu'elle a fait, si bien qu'elle l'avoue au duc. Les poils du duc pris en paiement représentent une déchéance identique à celle d'un grand personnage dans une certaine chanson de Ch. Trenet...

8. *Id.*, v. 394-396: «Or en lesson le plet ester;/ se la gent la hors le savoient,/ tuit et toutes s'en gaberoient».

duc veut faire construire). On assiste en somme à une sorte de «reconversion professionnelle répondant aux besoins du marché». Se déguiser, cela va donc être d'abord, pour Trubert, ici et dans les épisodes suivants (même, en partie, dans le dernier), s'intégrer à l'économie de marché en affectant les compétences exigées par les désirs de la clientèle potentielle. Mais cette perspective économique ne va pas lui faire abandonner cette part de jeu et d'arbitraire, qui est peut-être inhérente au dynamisme précapitaliste; il va même développer jusqu'à la caricature l'aspect ludique de ses exhibitions.

Être *desguisez*[9] aura une finalité pratique immédiate, celle de ne pas être reconnu, mais fera vite basculer le personnage dans ce monde de liberté, de gratuité, de renversement des usages sociaux, qui caractérise l'activité ludique. Il va redevenir l'acteur imprévisible, ou plutôt le super-acteur assumant le pouvoir d'un meneur de jeu. En apparence, il entre dans la troupe du duc, acceptant le costume qu'on lui donne et absorbant la nourriture nobiliaire d'un repas luxueux; en le gavant, le duc peut croire qu'il ramène ce roturier au niveau inoffensif du tube digestif. Mais c'est à ce niveau même que Trubert va inverser les rôles et reprendre la place du metteur en scène; pendant le repas, il lâche un gros pet, et l'attribue publiquement à la «demoiselle» de la duchesse, Aude, qui se laisse maladroitement imposer ce masque bouffon. Cet épisode ne sert en rien les gains financiers que le héros prétendait rechercher; il contribue au contraire à l'arracher à cette perspective étroitement économique et à son rôle de mercenaire.

Car il découvre là les immenses possibilités que peut lui ouvrir l'attribution de ses actes à autrui. Il va très vite appliquer ce principe au domaine ludique par excellence, le domaine érotique, en se faisant passer pour le duc dans le lit de la duchesse. Usurpation d'identité quasi gratuite puisque, dans l'épisode précédent, cette duchesse lui avait accordé un «foutre» sans trop de difficulté, alors qu'il ne cachait pas son personnage. Mais Jupiter n'a jamais mieux montré sa puissance sexuelle que dans le rôle d'Amphitryon; et Arthur est un bâtard bien plus estimable que Guillaume le Conquérant d'avoir été conçu sous un déguisement et non dans une chemise déchirée.

Pourtant, en un sens, le masque n'est là que pour être enlevé. À vrai dire, notre charpentier n'en a pas tellement besoin: il est fondamentalement le porteur de l'outil, du bâton — la trique de l'activité sexuelle autant que celle avec laquelle il frappe le duc, qu'il a attaché à un arbre au cours d'une prétendue recherche de bois de construction. Dès lors, le démasquage n'est que l'aboutissement paradoxal du déguisement, quand Trubert révèle son identité au duc qu'il a roué de coups: il souligne l'aptitude du personnage à assumer des rôles différents, base de la «position haute» de l'acteur. Le déguisement représente le rôle volontairement pris, par opposition à ceux (qui ne constituent pas à proprement parler des déguisements) que les victimes se font imposer — rôles parfois mal définis, ce qui contribue à les rabaisser davantage: c'est le cas ici pour le duc, dont il s'avère plus loin seulement qu'il est devenu gibier, quand les veneurs le découvrent et «cornent la trouvee» (v. 945).

9. On rencontre le mot au v. 469 (et au v. 1081 pour le «médecin»).

Dans l'intervalle, nous voyons Trubert rencontrer un marchand qui veut lui acheter son cheval pour quarante livres; ignorant les monnaies de compte, il comprend «livres» au sens de «manuscrits» et refuse en réclamant des deniers (monnaie matérielle), qu'il reçoit largement. Il reprend, en somme, son rôle initial de Jean-le-Sot, rôle dont Pierre-Yves Badel souligne à juste titre qu'il a valeur de déguisement[10]; mais peut-être tient-il cette valeur du lien qu'il entretient avec les problèmes financiers. Ce «fol» qui refuse de compter en sous et en livres semble avoir conscience que la valeur des biens, comme celle des hommes, doit être représentée par un signe matériel autorisant l'échange. L'argent et le costume — ou l'équipement qui lui est lié — ont des fonctions analogues de représentation et de dissimulation. Le jeu de la vente se combine donc avec le jeu théâtral, Trubert continuant de tirer les ficelles: contre les deniers, il cède au marchand son cheval et celui du duc, c'est-à-dire qu'il lui impose son rôle; pris pour le criminel qui a meurtri le duc, le marchand, en effet, va se faire bastonner. Le jeu des symboles et échanges, représenté à la fois par l'argent et par les déguisements ou quiproquos, devient le moyen de mener la société en jouant à y acquérir, à y perdre, à y faire acquérir et à y faire perdre des rôles que l'on pouvait croire constitutivement attachés aux personnages titulaires de tel ou tel statut.

Le duc, lui, est complètement dépassé par ce jeu; une fois encore, il renonce à dénoncer Trubert, persuadé qu'en dissimulant sa relation réelle avec lui il pourra cacher la honte, et sauver l'honneur. Il ne se rend pas compte que, ce faisant, il se livre au pouvoir du meneur de jeu, en acceptant le rôle de blessé qu'il lui a imposé — de blessé et presque de mort, puisque ses gens l'ont emmené sur une litière «tout autresi com une biere» (v. 1010).

La pleine acceptation de ce rôle de blessé le conduit alors à entrer dans le jeu des relations binaires: le «malade» appelle le «médecin», rôle particulièrement propre au déguisement (nous le savons surtout par Molière), parce qu'il représente un pouvoir d'action sur la nature issu de la mascarade rituelle du chamane. Le médecin est détenteur d'un secret, et emprunter ses apparences, c'est pénétrer ce secret: Trubert va le tenter «por enquerre et por savoir / comment et par quelle raison / il donent aus genz garison» (v. 1066-1068). Il n'est donc plus conduit par l'intérêt, ne cherche pas le duc «pour avoir plus de son argent». La relation entre le déguisement et l'argent n'est pas celle qu'on aurait d'abord pu croire: le premier n'est pas subordonné au second comme un moyen à une fin; les gains financiers arrivent par surcroît, comme sous l'effet d'une parenté profonde, et non comme justification du déguisement.

Trubert se laisse donc entraîner dans une mascarade quasi gratuite, dont il semble atteindre le sommet avec ce masque: le médecin est celui qui dit le vrai précisément parce qu'il est déguisé, on le voit quand Trubert sait diagnostiquer les coups qu'il a lui-même donnés... Le masque démoniaque d'un guérisseur est toujours un peu celui du diable qui a causé le mal, cette identité expliquant seule la capacité de guérir. Par lui-même, le déguisement de médecin (si fondamental dans le cycle du *Roman de Renart*) est l'usurpation d'une autorité sans appel, située en marge, ou plutôt, en fait, au-dessus de la hiérar-

10. *Op. cit.* (cf. *supra* n. 1), p. 20: comme les déguisements, la sottise aboutit à tromper.

chie sociale normale: c'est elle qui provoque la soumission totale du duc qui, pour être soigné des coups reçus de Trubert, va être de nouveau lié et bastonné par lui, enduit de surcroît d'une pommade de crotte de chien, qui lui fait assumer le rôle de simple caca. À ce point, il semblerait que notre héros ne puisse pas aller plus haut, ni sa victime plus bas. Pourquoi l'histoire va-t-elle continuer?

Si l'histoire continue, ce n'est pas seulement parce que la perturbation du système social doit atteindre les statuts les plus ambivalents, c'est aussi parce que Trubert n'a pas encore épuisé les richesses des possibilités du déguisement. L'épisode où il se pose en chevalier pour aller défendre le duc de Bourgogne contre le roi Golias marque une nouvelle étape, paradoxale: ne pouvant conserver la «bone robe» que lui a donnée le duc et qui le ferait reconnaître (tout déguisement, quand il est trompeur, est ainsi voué au renouvellement perpétuel), il va l'échanger contre les habits méprisables et le pauvre «roncin» d'un chevalier ruiné, neveu du duc; comme dans l'épisode du marchand, il repasse ainsi son personnage coupable à un innocent (qui sera pris pour lui et pendu); en même temps, il se risque, à demi inconsciemment, à une opération surprenante, car cet équipement pauvre va se révéler plus efficace qu'un habit riche. Il lui permettra même de récupérer l'habit riche, puisqu'on verra Trubert «tot vestu de novel» (v. 1752) et adoubé régulièrement par le duc qui le prend pour champion. Entre temps, il a joué le rôle du «chevalier à la triste figure», sous une forme qui rappelle d'autres récits, comme le *Conte du Graal* et surtout *Aiol*, dans lesquels l'équipement misérable peut passer pour une simple mise en valeur des qualités de force physique et de vertu morale — ce type de déguisement pouvant faire l'effet d'un démasquage des chevaliers qui, derrière leur apparence distinguée, trahissent une origine d'«hommes vilains qui avoient les plus grans membres et les plus fors», comme le rappellent alors les auteurs d'ouvrages savants[11].

Mais ici on va beaucoup plus loin. En effet, Aiol et Perceval, une fois correctement équipés, perdent la plus grande partie de leur ridicule; même si les chevaliers sont, au fond, des vilains déguisés, ce déguisement, dans la chanson de geste et dans le roman, leur colle à la peau, fait coïncider leur rôle social avec leur personnalité. Au contraire, Trubert va révéler de façon caricaturale une personnalité absolument opposée à celle qu'implique son équipement de chevalier, c'est-à-dire qu'il va être, dans la bataille, le parfait personnage de Carnaval, agissant au contraire de ce que son masque peut faire attendre: il se fait donner deux écus et deux épieux, son cheval démarre brutalement et il ne sait pas le maîtriser, il porte son heaume à l'envers, il finira par terre dans un buisson d'épines; mais entre temps, il a fait une telle peur à Golias et à ses soldats qu'ils se sont enfuis en croyant voir le diable: même l'inaptitude hyperbolique peut donc réussir, c'est une nouvelle leçon du déguisement.

11. Je cite ici *Placides et Timeo*, éd. Cl. Thomasset, Genève, Droz, TLF 1980, p. 188, § - 387; même idée encore sur l'origine historique de la chevalerie dans l'*Image du monde*, 2e version, ms. B.N. fr. 25407, fol. 12; et on connaît le texte célèbre de Jean de Meun sur le choix du premier roi: «un grant vilain entre eus eslurent / le plus torsu de quant qu'il furent / le plus corsu et le grignor» (*Roman de la Rose*, éd. D. Poirion, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, v. 9609-9611).

Dans cet épisode se révèle sans doute, plus que l'influence d'un Carnaval proprement dit qui n'est sans doute pas institutionnalisé au XIIIe siècle[12], la liaison profonde et universelle entre l'usage du masque et le mouvement de transe, l'un et l'autre représentant ensemble la recherche de cette altérité et de ces retournements qui permettent le progrès de l'homme, cet «animal doué de déraison» selon la formule d'Edgard Morin; si bien que Trubert, avant la bataille, demande fort légitimement à la Vierge de lui conserver l'anonymat, c'est-à-dire qu'il requiert le monde surnaturel de maintenir le jeu des masques. Grâce à cette intervention du Ciel, on passe du masque maléfique au masque bénéfique: c'est maintenant comme son obligé et non plus comme sa victime que Trubert tient le duc.

Ce mouvement de découverte profonde des altérités doit aboutir logiquement à l'altérité par excellence, l'altérité sexuelle. D'où l'apparition de la féminité, sous deux formes. Tout d'abord, celle du «masque de Golias»: pour prouver sa victoire, Trubert doit rapporter, non pas la tête de son adversaire, mais sa bouche et ses narines, son masque en somme, et ce masque n'est autre qu'un sexe féminin qu'il a découpé sur une servante. Ensuite, Trubert se changera lui-même en femme, dans l'épisode de Couillebaude, qui mériterait un examen de détail, trop long pour être envisagé ici.

Un vilain peut devenir charpentier, un médecin (à la rigueur) peut devenir chevalier, mais un homme ne peut pas devenir femme. Le motif du déguisement permet seul au récit polytypique unisubjectif d'atteindre les limites de l'impossible: ce n'est pas seulement dans les apparences d'un travestissement que Trubert acquiert la féminité, mais dans l'activité sexuelle qui est considérée comme l'essentiel du rôle féminin; la sexualité masculine elle-même trouve ici sa vérité dans le déguisement en «personne du sexe», comme on dira au XVIIe siècle: après avoir utilisé son masque féminin pour coucher avec la fille du duc et l'engrosser en faisant jouer à son sexe mâle le rôle d'un petit lapin, Trubert-Couillebaude épousera le roi Golias en faisant jouer à une bourse le rôle du sexe féminin (et en tirant les cordons le moment venu), avant de se faire finalement remplacer par une servante dans le lit du roi. Plus que jamais meneur de jeu, Trubert devient le maître des sexes parce qu'il est le maître des déguisements: dans le texte tel que nous l'avons, sa dernière activité (annoncée au futur, v. 2935-2937) sera de rester dans les parages pour surveiller si sa dernière mise en scène a réussi, si la suivante devient bien reine; on peut espérer que oui, puisque notre manuscrit termine le film sur l'image heureuse où elle dort dans les bras de Golias.

***

Cet effacement final du meneur de jeu nous questionne sur l'apport des déguisements au récit polytypique. À force de se déguiser, Trubert, apparemment héros de l'histoire à son début, finit par n'être plus qu'un Scapin qui quitte la place d'actant-sujet pour celle de simple adjuvant, ou plutôt qui quit-

12. Les ouvrages de M. Bakhtine et de Cl. Gaignebet ne distinguent pas entre les diverses époques du Moyen Âge. Tel qu'il est constitué au XVe s., le Carnaval comporte sans doute des racines «populaires» (?) immémoriales, mais sans doute représente-t-il aussi, pour une large part, la laïcisation des réjouissances cléricales (bien attestées, elles, au XIIe s.) et l'imitation, parodique ou non, des fêtes princières.

te la scène pour la salle, où il jouit aux côtés des spectateurs d'une vision ludique de toute la société. Le déguisement est, en principe, le placage d'un rôle temporaire sur une personnalité constante qui se distingue de lui, et tout se passe comme si Trubert avait cherché à marquer cette permanence par ses démasquages, en particulier dans la scène (v. 2124 sq.) où il charge un messager d'un récit rappelant au duc tous les rôles qu'il a successivement joués. En fait, à la fin de la lecture, cette personnalité stable semble se réduire à un nom, comme si l'auteur voulait nous suggérer, conformément à une tendance constante de l'idéologie médiévale, qu'une personnalité ne peut exister que liée à un statut social, et qu'en voulant arracher le masque de la chair, on arrache aussi la chair.

Le déploiement en narration unisubjective de l'éventail des rôles sociaux peut cependant nous proposer ailleurs l'image, si on prend ces rôles au sérieux, d'un progrès continu, comme dans le *Blanquerna* de Raymond Lulle. Dans *Trubert*, ces rôles ne sont assumés que de façon ludique, et leur caractère de déguisement semble réduire le progrès à celui des talents d'un meneur de jeu, si bien qu'on se sent assez près d'un troisième type, franchement pessimiste, où les rôles sont essayés et rejetés les uns après les autres: c'est l'histoire du «filz non estable», chez Renaud de Louhans, dont le personnage, après avoir couru frénétiquement d'un *estat* à l'autre sans succès, souhaite finalement devenir un âne, ayant conscience que si l'on n'identifie pas sa personnalité de façon stable avec un statut social, on tombe dans l'animalité[13].

Mais dans *Trubert* l'animalité est présente dès le début, incarnée dans la chèvre, et le jeu des déguisements du personnage semble la dépasser. Dans cette histoire qui finit sur une image de bonheur, et où le thème des masques semble parfois profondément lié au développement d'une nouvelle économie monétaire (ce point demanderait une étude spéciale), il faudrait peut-être voir le sentiment confus d'un système où le maniement habile des signes et des masques par un meneur de jeu permettrait à celui-ci de dépasser l'identification du rôle social et de la personne. On ne serait alors pas si loin qu'on pourrait le croire de ce que, dans mes *Approches du Roman de la Rose*[14], j'avais cru déceler sous les masques de saint Alexis, de Tristan, de Renart et de Faux-Semblant: la découverte, à travers le jeu des déguisements, de l'autonomie de la conscience individuelle — mais une conscience dont le contenu final ne serait peut-être pas autre chose que sa tension par rapport à autrui.

13. Ce texte, qu'on trouvera sous sa forme complète et avec ses sources dans mon *Français médiéval*, Paris, Bordas, 1972, p. 234-238, avait été publié sous une forme tronquée et anonyme dans le recueil Montaiglon-Raynaud, sous le titre «Des estats du siecle», et on le retrouve malheureusement sous cette forme dans le recueil de fabliaux de G. C. Belletti. Datant de 1336, il dérive d'un pseudo-Boèce du XIIIe s. (*De disciplina scholarium*), mais l'auteur latin pensait à un étudiant, et présentait plutôt l'éventail des disciplines universitaires que celui des «états».

14. Paris, Bordas, 1973, ch. VII: «Le jeu des masques et la crise de la morale: de saint Alexis à Faux-Semblant».

DANIELLE BUSCHINGER

LE MOTIF DU DÉGUISEMENT DE TRISTAN DANS LES OEUVRES MÉDIÉVALES ALLEMANDES DES XIIE ET XIIIE SIÈCLES

Le déguisement est un motif abondamment représenté dans la tradition de Tristan; associé pour une grande part à celui des visites clandestines de Tristan à la cour de Marke, lui-même partie intégrante de tous les romans complets de Tristan (chez Thomas, par exemple, Tristan revient en Cornouailles sous le masque du lépreux et sous celui du pénitent; chez Eilhart, sous celui du lépreux, du pèlerin, du jongleur et du fou), on le retrouve aussi dans les poèmes épisodiques sous forme, en France, du thème de la folie dans la *Folie de Berne* et la *Folie d'Oxford* et, en Allemagne, du déguisement en moine dans *Tristan le moine*. La *Continuation de Perceval* par Gerbert de Montreuil présente également un épisode où Tristan se rend à la cour de Marke sous le masque du ménestrel. En outre, au début du *Tristan* de Gottfried von Strassburg, le jeune Tristan se fait passer pour le fils d'un marchand et, lors du premier voyage en Irlande, il prétend, chez Eilhart comme chez Gottfried, être un jongleur devenu marchand. Enfin, dans l'épisode du serment ambigu (et du jugement de Dieu), Béroul prête au héros le masque du lépreux et Gottfried (à la suite de Thomas, puisque le motif est également dans la *Saga*), celui du pèlerin. On le voit, le personnage de Tristan est multiforme; cependant, pour Tristan le déguisement ne constitue pas un jeu, n'est pas gratuit; c'est une forme de combat, ainsi que la preuve de son intelligence: combat intellectuel opposé au combat physique.

Dans ce qui suit, nous bornerons notre étude au *Tristrant* d'Eilhart von Oberg (vers 1170), avant de faire une analyse contrastive des poèmes d'Ulrich von Türheim et de Heinrich von Freiberg[1], dérivés du roman d'Eilhart, et nous tenterons ensuite de donner une interprétation du motif.

***

1. Eilhard von Oberg, *Tristant*, éd. et trad. par D. Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1976 et *Id.*, trad. par D. Buschinger et W. Spiewok, Paris, 10/18, 1986.
Heinrich von Freiberg, *Tristan*, éd. D. Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982.
Ulrich von Türheim, *Tristan* (ms. M-H), éd. et trad. par J. Francke, Amiens, 1985 (thèse de 3e cycle, dactylographiée).

Dans la première partie de l'oeuvre d'Eilhart (v. 1184 sq.), le héros, lors de son premier voyage en Irlande, doit échapper au danger d'être reconnu comme le vainqueur du Morolt; il se fait donc passer pour un jongleur devenu marchand, qui a été dépouillé en mer de tous ses biens et blessé mortellement. Pourquoi ce double déguisement? On sait que le travestissement en jongleur joue un rôle essentiel dans le roman de Gottfried, où le thème de la musique a une importance capitale et fonctionne comme moteur de l'action[2]: le héros, auquel ses talents musicaux ouvrent en pays ennemi les portes du château royal, achève lors de son premier voyage en Irlande l'éducation d'Isalde. Cependant Gottfried a développé à fond un thème seulement ébauché par son modèle, et qui n'a que valeur accessoire chez Eilhart: avant de quitter la Cornouailles, Tristrant blessé demande à son oncle qu'on dépose dans la nacelle sa harpe (v. 1136). Eilhart ne mentionne ainsi que très brièvement la figure de ménestrel que prend le héros (qui ne renonce pas à son état de guerrier puisqu'il emporte également son épée), peut-être parce qu'ayant introduit, pour des raisons de vraisemblance, le motif de la guérison à distance (Tristrant ne voit pas Isalde lors de son premier voyage), le poète a supprimé les scènes où le héros jouait de la harpe avec et pour cette princesse, scènes qui figuraient vraisemblablement dans son modèle. En effet, même dans la *Folie de Berne* (qui dérive à la fois du premier roman de *Tristan* et du poème de Béroul), Tristan dit avoir été le harpeur d'Yseut quand celle-ci le guérit de la blessure reçue du Morholt. Toutefois, Eilhart développe le motif du déguisement en marchand, déguisement particulièrement apte à rendre compte de la présence de Tristrant en Irlande, car le marchand peut sans grande difficulté voyager d'un pays à l'autre. Sur quoi le roi d'Irlande le fait soigner par sa fille Isalde. Une fois guéri, Tristrant entre véritablement en scène comme marchand, se rendant en Angleterre pour acheter des vivres afin de remédier à la disette qui règne en Irlande; il se révèle un excellent commerçant, habile à conclure de bonnes affaires. Tristrant ne prend donc pas que l'habit du marchand: il en utilise au mieux le statut. Lors de son second voyage en Irlande, il se fait à nouveau passer pour marchand, mettant à profit les expériences de son premier séjour pour sauver une seconde fois, dans des circonstances extrêmement périlleuses, sa propre vie et celle de ses compagnons[3].

Tristrant, plein de ressources, ne s'expose jamais au hasard: il agit toujours en fonction d'un plan mûrement réfléchi. Mais ruse est synonyme d'intelligence: en imaginant une ruse qui lui permet de survivre dans un monde hostile, Tristrant montre qu'il est capable de s'adapter aux circonstances, qu'il peut tenir tête au destin grâce à des aptitudes exceptionnelles.

Dans la première partie du poème, jeune prince promis à un grand avenir, à la situation sociale assurée et vivant en parfaite harmonie avec le monde, il adopte le costume d'une catégorie sociale intégrée dans la société: quoique le marchand médiéval soit essentiellement un itinérant, il jouit au cours

2. D. Buschinger, «La musique dans le *Tristan* de Thomas et le *Tristan* de Gottfried: quelques jalons», dans D. Buschinger et A. Crépin (édit.), *Musique, littérature et société au Moyen Âge,* Amiens, Université de Picardie, 1980, p. 171-185.
3. Cf. D. Buschinger, «L'image du marchand dans les romans de Tristan en France et en Allemagne», *Tristania*, X, 1-2, 1985, p. 43-51, et «Das Bild des Kaufmanns im Tristanroman und bei Wolfram von Eschenbach», à paraître dans *Zeitschrift für Germanistik*, Berlin, RDA.

du XIIe siècle d'un prestige grandissant. Dans la seconde partie en revanche, Tristrant apparaît toujours sous le masque de personnages en marge, conformément à sa position d'exilé qui, vivant un amour adultère dangereux pour la société, tente de reparaître devant celle qu'il aime.

En effet, après avoir été obligé de restituer Isalde au roi après le séjour dans la forêt, Tristrant exilé rend cinq visites à la reine: lors des deux premières, il n'adopte pas de déguisement; qu'il s'agisse de la rencontre organisée par son ami Walwan, ou de l'expédition conduite pour rendre son beau-frère Kehenis témoin de la beauté d'Isalde, il vient en Cornouailles à visage découvert. La première fois, ce sont ses compagnons qui, lors de l'épisode des faux, le sauvent par leur stratagème. La seconde fois, Isalde pense, à la suite d'un malentendu, que son ami n'a pas répondu à un «conjurement» fait en son nom, et Tristant veut à tout prix faire reconnaître son innocence. À cette fin, il s'empare des vêtements d'un lépreux et de sa crécelle, adoptant ainsi le déguisement de l'exclu social par excellence, que le poète qualifie de «pitoyable» (v. 7032: «in jämerlichem dinge»).

Ce déguisement infâmant — c'est donc la première fois que Tristrant se travestit (de même chez Thomas, qui cependant réinterprète totalement l'épisode) — reflète la situation, c'est-à-dire la brouille avec la reine. Lépreux, il est chassé par son amie, et on peut penser que celle-ci se souvient de la scène atroce au cours de laquelle Marke la livra aux lépreux; ce souvenir fournit alors un motif supplémentaire à sa conduite. Néanmoins, rien dans le *comportement* de Tristrant ne rappelle le lépreux: le travestissement est purement extérieur et Isalde n'a aucune peine à le reconnaître. Il constitue seulement un moyen de venir à la cour incognito, et sa signification est surtout métaphorique. Profondément offensé, Tristant rentre en Petite-Bretagne et, de dépit, consomme son union avec Isalde la Bretonne.

Un an plus tard, ayant pardonné à son amie qui s'est repentie de sa malveillance (elle a même, pour se punir, porté un cilice pendant de longs mois), Tristrant revient sous l'apparence d'un pèlerin: il met des vêtements gris, chausse des souliers à bout rond, et prend bourdon et besace — dans le poème de Thomas, qui ne présente que deux déguisements, le héros emprunte ici aussi le semblant d'un «penant», d'un pénitent (Douce, v. 789). Après le rendez-vous avec Isalde, Tristrant participe, sous ses atours de pèlerin, à une compétition sportive au camp de Marke: lancer de javelot et de pierre, saut par-dessus un fossé. Tandis qu'il saute, son pantalon gris se déchire, et on aperçoit au travers l'étoffe écarlate tissue d'or; lorsqu'il lance la pierre, c'est cette fois sa robe grise qui cède, et de nouveau on voit luire l'étoffe écarlate. Malgré la chasse qui lui est donnée sur l'ordre de Marke, il parvient à s'échapper.

Dans cet épisode, Tristrant demeure chevalier: il participe aux jeux sportifs, conserve ses vêtements de chevalier sous ceux du pèlerin — et surtout, ces derniers se déchirent: là aussi on le reconnaît comme Tristrant. Ni le déguisement en lépreux ni celui du pèlerin ne masquent son identité profonde.

Pour son quatrième retour en Cornouailles, Tristrant, en compagnie de Kurneval, emprunte l'habit du jongleur: ils revêtent l'un et l'autre de courts

manteaux rouges à chaperon doublés d'une étoffe précieuse de couleur jaune, et adoptent les manières des jongleurs. C'est la première fois que Tristrant prend les attitudes du personnage dont il porte les vêtements. L'identification avec la personnalité d'un autre progresse: il a abdiqué (provisoirement) son état de guerrier, puisqu'il est spécifié qu'il n'a pas d'arme avec lui, ni écu ni lance (v. 8275-8276). Reconnus, les deux hommes sont pourchassés, mais parviennent à s'enfuir au cours d'un épisode où deux véritables jongleurs entrent en scène, vêtus de manteaux absolument identiques à ceux de nos héros; ils «jouent» si bien le rôle des deux chevaliers qu'Antret les prend pour ces derniers. Nous observons dans cet épisode un échange complet d'identités: Tristrant et le jongleur s'identifient mutuellement l'un à l'autre.

Défiguré, rendu méconnaissable par une blessure à la tête, Tristrant, sur le conseil d'un neveu, entreprend enfin une dernière visite à la reine, déguisé en fou; il en arbore les attributs distinctifs: tonsure, vêtement à capuche, massue et fromage. Surtout, le héros joue à merveille son nouveau rôle, autant sur le bateau qu'en Cornouailles, où tous les assistants pensent que c'est effectivement un fou (v. 8766-8767 et 8877-8879), et même Isalde ne peut le reconnaître. À la cour et en présence du roi, il peut ainsi faire sans danger une démonstration de parfait amour et adresser une déclaration à la reine (v. 8836-8841).

Le travestissement grotesque en fou, que Tristrant assume complètement, lui permet de s'affirmer en tant que représentant idéal de la *fin'amor* et rival de Marke, l'époux. Le poète voit bien les effets qu'il peut tirer de ce déguisement, notamment de cet attribut traditionnel du bouffon qu'est le fromage: au lieu de le manger sur le bateau (comme dans le manuscrit 103 du roman français en prose), le fou le conserve pour montrer toute la violence de son amour en invitant sa «dame» à le consommer avec lui; le fromage devient ainsi le substitut grotesque du philtre (v. 8896 sq.). Tristrant mystifie si bien le public qu'il parvient à ses fins et peut, après s'être fait reconnaître de la reine, vivre tout à son amour pendant trois semaines.

Nous avons affaire là au déguisement le plus complet du héros: Isalde ne reconnaît pas son ami, lequel doit se nommer. Mieux: c'est le déguisement qui devient l'identité; Tristrant se confond totalement avec son rôle pour exprimer devant Isalde une passion qu'on peut qualifier de sacrée, tout comme sa folie.

*

De quelle façon Ulrich von Türheim qui, vers 1230, s'appuie sur le *Tristrant* d'Eilhart pour composer une continuation du *Tristan* de Gottfried von Strassburg, présente-t-il les déguisements du héros, au nombre de trois?

Accusé à tort, comme chez Eilhart, de fuite et de couardise, Tristan perd la faveur d'Iseut et c'est pour la recouvrer (et nullement pour se justifier et faire reconnaître son innocence) qu'il se déguise en lépreux afin de la revoir. Ulrich décrit soigneusement comment tout d'abord le héros revêt des guenilles, puis se passe une pommade sur le visage pour se donner un air maladif (v. 2231 sq.) — description qui évoque celle faite par Thomas (Douce, v. 502 sq.). Iseut le fait également chasser sous les coups (v. 2252 sq.) mais,

contrairement au héros d'Eilhart, Tristan ne semble pas offensé ni humilié, ni blessé dans son honneur ou sa dignité: totalement dépourvu d'amour-propre et poussé par un amour sensuel que manifestait clairement le travestissement en lépreux (dont l'ardeur sexuelle est bien connue), il adopte alors le déguisement de l'écuyer (v. 2285 sq.) pour tenter une nouvelle fois d'approcher son amie. Il se grime avec soin le visage et les cheveux et se rend, méconnaissable (v. 2316 sq.), chez Iseut. Sur quoi les deux amants se réconcilient, et Iseut propose à Tristan d'emprunter l'apparence d'un fou pour revenir la voir quinze jours plus tard (v. 2418 et 2479 sq.): elle désire réparer la peine qu'elle lui a causée (v. 2476-2477), et lui explique comment il devra se déguiser (v. 2479 sq.). Ulrich, qui ne conçoit pas le véritable amour autrement que dans le mariage, s'empresse de condamner Tristan (v. 2501 sq.). Brangene, elle aussi, regrette de voir Tristan adopter le comportement du fou. Au reste, Ulrich décrit toute la scène de façon fort prosaïque: il ne reste plus rien de la «folie sacrée» inspirée par l'amour telle que la décrivait Eilhart. À part une brève déclaration adressée à Iseut (v. 2524 sq.), Tristan se contente de distribuer les coups (Antret et le nain Melot se retrouvent en sang), si bien que toute l'assistance, Marke en tête, déguerpit. En conclusion de l'épisode, Ulrich accuse l'Amour de faire violence aux sens de Tristan et d'Iseut, de les contraindre sans leur accorder son aide, et de faire des amants des voleurs (v. 2671-2686).

*

Dans l'oeuvre de Heinrich von Freiberg (ca 1290), qui dérive aussi bien de celle d'Ulrich que de celle d'Eilhart, il n'existe qu'un seul travestissement: celui de Tristan fou. Le poète supprime le malentendu à la suite duquel Tristan perd la faveur de la reine; au contraire, il passe avec Iseut une nuit de bonheur, après laquelle il devient malade d'amour (v. 5025-5026). Il est tellement défiguré par la maladie que son neveu lui conseille de se déguiser en fou pour aller rejoindre la reine (v. 5100 sq.). Tristan s'exécute: habit à capuche, massue, fromage (v. 5130 sq.) et prend le nom de *Peilnetosi* (v. 5327), qu'Iseut sait restituer aussitôt en *Isotenliep* (v. 5336), sur quoi elle identifie le fou. En prenant le nom de Peilnetosi, Tristan à la fois se cache et se dévoile: il se déguise sans se déguiser, il ne va pas jusqu'au bout — ce qui tendrait à disqualifier la nature de son amour.

Ce qui caractérise le récit fait par Heinrich de la «Folie Tristan» est, comme chez Ulrich, la brutalité du héros et la fuite désordonnée de l'assistance. S'y joint un long développement du motif des nuits d'amour (v. 5411 sq.), déjà ébauché par Ulrich, et qui constraste fort avec la retenue et la discrétion non seulement des poètes français de la *Folie de Berne* et de la *Folie d'Oxford*, mais aussi d'Eilhart. Enfin, comme Ulrich, Heinrich exprime sa désapprobation: il s'étonne qu'un chevalier aussi accompli prenne le comportement et l'habit d'un fou (v. 5484-5492), en répétant quatre fois en quatre vers l'adjectif «toerisch» (v. 5489-5492). Ce qui importe à Ulrich comme à Heinrich, c'est d'une part le sensationnel, le spectaculaire — d'où la description du maquillage et toute la mise en scène de la folie et des coups —, d'autre part le côté purement sensuel de l'amour de Tristan et Iseut. Ni chez l'un ni chez l'autre ne

reste plus rien de la «passion sacrée», de la «folie sacrée» que nous avons relevée chez Eilhart.

***

Eilhart apparaît donc comme celui des poètes de Tristan qui a tiré le plus grand profit du motif du déguisement. Aussi est-ce à partir de lui que nous allons en tenter maintenant une interprétation.

1. Dans le poème d'Eilhart, Tristant prend à quatre reprises un costume de marginal, d'un homme qui vit en dehors de la société, afin de pouvoir approcher Isalde. Ce costume est en opposition avec sa véritable condition sociale: il s'abaisse par amour, ce qui exprime la grandeur de sa passion.

2. Nous avons affaire à une progression dans le déguisement. Dans les deux premiers cas, Tristant est seulement caché par le vêtement, et son rôle reste passif; le déguisement est purement extérieur, le héros n'est nullement dépersonnalisé; c'est pourquoi, par deux fois, on le reconnaît. Dans les deux derniers cas, ce n'est plus l'aspect physique qui importe: le déguisement du jongleur, et surtout celui du fou, sont fonctionnels; Tristrant y est actif: il entre entièrement dans un rôle qu'il joue de façon qu'on pourrait dire totalement dépersonnalisée; alors que le lépreux est caractérisé par un état physique, le pèlerin, par son état social, moral, religieux, le jongleur — et davantage encore le fou — sont des *rôles*. Alors que Tristant ne deviendra jamais lépreux ni pèlerin (il en prend seulement le «semblant»), il peut *être* jongleur (on en trouve la preuve dans la première partie de l'oeuvre) et en tenir le rôle; c'est pourquoi il peut être confondu avec un vrai jongleur, un vrai fou: de fait, on l'a vu, on prend pour de vrais jongleurs Tristant et son compagnon.

En d'autres termes, au début Tristrant paraît devant Isalde sous son propre vêtement, à visage découvert; puis, au risque de perdre sa propre identité — car il est dangereux de prendre le masque d'un autre, mais à quel danger Tristrant ne s'exposerait-il pas pour exprimer son droit à la passion, lui qui jure de toujours répondre à une requête faite au nom de sa dame, dût-il en mourir? — par amour, il s'identifie de plus en plus avec le personnage dont il porte le masque. Plus on avance dans le récit, plus grand est le danger et plus s'affirme la force de son amour.

3. Les travestissements adoptés par Tristant font véritablement partie de son être le plus intime et dévoilent sa nature profonde: le déguisement en lépreux révélerait ainsi «la passion qui le mine[4]», le masque du pèlerin pourrait être l'expression de son adhésion à la pénitence que la reine s'est imposée pour avoir douté de son ami, et peut-être aussi celle de son propre remords pour avoir consommé son union avec l'autre Isalde. Le déguisement en jongleur exprime son aptitude à se dissimuler derrière un rôle qu'il joue pour pouvoir survivre au milieu d'une réalité hostile à la force qui l'habite tout entier, son amour pour Isalde; le masque du fou enfin lui permet de dire le plus profond de son âme, sans quoi il deviendrait lui-même fou de souffrance et d'amour. Pèlerin, lépreux — ou même jongleur —, il trouvait là un moyen d'approcher Isalde; seul le déguisement en fou lui permet la parole vraie.

4. E. Baumgartner, *Tristan et Yseut*, Paris, PUF, 1987, p. 63.

Ces deux derniers masques montrent à quel point le déguisement est la seconde nature de Tristrant, lui-même né du mensonge et de l'amour non sanctionné par la société. Tristrant est l'homme qui se dissimule pour survivre, qui doit se rendre méconnaissable, masquer la vérité pour accéder à Isalde, celle qu'il aime par-delà les normes admises, et s'il prend le masque d'un marginal, ce n'est pas un hasard s'il s'agit chaque fois d'un marginal qui a sa place dans la société: le pèlerin, le jongleur, ou le fou. C'est ce qui le distingue des personnages du «Spielmannsepos», de l'épopée dite de jongleur, car si le roi Rother se déguise, c'est pur stratagème, sans rapport avec la vérité de son être intime, au contraire de Tristrant. Quant à Morolf, personnage aux déguisements variés — dont certains se retrouvent dans le roman d'Eilhart — et qui partage avec Tristrant l'intelligence, il nous place dans une tout autre situation, celle de la farce. La ressemblance avec le héros de l'épopée de jongleur n'est donc qu'apparente: dans le roman de *Tristan*, on pourrait affirmer que l'amour est une force qui transforme l'homme, et que Tristrant semble avoir certains traits de Jupiter apparaissant à la femme désirée sous les formes les plus diverses.

Concluons: le déguisement distingue le roman de *Tristan* du roman arthurien où jamais le héros ne se masque ni surtout n'abdique sa condition de chevalier (Gawan qu'on prend pour un marchand s'en trouve offensé, Iwein fou est avili, ravalé au rang de la bête). Ici, le déguisement se fait combat sur un autre plan, dans un autre champ que le combat physique propre au héros arthurien; au lieu de se servir de ses armes, le héros utilise la force de l'intelligence comme le fera plus tard le Daniel du *Stricker*, par exemple, et Tristan inaugure ainsi un nouveau type de personnage. Le déguisement lui est inhérent, dans la mesure où il constitue pour lui le seul moyen d'affirmer son droit à la passion individuelle et au bonheur, en lutte avec la société féodale.

PETER F. DEMBOWSKI

LE FAUX SEMBLANT ET LA PROBLÉMATIQUE DES MASQUES ET DÉGUISEMENTS

À la mémoire d'Alfred Foulet, décédé le 15 avril 1987

Le masque, comme tout déguisement, sert à changer ou à oblitérer la réalité. Il produit une illusion de la réalité, une «fausse semblance». Cette illusion est le plus souvent limitée dans le temps. C'est le cas le plus simple, celui du masque-déguisement carnavalesque: on se déguise pour se libérer de la «vérité» du quotidien, pour entrer temporairement dans la «semblance», c'est-à-dire dans la «fausse semblance» de la fête. Celui qui se déguise et celui qui en est le témoin savent que derrière le faux-semblant du masque existe une réalité sécurisante, et que l'on peut atteindre cette «vraie semblance» par un acte simple: on suspend la fête et on (se) démasque.

Le cas le plus complexe, cas limite, est celui où le porteur du déguisement, tout autant que celui qui le regarde, ne sont plus (ou ne semblent plus être) capables d'ôter le masque, lequel devient alors une «contre-vérité». Ce déguisement permanent pose un problème à la fois philosophique et littéraire. La littérature du Moyen Âge a créé ce qu'on peut appeler le «genre Faux Semblant»: le mal déguisé en bien, c'est-à-dire l'hypocrisie, source de tous les vices, envahit tous les domaines de la vie et paraît y régner de façon constante. Le *Roman de Fauvel* en constitue de prime abord une illustration parfaite.

Sous la désignation de *Roman de Fauvel*, il faut distinguer trois oeuvres: un premier livre, un second, et une version remaniée. Le premier livre du *Roman*, «edis [= rédigé] / En l'an mil e trois cens et dis» (v. 1225-1226), contient les premiers 1226 vers. Le second (v. 1227-3280), achevé en 1314 (v. 3273-3274), est signé (sous forme d'énigme) Gervais du Bus (v. 3277-3280). Ces deux livres conservés dans onze mss (dont certains ne contiennent que le premier) ont été publiés ensemble par Arthur Laangfors[1]. Je les appellerai ver-

1. *Le Roman de Fauvel par Gervais du Bus,* Paris, Firmin-Didot, SATF, 1914-1919.

sion A (d'après le sigle du ms. de base). Cette version a été composée en octosyllabes à rimes plates, à l'exception des vers 845-1130, en strophes de six vers rimés AABCCB. Outre ces deux livres de la version A, il existe une version très remaniée et interpolée, composée en 1316 par Chaillou de Pesstain. Elle est conservée dans un seul ms. (Paris B.N. fr. 146). Je l'appellerai E (d'après le sigle du ms.). La littérature critique n'a à peu près traité que de cette version[2]. Mais c'est de la version A que je m'occuperai ici.

*

Ses deux livres, composés à des dates différentes, et, selon certains critiques, par des auteurs distincts, présentent, comme on le verra, deux aspects du Mal déguisé. Le premier livre décrit l'apothéose (ou presque) d'une atroce Bête allégorique (qui prend la forme d'un cheval dans les miniatures). Fauvel, nom de la bête, incarne le vice suprême d'hypocrisie, duquel découlent naturellement tous les autres. Le poète explique clairement le sens de ce nom — et procède, comme c'est souvent le cas au Moyen Âge, par une «étymologie» double: «Fauvel est de faus et de vel / Compost [...]» (v. 241-242). Par le biais d'une définition acronymique (v. 247-254), il voit également dans cette fausseté voilée mêlée à la tricherie l'ancêtre de tous les vices. Si cette définition acronymique est beaucoup mieux connue que la définition «par ethimologie», les deux se complètent: la première exprime de façon allégorique le caractère de Fauvel, la seconde décrit son fonctionnement dans le monde[3].

La présentation du triomphe de l'hypocrisie n'a pas été inventée par le poète. Comme nous le savons, le «genre Faux Semblant» a ses racines dans la tradition à la fois populaire et savante. L'art pictural et la littérature témoignent d'une identique préoccupation, voire d'une fascination pour l'hypocrisie. Notre poète, dès les premiers vers, fait allusion à ces images de Fauvel où les grands de ce monde sont en train de le «torchier» [= «étriller», au fig. «flatter»] (v. 1-7).

C'est donc pour expliquer la signification de ces images peintes à ceux qui les comprennent mal, et sans doute aussi pour lutter contre sa propre «milencolie» que le poète déclare, de façon un peu désinvolte, qu'il dira «de teil

2. La version E est d'abord un remaniement du premier livre, où l'attaque contre les Templiers est très développée. Le texte du second livre est considérablement amplifié (surtout dans la scène du mariage de Fauvel avec Vaine Gloire). L'importance de la version E réside dans les miniatures et, surtout, dans de nombreuses interpolations lyriques françaises et latines accompagnées de notations musicales. On peut étudier les interpolations textuelles (non lyriques) dans l'éd. Laangfors, p. 139-195. Pour l'ensemble du texte, cf. P. Aubry, *Le Roman de Fauvel, manuscrit inédit de la B.N. (fr. 146),* reproduit par un procédé photographique inaltérable, avec une table des interpolations musicales, Paris, Geuthner, 1907. La version E a été étudiée surtout par Ch.-V. Langlois, *La Vie en France au Moyen Âge d'après quelques moralistes du temps,* Paris, Hachette, 1908 (les versions ultérieures de cette étude ne contiennent pas d'article sur *Fauvel*); R. Hess, «Der Roman de Fauvel», *Romanische Forschungen,* 27, 1910, p. 295-341; E. Dahnk, *L'Hérésie de Fauvel,* Leipzig, Selbstverlag des romanischen Seminar, 1935 (E. Dahnk ne prouve pas la thèse qu'elle avant selon laquelle les sources de la version E seraient «hérétiques»).

3. On rencontre cette définition acronymique citée parfois de façon erronée, la première lettre initiale se référant à Fausseté. Cf. par ex. H. Roussel, «Roman de Fauvel», dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge,* Paris, Fayard, 1964. La méprise de M. Roussel est significative, car c'est la Fausseté (de la première définition) qui est en effet la caractéristique foncière de Fauvel, tandis que la Flatterie est surtout le vice de ceux qui admirent Fauvel.

beste / Ce qui m'en peut chaer en teste» (v. 9-10). Nous ne sommes pas à même de savoir quelles étaient exactement ces images[4], mais nous pouvons certainement constater la présence de Fauvel dans la tradition populaire grâce à toutes sortes de dictons du type «torchier Fauvel[5]». On sait aussi que ces dictons précèdent de beaucoup la composition de notre poème. Gaston Paris a certainement raison quand il affirme «que la popularité de Fauvel ne provient pas de ce poème et qu'au contraire c'est cette popularité qui l'a inspiré[6]».

On retrouve aussi le thème de l'*admonitio* de l'hypocrisie dans la littérature savante. L'exemple le mieux connu[7] est probablement celui du *Policraticus* de Jean de Salisbury (achevé vers 1159). Dans le ch. 21 du livre VII[8], Jean présente une description succincte, aussi bien qu'une condamnation vigoureuse[9], des hypocrites religieux. Soulignons en passant que dans les oeuvres sérieuses du Moyen Âge l'hypocrisie s'identifie surtout à l'hypocrisie religieuse. C'est une attitude non seulement bien exprimée dans la maxime *corruptio optimi pessima*, mais qui continue la tradition anti-pharisaïque du Nouveau Testament[10]. En tant que bon représentant de la «Renaissance du XIIe siècle», Jean assimile les hypocrites à l'ancienne «secte» des épicuriens. Il suggère même une «preuve» étymologique en jouant probablement sur la ressemblance des mots *hypocrite* et *Épicure*[11]. Les hypocrites, dans le *Policraticus,* le deviennent pour obtenir richesses et pouvoir — à quelques exceptions près, ecclésiastique. La force motrice de leur vice, c'est l'ambition déguisée. Fauvel, on le verra, présente aussi l'ambition masquée comme une recherche de pouvoir ecclésiastique, mais il insiste également sur la possession du pouvoir sécu-

4. Il se peut que G. Paris, le premier érudit qui ait étudié les versions A et E en détail, ait raison quand il suggère comme exemples les images de Fauve (CR: Fauvain) du ms. B.N. fr. 571. Cf. *Histoire littéraire de la France*, 32, 1898, p. 111-114 (la version E est analysée aux p. 137-153).
5. On les voit même en dehors du domaine francophone. Dans le *Narrenschiff* de Sebastian Brant (1494), on trouve l'expression «den falben Hengst streichen» qui devait correspondre au français «étriller Fauvel»; cf. R. Hess, n. 2 *supra*, p. 298. L'expression courante en anglais «to curry favor» n'est qu'une déformation de l'ancien «to curry Favel».
6. Cf. *supra* n. 4, p. 116.
7. Cf. la note aux v. 10976 sq. *Le Roman de la Rose,* éd. F. Lecoy, Paris, CFMA, 1966, t. 2, p. 280.
8. *Ioannis Saresberiensis episcopi carnotensis Policratici sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII,* éd. Cl. Webb, Oxford, Clarendon Press, 1909, t. 2, p. 190-201.
9. On peut apprécier la violence (qui deviendra traditionnelle) de l'*admonitio* contre les «faux prophètes», c'est-à-dire les hypocrites religieux, dans un passage comme: «Se ergo Basilii, Benedicti, Augustini, aut, si hoc parum est, Apostolorum et Prophetarum fatentur successores; vestes Cartuariensium, Cisterciensium, Cluniacensium induunt, et qui dignantur esse cononici gloriantur in laneis tunicis et pellibus agninis. Veniunt enim in uestimentis ouium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces... » (p. 191-192, cf. Matthieu, 7, 15).
10. Jean compare aussi les hypocrites de son temps aux Pharisiens, en paraphrasant Matthieu, 23, 5 sur leurs habitudes vestimentaires. Comme les faux anges et les pseudo-apôtres: «sic et ypocritae ad supercilium Phariseorum confugiunt, dilatantes philacteria et magnificantes fimbrias, et quae in lege Dei scripta sunt, nolunt contingere digito, nisi ut uideantur ab hominibus a quibus honoris aut alterius remunerationis mercedem expectant» (p. 194). Le ch. 21 (dont le titre dit tout: «De ypocritis qui ambitionios labem falsa religionis imagine nituntur occultare») est précédé d'un chapitre sur la simonie et suivi de deux autres sur d'autres vices religieux.
11. Ainsi les bons moines: «nequaquam ad Epicureorum uel ypocritarum factionem accedunt. Nam ypocritas Epicureis rectissime aggregabis, qui philosophiam profitentur et propriae seruiunt uoluntati» (p. 200-201).

lier. De plus, d'après Jean de Salisbury, l'hypocrisie, l'ambition voilée, est exceptionnelle. Chez les Chartreux, les Cisterciens, les Clunisiens et les chanoines réguliers, assure-t-il[12], on rencontre parfois des hypocrites: la gloire de la vraie religion ne s'en trouve pas diminuée. Après tout, même un ange peut être apostat; un prophète et un apôtre, des traîtres. L'hypocrisie religieuse n'est qu'un péché parmi tant d'autres. Il en va de même de l'hypocrite. Dans le *Roman de Fauvel*, l'hypocrisie régnera sur le monde. Jean de Salisbury est sans doute celui qui a conféré une certaine dignité à l'hypocrisie et à l'hypocrite en faisant de l'une et de l'autre l'objet d'admonestations sérieuses et de dissertations savantes. Son influence sur le monde clérico-savant, auquel appartenait probablement le poète du *Fauvel*, a été considérable[13]. C'est pourtant dans certaines parties du *Roman de la Rose* qu'il faut chercher le principal modèle de la version A.

Rappelons-nous que dans le *Roman* de Guillaume de Lorris l'hypocrisie ne joue pas un rôle important. Papelardie y figure, parmi les vices habituels peints sur le mur, qui interdisent l'accès au Jardin d'Amour[14]. C'est Jean de Meun qui a donné une place prépondérante à ce vice[15]. Pour discourir abondamment sur le vice de l'hypocrisie, il a créé Faux Semblant (peut-être par opposition au Beau Semblant de Guillaume). En comparaison avec le *Policraticus,* le Faux Semblant présente un développement considérable dans l'idéologie de l'hypocrisie. Ce fils de Barat [= Tricherie] et d'Hypocrisie (v. 10952-10953) est une incarnation du Mal masqué qui vit essentiellement dans le clergé. Toujours revêtu d'habits religieux, il est de plus accompagné d'une personnification de l'autre vice des gens d'Église, Abstinence Contraire. Dès le début du discours de Faux Semblant, on voit la distance que le concept même d'hypocrisie a parcourue (v. 10976-10986): tandis que Jean de Salisbury (lui-même prêtre séculier) ne châtie que les réguliers, Jean de Meun s'en prend aux réguliers et aux séculiers, ne préférant ceux-ci que parce qu'ils sont mieux déguisés («couverts»). Comme l'auteur du *Policraticus*, le poète du *Roman de la Rose* fait dire à Faux Semblant que son «sermon» ne s'applique qu'aux faux moines et qu'il ne veut blâmer ni la vie monastique ni les religieux sincères (v. 10987-10992 et 10996-11006). Mais ce court désaveu me semble de pure forme. En tout cas, il est certainement noyé dans les mille vers du discours de Faux Semblant.

12. Remarquons en passant que Jean a déjà critiqué les Templiers, non tellement pour l'hypocrisie que pour la confusion qu'il trouve dans leur Ordre entre les fonctions militaires et sacerdotales.
13. Quelque trente ans après la composition du *Fauvel*, Denis Foulechat traduira le *Policraticus* pour Charles le Sage. Cf. *Policratique de Jean de Salisbury*, éd. Ch. Bruckner, Nancy, Presses universitaires, 1985.
14. Cf. *supra* n. 7, t. 1, v. 404-438. Jean de Meun ne se servira pas de la figure allégorique de Papelardie, mais il fera dire à Faux Semblant: «J'aim mieuz devant les gens orer / et affubler ma renardie / du mantel de papelardie» (t. 2, v. 11492-11494). Cf. aussi v. 11933. Remarquons en passant que Guillaume de Lorris associe déjà Papelardie avec la vaine gloire (t.1, v. 473-538).
15. Cf. à ce propos l'opinion très juste de F. Lecoy sur le discours de Faux Semblant. C'est un *locus classicus* de la littérature sur l'hypocrisie, cf. *supra* n. 7, t. 2, p. 280. On peut toujours lire avec un certain profit l'article de G. Ward Fenley, «Faux-Semblant, Fauvel et Renart le Contrefait», *Romanic Review,* 23, 1932, p. 323-331.

Ce discours, disons-le en passant, présente un paradoxe: la personnification même de l'hypocrisie confesse sincèrement son vice. Un tel paradoxe me paraît faire partie intégrante du «genre Faux Semblant».

Dans son discours, Faux Semblant admoneste tous les vices provenant de l'hypocrisie. Contrairement aux hypocrites du *Policraticus*, il peut, comme Protée, changer de forme à volonté. Il peut ainsi devenir: chevalier, moine, prélat, chanoine, clerc, prêtre, disciple, maître, châtelain, forestier, jeune, vieux, Cordelier, Jacobin, femme, dame, demoiselle, religieuse, abesse, novice, etc. Il peut devenir membre de notre profession car, dit-il, «[...] sai par queur trestouz langages» (v. 11157-11184). Mais en dépit de cette souplesse, le Faux Semblant de Jean de Meun s'identifie surtout aux religieux en général et aux Mendiants en particulier. Il nie la validité même des ordres mendiants car, selon les préceptes évangéliques, ceux qui sont capables de travailler ne devraient pas mendier.

Après une critique générale, Jean de Meun passe à la discussion des querelles du jour. Il attaque les persécuteurs de Guillaume de Saint-Amour et s'en prend à Gérard de Borgo San Donnino, auteur du *Liber introductorius ad Evangelium aeternum* (publié en 1254). Pour Jean, ce livre est un *summum malum* masqué, car il prétend être inspiré par le Saint-Esprit et l'emporter sur les quatre Évangiles, mais en réalité c'est une oeuvre diabolique. De telles «fausses semblances» signalent la venue prochaine de l'Antéchrist, du faux Christ, du diable déguisé en Christ (Faux Semblant va, bien sûr, se ranger du côté de l'Antéchrist et combattre ceux «qui ne s'i vorront aherdre», v. 11817). Ainsi le discours de Faux Semblant introduit le thème de la fin imminente du monde, thème indispensable pour comprendre les idées du *Fauvel*. Les pensées millénaristes amènent Faux Semblant à présenter le caractère absolu de l'hypocrisie et de son emprise sur le monde (v. 11867-11874).

Ces vers du *Roman de la Rose* sont à la base même de la conception idéologique du *Roman de Fauvel*: Mensonge et Hypocrisie règnent sur le monde qui approche de sa fin. Fauvel est sans aucun doute un descendant direct de Faux Semblant, mais il a d'autres ancêtres: il appartient aussi au lignage de la littérature animale. Il est, comme l'a bien dit Arthur Laangfors, «un émule et confrère de Renart, non pas du Renart des branches les plus anciennes, qui n'est qu'un joyeux coquin, mais du Renart des branches tardives, qui personnifie la ruse perverse[16]». Il est certain que le premier livre du *Fauvel* appartient à la même tradition que *Renart le Bestourné* de Rutebeuf, *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielee, ou que le *Couronnement de Renart*, anonyme. Il est difficile cependant de prouver une imitation directe. Le poète du *Fauvel*, comme les auteurs des branches tardives de Renart, aurait plutôt puisé au fonds de la tradition anti-cléricale, anti-monastique[17].

16. Éd. cit., Introduction, p. lxxxvi.
17. Cf. cependant J. Flinn, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1963, p. 481-483; H. Roussel, dans son *Renart le Nouvel de Jacquemart Gielee. Étude littéraire*, Lille, 1984, rejette l'opinion de Laangfors selon laquelle *Renart le Nouvel* serait la source directe du *Roman de Fauvel* (p. lxxxvii-xcv). Roussel, étudiant toute la version A, souligne que «la conception de Fortune n'est pas la même chez Jacquemart Gielee que chez Gervais du Bus» (p. 205). Dans *Renart le Nouvel*, Fortune apparaît comme une puissance diabolique.

Dans le premier livre du *Roman de Fauvel*, le triomphe de la Bête hypocrite est total. Le poète y insiste moins sur Fauvel lui-même que sur les effets socio-politiques que produit son faux voile. C'est là que se trouve le véritable apport du *Fauvel*: Faux Semblant a gagné de nombreux adhérents, Fauvel, lui, a conquis le monde entier, ou presque. Tout le monde le «torche», c'est-à-dire l'admire et le flatte à qui mieux mieux (v. 28-33). La liste des «torcheurs» est longue. On y voit, chez les laïques: rois, ducs, contes, princes, seigneurs, chevaliers grands et petits, vicomtes, prévôts, baillis, bourgeois, vilains; dans le clergé: le pape lui-même, ses cardinaux et officiers, prélats, Cordeliers, Jacobins, Augustins, moines, nonnes et même des clercs pauvres. On remarque ici non seulement une généralisation du thème énoncé par Jean de Meun, mais aussi un certain changement. Faux Semblant pouvait s'insinuer ici et là, et il s'implantait surtout dans les «endroits sûrs», parmi des moines à qui il imposait le masque de l'hypocrisie. Mais dans le premier livre du *Fauvel*, le pouvoir de ce masque a atteint tout le monde, sauf l'auteur lui-même. Ce n'est que lorsqu'il éprouve de la «milencolie» à voir l'universalité des hommages rendus à Fauvel qu'il est capable de résister aux charmes de la Bête qu'il nous décrit.

C'est là l'un des points problématiques de la littérature sur l'hypocrisie universelle. Nous avons vu une situation parallèle dans le *Roman de la Rose*. Pourquoi Faux Semblant se confesse-t-il avec une telle sincérité? Pourquoi, interrogé par Amour sur son apparence de saint ermite, répond-il: «C'est voirs, mes je suis ypocrite» (v. 11202)? L'hypocrite qui avoue son hypocrisie, qui se démasque, cesse d'être *stricto sensu* hypocrite et devient cynique. Dans la vie réelle, si tout le monde «torchait» la Bête, l'auteur le ferait aussi. L'explication de ces paradoxes inhérents au «genre Faux Semblant» est surtout d'ordre littéraire. L'incarnation même de l'hypocrisie se confesse sincèrement pour que son règne soit reconnu par l'incorruptible poète qui, en conséquence, peut en composer, c'est-à-dire en «contrefaire», les oeuvres. Et ces oeuvres, quoi qu'en dise le poète, sont écrites *ad admonitionem gentium* (apparemment non complètement pervers).

Le poète du *Fauvel* ainsi immunisé peut donc raconter calmement que l'ordre divin est «bestorné» (v. 335), que le pouvoir temporel se trouve au-dessus du spirituel, que le pape cède les justes prérogatives de l'Église au roi, que les chanoines sont riches et corrompus et les ordres religieux, encore plus. Fauvel devient abbé des ordres mendiants et de quelques autres. C'est par sa faute que les Templiers sont pervertis, et le poète félicite Philippe le Bel d'avoir «attaint le voir» (v. 1007), c'est-à-dire d'avoir démasqué leurs crimes — ce qui montre, soit dit en passant, que le roi ne «torche» pas Fauvel, du moins pour le moment. Après cette touche d'actualité[18], le poète revient promptement à son obsession au sujet des seigneurs temporels, qui tous sans exception servent et «torchent la fauve beste»: «N'i a mès roy ne duc ne conte / Qui ne soit bestorné a honte» (v. 1064-1066).

18. Philippe le Bel commença la lutte contre l'Ordre en 1307. Le pape (Clément V) le supprima en 1312. Le procès dura jusqu'en 1314. La phrase «Dampnez en sont et mis a mort» (v. 1020) signifie probablement que certains Templiers avaient été exécutés en 1310, à moins qu'elle n'ait été interpolée après 1310.

Le premier livre du *Roman de Fauvel* présente donc un univers lugubre. Puisque tout le monde sert l'hypocrisie et triche (v. 1151-1159), le poète conclut que la fin du monde est proche et que l'Antéchrist est déjà parmi nous (v. 1175).

L'auteur du premier livre nous a ainsi menés à un univers profondément corrompu où tout le monde accepte de porter le masque ou de servir celui qui le porte. C'est à cause de ce ton «célinien» du premier livre que l'ensemble du *Roman de Fauvel* a souvent été mal jugé. Ainsi les responsables de l'enregistrement sur cassette de la version E, inspirés sans doute des opinions de manuels scolaires, considèrent ce roman comme une «satire amère, [...] oeuvre blasphématoire et critique [...] [contenant] la prophétie d'une fin de monde sinistre[19]».

Cette lecture est-elle fondée? La question est importante, pour deux raisons. D'abord parce qu'elle touche non seulement au *Fauvel* mais à tout le «genre Faux Semblant». Ensuite parce que le sens idéologique de l'oeuvre en dépend. Or cette lecture moderne est anachronique, et donc fausse — en particulier si elle sous-entend une révolte de la part du poète. Le *Roman de Fauvel* est essentiellement chrétien. Ce caractère peut se démontrer par une lecture attentive du texte, plus que par les quelques connaissances historiques dont nous disposons sur son époque.

Déjà dans le premier livre on peut apercevoir ici et là que le règne du Faux déguisé en Bien n'est pas absolument établi. Ainsi, quand le poète parle des prélats qui servent Philippe le Bel plutôt que l'Église et qui «Tous jors s'en vont de pis en pire» (v. 669), et qu'il ajoute: «Mès savoir deveis et entendre / Que Diex a son grant jugement/ En prendra cruel vaingement» (v. 672-674), il ne s'agit pas d'un simple cliché pieux: le poète évoque ici rien moins que le Jugement dernier, c'est-à-dire la justice transcendante. Il le fera à nouveau et avec beaucoup plus de force à la fin du livre, lorsqu'il renversera le ton de son avertissement amer. Dans une *exhortatio indulgentiae* traditionnelle, il s'inquiète vraiment de la réaction de ses lecteurs (v. 1205-1212), avant de souligner en conclusion le but véritable de son livre: par une description «vraie» de Fauvel, concourir à la perte des «flatteurs» et au triomphe de la Vérité, de Dieu et de la «sainte Yglise» (v. 1213-1222).

Le second livre est essentiellement une affirmation des idées exprimées dans les derniers vers du premier. La matière en est le mariage et la progéniture de Fauvel. Gervais du Bus commence par nous montrer la Bête dans son palais, dont les matériaux et les meubles paraissent somptueux, mais sont de provenance ignoble (c'est-à-dire fausse). On y reconnaît des tableaux de

19. *Harmonia mundi*, HM 40.994 (sans date). Bien que les éditeurs parlent ici de la version E, seul l'adjectif «blasphématoire» appartient indubitablement à cette version (les «blasphèmes» se trouveraient dans les interpolations lyriques provenant de toutes sortes de sources). Pour des «opinions de manuels», où sont soulignés surtout des aspects du premier livre, cf. par ex. P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI-XIVe siècles)*, Paris, PUF, 1954, p. 291-292; R. Bossuat, *Le Moyen Âge,* Paris, del Duca de Gigord, 1955, p. 308-309; J. Fox, *A Literary History of France. Middle Ages,* London, Benn, 1974, p. 270-271; A. Strubel, «Roman de Fauvel», dans *Dictionnaire des littératures de langue française,* Paris, Bordas, 1984, p. 293-294; G. K. Green, «Roman de Fauvel», dans *Dictionary of the Middle Ages,* New York, Scribners, 1985, t. 5, p. 32-33, etc.

maintes bêtes y compris de «Renart toute histoire» (v. 1357) et les autres «croniques / De Fausseté» (v. 1354-1355). Charnalité, qui est «s'amie» (v. 1388) et sa nourrice (v. 1443), est assise à sa droite. Nous sommes en plein *Roman de la Rose*. Sa cour se compose de Convoitise (v. 1466), Avarice (v. 1481), Detraction (= Calomnie, v. 1507) et même Hérésie et Sodomie (v. 1667), etc. On y retrouve, bien sûr, Hypocrisie (v. 1575) et, comme on pouvait s'y attendre, «Faus Semblant est sist près de ly» (v. 1593). Mais notre poète refuse de s'attarder sur ces deux figures (v. 1594-1598).

Fauvel s'adressant à sa cour affirme être «roy et sire / Et du royaume et de l'empire» (v. 1683-1684). Un peu comme le Faux Semblant du *Roman de la Rose*, Fauvel se décrit sincèrement (avec cette différence que Faux Semblant «se confesse» à dieu d'Amour, tandis que Fauvel le fait à d'ignobles compagnons de sa cour). Il veut épouser Fortune à qui il se sent reconnaissant pour tout ce qu'elle lui a donné. Fauvel et sa cour décident d'aller rendre visite à Fortune. Cette figure allégorique y est présentée de façon intéressante (v. 1871-1930): elle possède deux couronnes et deux roues, l'une à l'intérieur de l'autre (v. 1931-1940)[20], et «A ses piez seoit Vaine Gloire» (v. 1553). Fauvel demande la main de Fortune en une langue à la fois courtoise, obséquieuse et hardie (v. 1977-2108). Fortune n'hésite pas à répondre:

> Fauvel, tu es trop deceü
> Quant en ton sens a marïer as pourveü
> Que je femme a marïer soie
> Et qu'a toy espouser m'otroie.
> Tu ne connois moi ne mon pere
> Ne ne seiz dont sui, ne a quoi fere
> Je sui en cest monde establie (v. 2153-2160).

C'est ici que commence vraiment l'exposé du sens général du *Roman de Fauvel*. Gervais du Bus place cet exposé dans un discours de plus de mille vers que prononce Fortune (v. 2165-3184). Celle-ci, le poète veut le rendre clair, adresse ses remontrances et explications non seulement à Fauvel et à sa cour, mais aussi aux connaisseurs du «genre Faux Semblant», «Car j'en voi trop souvent mentir / Aucuns qui parlent de Fortune» (v. 2161-2163). Seuls les gens en dehors de la cour de Fauvel, les sans-masque, peuvent «sentir» le mensonge de ceux qui parlent de Fortune.

Il m'est impossible d'analyser ici tout ce discours. Je ne veux qu'en souligner les aspects qui contribuent à la compréhension de l'idéologie du *Roman*. Fortune y est fille de Dieu (v. 2166-2175), voilà le point essentiel. Elle y est beaucoup plus chrétienne, ou plutôt christianisée, que celle du *Roman de la Rose* (cf. n. 17). De plus, elle y est soeur puînée de Sapience (v. 2190-2191) et, pour tout dire, elle n'est autre chose «Que la providence divine» (v. 2255). Elle porte ainsi quatre noms: 1. Providence (v. 2261), 2. «Destinee,/ Qui Fate est autre foiz nommee» (v. 2269-2270), 3. Cas d'Aventure [= Accident]

20. Expliquées plus tard (v. 2597-2680), ces couronnes signifient la prospérité avec ses épines cachées et le malheur supporté avec résignation. Quant aux deux roues, placées l'une dans l'autre, il faut entendre qu'à l'intérieur du bonheur, se dissimule du malheur.

(v. 2281), 4. Fortune (v. 2285-86)[21]. Elle rappelle ses grandes actions passées et ses attributs: «Je sui dame, je sui roïne,/ Es une felle, es autres genine» (v. 2339-2340), et souligne l'efficacité de l'espérance, de la prière et de la grâce (v. 2428-2432).

Puisque tout démontre que la prospérité porte en elle des souffrances cachées, puisque les «riches vivent en doutance,/ Et povrez en grant esperance» (v. 2859-2860), le seul secret du bonheur est de se résigner avec confiance à la volonté de Dieu (v. 2863-2870). Vu sous cet aspect de l'idéalisme chrétien, tout l'empire de Fauvel cesse d'être effrayant. Avec la virulence du «genre Faux Semblant», Fortune démasque maintenant Fauvel: «[...] fol es et fol estoiez» (v. 2921), «[...] tu n'ez fors fiens et ordure,/ Beste de mauvaise nature» (v. 2935-2936), «Tu n'es que un sac plain de merde» (v. 2960), etc. Au milieu de ces invectives, Fortune offre une définition théologico-morale de la Bête fauve:

> ... par toy j'entent proprement
> La mauvaistié d'omme et de femme,
> Qui le corps fait d'ampner et l'ame,
> Et pour le monde decevable
> Pert Dieu et tout bien pardurable (v. 2954-2958).

Ayant ainsi démasqué Fauvel, Fortune définit sa place dans ce monde. À cette fin, elle fait appel ici à la science du jour, citant la très savante théorie du *Liber sex principorum* de Gilbert de la Porrée. Le monde y est un macrocosme et l'homme un microcosme, tous deux composés de quatre éléments: le chaud, l'humide, le froid et le sec. À ces quatre éléments correspondent: le feu — le sang, l'eau — le flegme, l'air — la bile, et la tere — la mélancolie. «Le monde fut fait flumatique» (v. 3060), «[...] après sanguin devint / Quant David le prophete vint» (v. 3065-3066), ensuite, il «pot colerique estre / Quant Diex de la Virge vout nestre» (v. 3073-3074). Le voici parvenu «vers la fin de sa vie», en son quatrième et dernier âge (v. 3081-3084).

Puisque c'est la fin du monde, le rôle de Fauvel est clair: il est «d'Antecrist le courrier / Son mesagier et son fourrier» (v. 3109-3110). Comme tel, il ne peut épouser dame Fortune. Celle-ci lui offre quand même Vaine Gloire, car ce serait un mariage parfait, sur mesure, pour Fauvel. Il l'épouse tout de suite «Sans bans et sans clers et sans prestre» (v. 3192). Ils auront beaucoup de Fauvaux qui se répandront par tous les pays.

Le second livre s'achève par la complainte du beau jardin, c'est-à-dire de la France, où Dieu «[...] sema par excellence / La france graine et la semance / De la flour de crestïenté» (v. 3231-3233). Mais ce jardin, où poussent les fleurs de paix, de justice, de liberté, de foi, d'amour, de sens et de chevalerie, est actuellement en train d'être gâché par Fauvel, par sa femme et par toute «la mesnie fauveline» (v. 3256). Cette lamentation est suivie tout naturellement — si l'on accepte notre conception du sens unifiant les deux livres — d'une prière pleine de confiance, aussi lyrique (v. 3261-3268).

21. Gervais répète ici une (fausse) explication étymologique du nom: «Du quart nom sui Fortune dite,/ Car forte sui... » (v. 2285-2286); cf. «De fort pere forte nommee:/ Je sui Fortune, et une et forte» (v. 2178-2179).

Enfin Gervais du Bus conclut son oeuvre par une constatation pleine de bon sens. Elle résume bien le moralisme du «genre Faux Semblant», qui d'un côté peut très bien exagérer l'étendue du faux masqué et, de l'autre, maintenir sa confiance en ce Roi de justice. «Ferrant[22] fina, dit le poète, aussi fera / Fauvel, ja si grant ne sera,/ Car il ne puet pas tous jours vivre» (v. 3269-3270).

***

Cette brève analyse du second livre nous permet de mieux saisir le sens de ce *Roman de Fauvel et de Fortune*[23] et, avec cela, le sens du «genre Faux Semblant». Résumons: ce roman se compose de deux livres dont le premier parle du mal causé par la fausseté déguisée, et le second présente un essai d'interprétation allégorique et chrétienne de la Fortune. Le second livre est l'antithèse du premier, c'est-à-dire, selon le mode de penser médiéval, que le second livre fait complément au premier. La version A du *Roman de Fauvel* est donc l'expression à la fois du triomphe du Mal masqué et de la futilité de ce triomphe. Si des écrivains tels que Jean de Meun, Rutebeuf, Jacquemart Gielee, Gervais du Bus et tant d'autres pouvaient se permettre d'exprimer avec une telle violence verbale le mal de ce monde, sans tomber ni dans un esprit de révolte véritable (c'est-à-dire autre que simplement verbale) ni dans le désespoir métaphysique, c'est qu'au fond ils ne doutaient pas de l'existence de la justice transcendante. Ce qui constitue donc la véritable originalité du *Fauvel* dans le «genre Faux Semblant», c'est précisément que son second livre établit de façon explicite un équilibre entre le mécontentement existentiel et la confiance religieuse. Il s'agit d'un roman qui traite à la fois du déguisement triomphant et du déguisement sinon détruit, du moins destructible, c'est-à-dire d'un *Roman* à la fois de *Fauvel* et de *Fortune*.

Ces considérations philosophiques sur le *Roman de Fauvel* peuvent être traduites en termes plus humblement philologiques: la version A a-t-elle été composée par un ou par deux auteurs? Gaston Paris était sûr que Gervais du Bus n'était l'auteur que du second livre, et ceci surtout pour des raisons provenant du sens de l'oeuvre: «[...] les idées, le style, la culture nous paraissent autres dans ce second livre que dans le premier [...]; le personnage même de Fauvel y est conçu d'une façon différente; l'imitation du *Roman de la Rose* y est beaucoup plus marquée; la satire directe et contemporaine fait presque complètement défaut, tandis que le vrai centre du livre est l'explication philosophique de ce qu'il faut réellement entendre par cette personnification de la Fortune, tellement à la mode dans la littérature du temps[24]». Ch.-V. Langlois[25] a analysé les opinions de Gaston Paris et, sans insistance excessive, a soutenu la thèse d'un seul auteur; la différence dans les idées ne lui paraissait pas assez importante pour maintenir l'hypothèse de deux auteurs.

22. Selon la note de Laangfors, *Ferrant*, comme *Fauvel*, est un nom de cheval, mais c'est aussi une allusion historique à Ferrant, comte de Flandre retenu prisonnier à Paris (cf. p. 131-132).
23. Ch.-V. Langlois aurait préféré intituler ainsi notre roman, cf. *supra* n. 2, p. 276. Deux mss donnent d'ailleurs ce titre dans l'*explicit*.
24. Cf. *supra* n. 3, p. 136-137.
25. *La Vie en France*, cf. *supra* n. 2, p. 280-281.

L'éditeur de *Fauvel* a accepté les arguments de Langlois en concluant: «En l'absence de toute preuve absolument convaincante, il vaut mieux admettre un seul auteur que d'en supposer deux[26]». Si la discussion présente n'apporte guère de «preuve absolument convaincante» à l'hypothèse de Langlois, du moins la renforce-t-elle. En admettant que notre conception de la version A soit juste, il faudrait conclure que le second livre est en effet un complément antithétique du premier. Et rien n'empêcherait que la thèse et l'antithèse aient été écrites par Gervais du Bus, de la même façon que, *mutatis mutandis*, les trois livres du *De Amore* ont été composés par le seul André le Chapelain.

26. Introduction, p. lxxvii.

VICTORIA GUERIN

LES MASQUES DU DÉSIR ET LA HANTISE DU PASSÉ DANS *LE BEL INCONNU*

Le thème du jeune inconnu à la recherche de son nom et de son père est si fréquent dans la littérature chevaleresque que la critique a souvent négligé cet aspect du *Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu[1], le considérant comme un simple préliminaire à ce qui serait le «véritable» récit, celui des amours du héros. L'épisode du *fier baiser* découperait ainsi le roman entre un «avant», la recherche du nom, et un «après», le choix entre deux femmes Il me paraît au contraire que nous avons affaire ici à un récit homogène et astucieusement construit, dans lequel l'anonymat du chevalier prépare, explique, et s'explique par ses aventures dans la forêt et l'élection difficile d'une épouse. Le fait que le texte porte comme titre non le nom du héros, mais son sobriquet, «Le Bel Inconnu», malgré la révélation du nom de *Guinglain* peu après le milieu du texte (v. 3233), signale l'importance capitale et soutenue de l'incognito — ce masque.

Le thème de l'incognito, on le sait, connaît des variations, et il faut distinguer entre le héros qui cache son nom, tel Lancelot (*Le Chevalier de la Charrette*, le *Lancelot* en prose) et, au début de leurs aventures, Galaad (*La Queste del saint Graal*) et Gareth «Beawmaynes» («The Tale of Sir Gareth of Okney» de Sir Thomas Malory) — et celui, moins fréquent et plus troublant, qui ignore son nom et son identité. De ce dernier, les principaux exemples sont le Perceval du *Conte du Graal*, Lanzelet et Guinglain[2]. Ces trois héros ont ceci en commun qu'ils ont tous été élevés dans un monde féminin, et qu'ils vivent chacun une aventure liée à l'autre monde, au surnaturel. Perceval, élevé dans l'isolement et l'ignorance non seulement de son nom mais du monde des armes et

1. Je renvoie à l'unique édition existant de ce manuscrit, de G. P. Williams, Paris, Champion, 1978.
2. On pourrait signaler aussi le cas de Lancelot dans le *Lancelot* en prose, qui apprend son nom au cours de l'épreuve de la Douloureuse Garde (*Lancelot*, éd. A. Micha, Paris-Genève, Droz, TFL, 1980, t. VII, 32).

de la cour, c'est-à-dire des hommes, apprend son nom trop tard pour être à même de délivrer son oncle, le Riche Roi Pêcheur, détenteur des secrets du Graal; son échec condamne la «Terre Gaste» à une stérilité éternelle. Lanzelet se rattache plus heureusement à la série des «enfances féériques», grâce à la fée marâtre qui l'a élevé au fond d'un lac, où il a connu au moins les figures masculines de ses maîtres de jeux, les tritons[3]. Il doit pourtant, avant d'accéder à la connaissance de son nom, subir une épreuve difficile, que lui vaut le «mauvais fils» de la fée[4]. Lâcheté et méchanceté caractérisent celui-ci, comme si le héros devait faire face à son propre double, se libérer de l'influence mi-bénéfique mi-néfaste de la puissance maternelle, avant d'assumer sa place dans le monde des hommes.

L'aventure du Bel Inconnu participe de ces deux scénarios: comme Perceval, il est tenu dans l'ignorance de son nom — mais non des charmes de la cour et du maniement des armes — et, comme lui, il a d'abord vécu avec sa mère; celle-ci est pourtant, on l'apprend au v. 3237, la fée Blanchemal, trait qui apparente notre héros à Lanzelet, élevé par la Dame du Lac. Par ailleurs, si le Graal est absent des aventures du *Bel Inconnu*, on trouve à sa place la *guivre*, qui inspire au garçon horreur et fascination à la fois et qui, comme le Graal, brille de sa propre lumière dans la grande salle sombre d'un château quasiment désert. Quant à sa mère, Blanchemal la fée, elle fait retour dans sa maîtresse, la Pucelle aux Blanches Mains, qui manipule toutes ses aventures afin de le rendre digne de son amour (v. 4985-5009)[5]. Mais le texte accorde une importance presque égale à l'autre amie, Blonde Esmeree, plus proche de la Blanchefleur du *Conte du Graal*, en ce qu'elle représente l'union légitime et la seigneurie d'un royaume — au prix cependant, pour le héros, de tourner résolument le dos au monde de sa mère et de son enfance. C'est dans cette conjonction singulière, absence de tout patronyme et double figure du désir, que je voudrais interroger ce que dissimule et trahit à la fois l'incognito du *Bel Inconnu*.

*

Dès le début du récit en effet s'amorce une coupure radicale entre le masculin et le féminin. Le roman s'ouvre par une évocation de la cour arthurienne et l'énumération de tous les chevaliers qui s'y trouvent. On en compte 33 dont plusieurs, Lancelot, Gauvain et Tristan, sont connus du public médiéval, héros chacun d'un roman courtois. Mais cette énumération se termine brusquement quand l'auteur en vient aux dames: «Tant en i ot nes puis conter,/ Ne les dames ne puis nomer» (v. 55-56). Pourtant, n'est-ce pas justement le nombre des dames et leur beauté qui assurent la *courtoisie* du monde chevaleresque, comme la valeur de ses chevaliers en établit la gloire?

Un peu plus tard, après l'irruption du jeune chevalier inconnu, le roi lui accorde le *don contraignant* qu'il requiert puis, s'informant de son nom, obtient cette réponse:

3. Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, trad. par K. G. T. Webster, rev. par R. S. Loomis, New York, Columbia Univ. Press, 1951, p. 29.
4. *Id.*, p. 29 et 73-90.
5. Sur les rapports entre la mère et la maîtresse du héros, cf. D. Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982, p. 83-84; Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984, p. 51; L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1974, p. 333.

[...] «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» (v. 115-118).

La désignation par «Biel Fil» rappelle évidemment «le fils de la veve Dame», Perceval, mais l'aliénation du jeune homme relativement à ses origines est ici plus totale: ce qu'il ignore, c'est non seulement le nom de son père, mais la nécessité biologique d'avoir deux parents. Or la hiérarchie patriarcale constitue, on le sait, le fondement du monde féodal: le manque de lignage paternel est une lacune grave, qui ôte au jeune homme toute possibilité d'occuper légitimement une place dans la société. Il est donc condamné à une existence purement gratuite — dont il ne ressent pas, de lui-même, l'insuffisance. Le chevalier inconnu ne se réclame que du monde et du lignage maternels, première référence aux figures féminines qui ont gouverné sa vie depuis sa prime enfance.

Le roi Arthur ne tarde pas à suppléer à cette carence inadmissible:

[...] «Non li metrai,
Puis qu'il nel set ne jo nel sai;
Por ce que Nature i ot mise
Trestoute biauté a devisse,
Si k'en lui se remire et luist,
Et por ce qu'il ne se conuist,
Li Biaus Descuneüs ait non,
S'il nonmeront tot mi baron» (v. 125-132).

L'intervention du roi, pour bien intentionnée qu'elle soit, n'en marque pas moins une certaine ambivalence. Arthur est l'arbitre du monde chevaleresque; en accordant un nom au chevalier inconnu, il légitime sans doute son existence et sa présence parmi les chevaliers de sa cour. Il remplace donc, provisoirement, le père absent du héros. Mais ce nom n'est que le déguisement d'un anonymat: en l'appelant «le Bel Inconnu», le roi renforce en même temps le manque essentiel qui distingue ce chevalier de tous les autres, il le maintient dans son anomalie. Arthur certes lui a conféré un nom, mais ce «nom» ne réussit qu'à réitérer, de façon éclatante, sa différence.

Son véritable nom, *Guinglain*, le héros ne le recevra, on le sait, que bien plus tard, après l'avoir mérité par ses exploits chevaleresques — et c'est d'une femme, à l'instar de Perceval, qu'il l'apprendra, ainsi que le nom de son père. La révélation du nom apparaît ainsi comme le fruit et la preuve d'un apprentissage de la souffrance et d'une connaissance de soi dont Arthur souligne d'emblée la nécessité: «Il ne se conuist» (v. 130). Guinglain doit d'abord se forger un renom: alors seulement il pourra combler le manque dont il était affligé sans le savoir.

Par ailleurs, l'anonymat du héros est constamment souligné au cours des aventures dans la forêt qui constituent la première partie du roman. À l'encontre des autres romans arthuriens en vers, en effet, aucun des chevaliers, aucune des dames qu'il rencontre dans la forêt ne sont dépourvus de

nom, et ils semblent tous éprouver le besoin d'en faire étalage, en mentionnant le leur, celui de leurs amis et de leur lignée: l'Index que Schofield présente en appendice à son étude du *Bel Inconnu*[6] ne comporte pas moins de 177 noms différents pour un roman de 6266 vers... Le fait est d'autant plus marquant qu'il affecte même des personnages secondaires. L'entourage immédiat du héros est plus étendu que celui d'un Perceval ou d'un Lancelot qui, le plus souvent, errent seuls dans la forêt aventureuse. La messagère, l'écuyer et le nain ont une certaine redondance dans le texte, car leurs fonctions se recoupent en grande partie; alors qu'ils sont d'ordinaire laissés dans l'anonymat, chacun ici est distingué par un nom: Hélie, Robert, Tidogolain, comme pour mieux soutenir le contraste avec l'incognito du jeune chevalier, masqué par ce nom qui n'en est pas un. L'écuyer surtout est nommé avec une insistance particulière: 48 fois, dont 27 dans la partie du récit qui précède la révélation, au vers 3233, du vrai nom du héros. En cette première moitié du texte, consacrée aux exploits guerriers, son rôle apparaît ainsi d'une ambivalence intéressante: il témoigne à la fois de la prouesse de son maître, et de la honte associée, spécialement dans cette société masculine, au manque de ce que tous, jusqu'au simple écuyer, possèdent: l'identité qui leur confère une place.

La série d'épreuves qui attend le Bel Inconnu avant de parvenir au château du Fier Baiser comporte donc un sens double: elle fournit la preuve que le roi Arthur a satisfait à l'exigence de la messagère Hélie, qui a requis pour sa maîtresse

> [...] tel chevalier
> Qui bien li puisse avoir mestier,
> Trestot le millor que tu as (v. 185-187).

Mais, en étant ainsi régulièrement confronté, dans la honte de son anonymat, au spectre de son propre passé, le héros doit en outre chaque fois triompher de lui-même, se donner une identité acquise par les armes et dont rendent témoignage les vaincus qu'il envoie auprès du roi Arthur.

L'épisode du Gué périlleux, premier obstacle à franchir dans sa quête, multiplie ainsi les contrastes entre la généalogie du jeune inconnu et les normes du monde féodal. Le redoutable gardien du gué, Blioblieris, annonce d'emblée:

> «Del gué passer est tels l'usages;
> Ensi l'a tenu mes lingnages,
> Et je, certes, plus de set ans» (v. 421-423).

Si la coutume n'a rien de surprenant, le rappel du lignage, dans le contexte de ce roman, l'est davantage. Ayant perdu le combat, Blioblieris fait appel à ses trois compagnons pour qu'ils le vengent; ils ont, eux aussi, des noms, mentionnés plusieurs fois pendant la durée de l'épisode:

> Li souvient des trois conpaignons,
> Dont bien vos sai dire les nons:

6. W. H. Schofield, «Studies on the *Libeaus Desconus*», *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 4, 1895.

Elins li Blans, sires de Saies,
Et li bons chevaliers de Graies,
Et Willaume de Salebrant (v. 525-529).

Blioblieris leur expose la situation en ces termes:

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 non (v. 569-573).

Les paroles du gardien soulignent certes que le nom du héros, c'est de ne point en avoir, mais suggèrent également que sa force au combat n'est en rien diminuée par cette lacune, la ferait plutôt oublier.

*

Les premières rencontres féminines du Bel Inconnu n'échappent pas à la règle; aussitôt s'exhibent les noms, non seulement ceux des deux jeunes filles, Clarie et Margerie[7], mais ceux de leurs parents masculins, père, frère et oncle. Le caractère héréditaire du système seigneurial est rappelé par la référence à l'Écosse, terre d'origine de Margerie dont l'oncle est le roi Agolans (v. 886-892, 1828-1850) et qui s'avère être, de surcroît, la cousine d'Hélie[8]. C'est aussi l'occasion pour notre héros d'être mis en présence de l'autre aspect du rôle masculin dans la société chevaleresque du roman courtois: si le jeune homme doit arracher la première pucelle des deux géants qui s'apprêtent à la violer, il doit également soutenir le droit de la seconde à la possession de l'épervier, prix dévolu à la plus belle[9]. On retrouve donc ici les deux pôles opposés du rapport homme-femme, et les deux jeunes filles pourraient légitimement lui revenir comme récompenses de sa victoire, s'il y songeait.

Mais il appartient à la série de ces chevaliers, souvent dépourvus de nom, voire de père, qui ne connaissent pas l'amour (v. 3679, 3756-3758), et il lui faudra payer cher l'accès au statut d'amant courtois[10]. Ce n'est qu'au château du Fier Baiser qu'il y parvient (v. 3115-3126): après avoir traversé une ville déserte, il entre dans la grande salle du château, hantée par des musiciens diaboliques, où il doit livrer bataille à un chevalier aux armes noires; au moment où, victorieux, il tranche la tête à son adversaire, les cierges s'étei-

7. Comme *Robert* et *Hélie*, ces noms sont quelque peu inattendus dans le contexte d'un roman courtois. *Margerie* apparaît du moins dans la tradition des nombreuses ballades de la jeune fille transformée en serpent. Cf. *The English and Scottish Popular Ballads*, éd. Fr. J. Child, New York, Dover, 1965, t. I, p. 311-315 et 502-505.
8. Dans le *Conte du Graal*, Perceval traverse lui aussi une forêt hantée par l'obscur secret de son ascendance familiale, qu'il perce trop tard pour écarter le malheur qui pèse sur sa famille et sur son nom: «Perchevax li Galois» devient, dans la bouche de sa cousine, «Perchevax li chaitis» (*Le Conte du Graal*, éd. M. Roach, Genève, Droz, TLF, 1956, v. 3575 et 3582).
9. Le premier rappelle le combat entre Yvain et les deux fils du diable dans *Le Chevalier au Lion* (éd. M. Roques, Paris, Champion, CFMA, 1975, v. 5250 sq.); le second, la dispute de l'épervier dans *Érec et Énide* (éd. M. Roques, Paris, Champion, CFMA, 1973, v. 547 sq.).
10. Cette ignorance de l'amour est considérée comme une carence grave dans la tradition courtoise, et le héros sans amie est fautif et incomplet. Cf. *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, Paris, Champion, CFMA, 1973, «Guigemar», v. 57-58.

gnent, plongeant la salle dans l'obscurité; le jeune homme a alors un instant d'hésitation (v. 3103-3110): il semble enfin se rendre compte que le courage et la prouesse, armes morales du chevalier, ne suffisent plus tout à fait pour faire face à cet autre monde qui lui échappe. C'est alors que, confronté pour la première fois à la possibilité de son incomplétude, il songe à son *amie* féérique, s'avoue son amour pour elle et puise sa force dans l'évocation de cet amour (v. 3111-3126).

Mais il lui faut d'abord faire le détour par l'expérience de l'ambivalence sexuelle, dont la *guivre*, cet énorme serpent doté d'une belle bouche vermeille qui le fascine, est l'image parfaite[11]; la réaction du jeune inconnu, après avoir reçu le baiser du monstre, est sans correspondant dans les textes apparentés. Elle rappelle certes l'extase provoquée ailleurs par la vue de la Dame ou la vision du Graal; ces deux derniers objets de contemplation ne produisent pourtant que le ravissement, tandis que les propos tenus ici témoignent plutôt d'une angoisse suicidaire[12]:

> «Dius, Sire, fait il, que ferai
> Del Fier Baissier que fait i ai?
> Molt dolerous baisier ai fait;
> Or sui je traïs entresait.
> Li diables m'a encanté,
> Que j'ai baissié otre mon gré.
> Or pris je molt petit ma vie» (v. 3205-3211).

Le désespoir du héros, vainqueur de tant d'exploits guerriers, peut paraître excessif[13]. Mais il faut l'interpréter comme la conscience d'un péril plus grave que le combat ou la mort: le signe d'un grave conflit intérieur qui lui reste à résoudre. La juxtaposition, chez la *guivre*, de la forme phallique du serpent et de la belle bouche féminine, en suggère la source: l'étreinte du monstre ne peut qu'accentuer l'angoisse d'un être déjà marqué par une certaine confusion à l'égard de la différenciation sexuelle; que cette expérience effrayante ait lieu, de surcroît, au moment où le Bel Inconnu accède à la perception de son amour pour la Pucelle aux Blanches Mains, au nom par ailleurs si proche de celui de sa mère, la fée Blanchemal, ne peut que précipiter une crise d'identité sexuelle infiniment plus redoutable que les combats dans la forêt ou même les enchantements du château[14]...

*

11. Sur le portrait de la *guivre*, cf. A. M. Colby, «The Lips of the Serpent in the *Bel Inconnu*», dans *Homenaje a Robert A. Hall. Jr.*, Madrid, Playor, 1977, p. 111-115.
12. On se souviendra pourtant du *Chevalier de la Charrette* (éd. M. Roques, Paris, Champion, CFMA, 1970) v. 566, où Lancelot «se vost jus lessier cheoir» de la tour à la vue de la reine Guenièvre, menée par Méléagant vers le royaume d'où nul ne revient. Cf. ma thèse, *Mordred's Hidden Presence: the Skeleton in the Arthurian Closet*, Yale Univ., 1985, p. 53-55.
13. Il rappelle pourtant la réaction de Gauvain dans *Sir Gawain and the Green Knight* (éd. J. R. R. Tolkien et E. V. Davis, 2e éd. rev. par N. Davis, Oxford, Clarendon Press, 1967, v. 2429-2438): ayant faussé quelque peu les termes de son combat contre un adversaire surnaturel en acceptant une ceinture magique, il jure de porter celle-ci tous les jours de sa vie pour afficher sa honte aux yeux de tous.
14. D. Poirion dit que Guinglain doit «vaincre la peur du désir que symbolise le baiser sur la bouche du monstre», *op. cit.*, p. 85.

On retrouve ainsi l'autre versant de l'anonymat du héros, le clivage entre masculin et féminin dont on a vu plus haut les premiers témoignages dès le début du récit; d'abord seulement «Beau Fils» de sa mère, il se retrouve affublé d'un sobriquet en un certain sens plus néfaste: le «nom» qu'il a désormais consacre sa privation de tout patronyme d'origine et l'exclut en quelque manière du monde féodal.

À première vue, les deux amies de Guinglain semblent perpétuer de façon analogue le thème du père absent. La Pucelle aux Blanches Mains doit ses pouvoirs magiques à des études autorisées par son père, dont elle est la seule héritière. En dépit de sa puissance de fée, et de sa souveraineté absolue sur l'île d'Or, elle est devenue la victime de son ami précédent, Malgier le Gris, qu'elle a juré d'épouser s'il réussissait à défendre sept ans durant le passage entre son pays et le monde extérieur. Prise au piège de son propre serment, elle ne peut être que ravie de la défaite de son prétendant par le Bel Inconnu, et elle s'offre immédiatement au vainqueur, à la seule condition qu'il l'épouse. Cette fée puissante et autonome semble donc n'avoir d'autre souhait que de se livrer à un maître chevalier qui régnera sur elle et sur sa terre. Quant à Blonde Esmeree, elle est également suzeraine des terres héritées de son père, et elle aussi refuse d'exercer seule ce pouvoir. Une fois délivrée de l'enchantement qui l'avait transformée en *guivre*, son premier acte est, tout comme la fée de l'île d'Or, de s'offrir en mariage au héros.

Pourtant, à y regarder de plus près, la fée et la princesse ne représentent pas les mêmes valeurs. Les discussions matrimoniales entre Guinglain et Blonde Esmeree ont un ton contractuel et juridique; la dame demande le consentement de ses barons et le chevalier, celui du roi. Leur mariage sera tout profit pour l'un et l'autre: la dame a besoin d'un chevalier pour régner sur ses terres et les défendre, et le jeune homme se voit conférer la royauté sur elles. L'ordre social y gagne tout autant: le couple aura des héritiers légitimes, essentiels au maintien du système féodal. La restauration de l'ordre naturel du monde médiéval est accompagnée et renforcée par le rétablissement de la princesse et celui de la ville: les choses rentrent dans l'ordre et les enchantements sont terminés. Le monde réel s'épure ainsi du merveilleux qui le travestissait. Dans le même temps, le héros anonyme apprend son nom et réintègre son lignage, l'ambivalence sexuelle est résolue, l'homme et la femme reprenant leurs rôles traditionnels dans la société. Blonde Esmeree se range donc définitivement du côté du roi Arthur, et le héros semble avoir renoncé au monde féérique de sa mère et de son amie pour assumer son héritage paternel[15]. Les masques semblent être tombés.

Mais ce n'est pas encore la fin du texte, ni le dernier mot de l'auteur. Guinglain abandonne en effet sa fiancée, en route pour la cour du roi Arthur, afin de rejoindre la fée de l'île d'Or. Toutefois, celle-ci n'est plus la maîtresse soumise et aimante de la première rencontre: elle est devenue la *domina* exigeante et inflexible de l'amour courtois.

Davantage encore: elle refuse de le reconnaître, lui posant la question: «Qui estes vos?» (v. 4025). Ainsi le problème de l'identité du héros n'a pas re-

15. Cf. Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 336-337.

çu de réponse décisive. Pourtant, le don provisoire fait par le roi Arthur d'un nom qui déclarait l'absence d'un nom avait été rectifié par la voix retentissant dans le château enchanté:

> «Li rois Artus mal te nonma:
> Bel Descouneü t'apiela,
> Guinglains as non en batestire» (v. 3231-3233).

Mais si Arthur s'avère être l'oncle de Gauvain, père du héros, et représente le côté paternel — inconnu — de son lignage, le nom de Guinglain, qui lui fut donné en baptême, lui vient de sa mère, et c'est ce nom-là qui remplacera l'ancienne désignation. La voix mystérieuse, du reste, n'est autre que celle de la Pucelle aux Blanches Mains, liée par son nom, son caractère féérique et sa fonction au côté maternel. En préférant la fée à la princesse, Blonde Esmeree, Guinglain prend donc définitivement parti pour le monde de sa mère et celui de son enfance.

Pourtant, c'est cette même fée qui refuse, après lui avoir révélé son nom, de le reconnaître, pour le punir de l'avoir abandonnée. Le «Qui estes vos?» qu'elle lui adresse autorise deux réponses possibles: le héros peut indiquer le nom provisoire donné par Arthur, son grand-oncle paternel; ou son nom véritable, reçu de sa mère et transmis par la fée. Or il fait un choix inattendu et radical[16]: il rejette autant le nom de «Bel Inconnu» que celui de «Guinglain», pourtant mérités l'un et l'autre par de dures épreuves — pour assumer une identité qui n'a de sens que selon le seul code de l'amour courtois. À la question de la fée, il offre en effet cette réponse:

> «Dame, *vostres sui* a estros,
> Des l'ore que primes vos vi [...]» (v. 4026-4027).

Ainsi, à peine a-t-il trouvé enfin une identité qu'il n'hésite pas à la remettre en question. Dorénavant, son nom ne dépendra ni de la connaissance qu'il peut avoir de lui-même, ni de sa renommée: il ne s'avouera que comme amant. Après l'avoir soumis à de nouvelles épreuves, la fée peut reprendre son ami et lui expliquer enfin le sens de toutes ses aventures. Leur bonheur semble assuré; à l'instar de ceux qui ont la chance d'aimer une fée, notre héros vivra avec elle une éternelle jeunesse dans son pays, l'île d'Or qu'on appelle Avalon.

*

Mais le récit oblique une fois encore. Attiré comme Yvain par le leurre du tournoi[17], Guinglain quitte l'univers enchanté de la fée pour ce qu'il croit être une courte visite au monde extérieur. Il apprend qu'on ne nourrit pas impunément fût-ce l'intention d'un tel départ: il s'endort aux côtés de son

16. Dans *Le Conte du Graal*, quand la demoiselle hideuse évoque la terre «Gaste», vouée à une stérilité éternelle en raison du silence de Perceval, le «tot el» de la réponse du héros (v. 4727) constitue un autre défi lancé au destin.

17. *Le Chevalier au Lion*, v. 2478 sq. Mais le tournoi du Bel Inconnu se livre au Château des Pucelles (v. 5032), c'est-à-dire celui où, dans le tableau d'un inceste à peine voilé du *Conte du Graal*, Gauvain retrouve sa mère, sa soeur et son aïeule.

amie pour se réveiller à l'aube, seul au milieu de la forêt avec ses armes, son cheval et son écuyer. Il a été chassé du paradis terrestre, mais par sa faute: il a transgressé le commandement suprême de l'amour courtois, l'obéissance absolue à la dame. Il peut maudire sa «male destinee» et son «folage» (v. 5423 et 5426): Robert lui rappelle que «nos n'en poons el faire» (v. 5431). La réplique du chevalier: «Donques alons» (v. 5435) témoigne de sa résignation envers ce qui constitue l'absurde du destin du *fin'amant*.

Dès lors, rejeté du monde rassurant des songes maternels, Guinglain n'a d'autre choix que de retourner à la cour, chez son père et son oncle, le roi, qui lui donnera pour épouse une riche héritière et un royaume. Il est enfin reconnu par son père Gauvain, qui lui aussi se souvient de sa liaison avec la fée Blanchemal, comme d'un rêve presque oublié (v. 5231-5236). Le héros a triomphé définitivement cette fois de son anonymat et de son ambivalence sexuelle. D'une autre manière, les masques tombent: Guinglain semble entrer une fois pour toutes dans le monde masculin car, à quelques rares exceptions près, le mariage met un terme aux aventures de la forêt maternelle.

Toutefois, si cette solution a tout pour satisfaire les exigences du monde féodal, elle convient moins à celles de l'esprit chevaleresque et de l'amour courtois. Au reste, l'auteur paraît reconnaître lui-même le caractère décevant de la conclusion qu'il fournit à son récit: tentant de contraindre sa propre amie à lui accorder son amour, il promet, si elle lui fait un «biau sanblant» (v. 6255 et 6266), selon l'expression consacrée des troubadours, de modifier cette conclusion, dans le sens d'un retour de Guinglain auprès de sa véritable amie, la Pucelle aux Blanches Mains; sinon, le héros restera voué au mariage de raison avec Blonde Esmeree.

Finalement, l'auteur du *Bel Inconnu* a choisi de ne pas résoudre les conflits de son personnage entre masculin et féminin, père et mère, mariage légitime et *fin'amor*. Telle la *guivre* du château enchanté qui s'en fait l'emblème, le texte, *Bel Inconnu*, maintient entiers son mystère et son ambivalence. L'incognito, sous l'apparente nécessité de son éclaircissement, se révèle au bout du compte comme le masque qui à la fois désigne et dissimule l'impossible dévoilement d'une vérité univoque.

JONNA KJAER

LE DÉGUISEMENT DANS LES *FOLIES TRISTAN* ET LA MORT CHEZ THOMAS D'ANGLETERRE

En manière de position du problème, nous voudrions partir du curieux paradoxe que semble contenir la fin du *Tristan* de Thomas d'Angleterre si l'on compare les deux commentaires de l'auteur relatifs au sort des amants: au moment de décrire la tempête sur la mer qui retarde le navire d'Iseut, il s'apitoie sur leur prochaine fin tragique (Douce, v. 1582-1586)[1]. Mais après leur mort, il offre son roman en réconfort à tous les amants:

> Aveir em poissent grant confort,
> Encuntre change, encontre tort,
> Encuntre paine, encuntre dolur,
> Encuntre tuiz engins d'amur! (Sneyd[2], v. 820-839)

À moins qu'on ne choisisse avec Tony Hunt de comprendre le roman de Thomas comme un «exemple négatif[2]», on se demande comment concilier les deux perspectives, et défendre la valeur exemplaire de cette histoire, selon la leçon de l'épilogue.

---

1. Pour les différents textes *Tristan*, nous renvoyons aux éditions ou aux traductions suivantes:
La Folie Tristan de Berne, éd. E. Hoepffner, Paris, Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Textes d'étude 3, 1949; nous y référerons sous l'abréviation *Fb*;
La Folie Tristan d'Oxford, éd. E. Hoepffner, Paris, Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Textes d'étude 8, 1963; nous y référerons sous l'abréviation *Fo*;
Gottfried von Strassburg, *Tristan*, trad. par A. T. Hatto, Penguin Books, 1960;
The Saga of Tristram and Isönd, trad. par P. Schach, Lincoln and London, Univ. of Nebraska Press, 1973;
Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan*, éd. B. H. Wind, Paris-Genève, Droz, TLF, 1960. La référence aux divers fragments se fera ici sous leur désignation propre à l'intérieur de cette édition.
2. T. Hunt, «The Significance of Thomas' *Tristan*», *Reading Medieval Studies*, VII, 1981, p. 41-61, interprète la version de Thomas comme un exemple négatif dans la tradition du *contemptus mundi*, le roman autant que l'épilogue étant destinés à prévenir contre l'amour sexuel.

Il est possible que le roman soit construit à partir d'une ambiguïté fondamentale, que refléterait le désaccord des interprétations de Pierre Le Gentil et de Jean Frappier. Le premier refuse de voir dans cet épilogue une apothéose du couple, en souligne au contraire le douloureux pessimisme, pour conclure: «la passion adultère [...] demeure une expérience vouée à l'échec[3]»; en opposition déclarée avec son collègue, Frappier affirme: «Quant à la mort des amants, sans être une apothéose, elle n'en exalte pas moins leur fidélité, leur suprême union[4]». Nous refusons de voir avec Frappier une transcendance chrétienne dans la mort des amants; nous refusons de penser avec lui que les amants *veulent* leur souffrance, que leur histoire doit être considérée comme une «ascèse de la *fin'amor*», mais nous pensons, comme lui, que l'amour du couple se trouve glorifié à la fin du roman. Le désaccord entre les deux médiévistes tient, nous semble-t-il, à une différence de perspective: Le Gentil considère le roman et son message final du point de vue des amants et de la vie; Frappier, lui, néglige résolument la présence d'un conflit possible entre l'amour et les normes morales et sociales, et paraît interpréter le roman entier à partir de sa fin et de l'épilogue qu'en fournit l'auteur.

Nous estimons, quant à nous, que le conflit entre l'amour et la société est au coeur de *toutes* les versions du *Tristan* — ou, si l'on veut, du mythe de Tristan —, et que chaque version ne constitue qu'une manière particulière de le décrire et de le comprendre. Telle est la conception générale qui oriente cette réflexion: à partir de ce postulat, notre propos est de lever l'ambiguïté de certaines des versions choisies.

Pour mieux formuler notre hypothèse de travail, nous prendrons appui sur le monologue d'Iseut pendant la tempête, dans le fragment de Thomas. Iseut, en ce remarquable passage, interprète spontanément la colère de Dieu comme un obstacle mis à son désir d'accourir au chevet de son ami mourant. Si elle se noyait dans la mer, imagine-t-elle, et que Tristan s'y noyât aussi, un même poisson pourrait les avaler et leur servir de sépulture. Le poisson pris, on retrouverait leurs corps ensemble, et on les célébrerait alors, ainsi que le mérite leur amour (Douce, v. 1649-1662). Ce passage nous intéresse parce qu'il cadre mal avec le récit précédent de l'amour malheureux, humiliant et humilié; par ailleurs, l'image du poisson a un caractère merveilleux insolite dans la version si «réaliste» de Thomas. Au terme de sa rêverie, Iseut simultanément en nie et confirme la possibilité de réalisation: «Ce que je dis ne peut pas être. Pourtant, si Dieu le veut, cela sera» (Douce, v. 1663-1664)[5].

3. P. Le Gentil, «La légende de Tristan vue par Béroul et Thomas. Essai d'interprétation», *Romance Philology*, VII, 1, 1953, p. 125.
4. J. Frappier, «Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, 1963, p. 255-280 et 441-454; cf. respectivement, pour les citations faites en ce paragraphe, p. 263, 451, et 263 sq. Il faut prendre garde que Frappier se fonde sur la reconstruction effectuée par Bédier du roman de Thomas: il s'y inspire beaucoup des textes de Gottfried de Strasbourg et de la saga norroise. Cf. notre article «Tristrams saga ok Isöndar, une version christianisée de la branche dite courtoise du Tristan», à paraître dans les *Actes* du Ve Congrès triennal de l'ICLS, Dalfsen, 1987.
5. Le fait qu'Iseut mentionne Dieu ne saurait justifier en soi une interprétation chrétienne du roman, étant donné qu'il représente pour elle seulement la tempête — qu'elle maudit d'ailleurs plus tard, cf. Sneyd[2], v. 787.

René Girard postule, on le sait, que tous les mythes dérivent de la violence fondatrice et de la victime émissaire. L'une et l'autre représentent la transgression sociale et l'indifférenciation à l'origine d'une crise des rapports entre les individus et la société. Par le sacrifice du bouc émissaire, la société est purgée de l'indifférenciation, et son ordre est rétabli. Entre autres figures de la victime collective, Girard signale, dans le Nouveau Testament, celle de Jonas[6]. On connaît le récit de l'Ancien Testament: Jonas est désigné pour être jeté à la mer par les marins pour assurer le salut de leur navire en détresse. Il en est fait ainsi, et Jonas est sauvé par un grand poisson qui l'avale.

Serait-il possible de voir dans les propos d'Iseut sur la tombe commune dans le ventre du poisson, et sur l'amour glorifié après la mort des amants, une allusion à Jonas, qui, dans la conscience d'Iseut, assignerait au couple la fonction de bouc émissaire? La gloire posthume évoquée par Iseut serait alors conforme à l'idée du retournement bénéfique de la toute-puissance maléfique attribuée, dans la conception de Girard[7], à celui-ci: après avoir été collectivement persécuté, le bouc émissaire devient l'objet d'un culte adorateur.

D'autres versions du Tristan offrent des allusions possibles au *signe* de Jonas. Ainsi dans ce passage au début du roman, commun à la version allemande de Gottfried de Strasbourg (trad. cit., p. 73-74) et à la saga norroise (trad. cit., p. 23-24), et qui a bien pu se trouver aussi dans la partie perdue du poème de Thomas. Il y est conté comment les marchands qui ont enlevé Tristan décident de le jeter à la mer, afin de calmer la tempête provoquée par la colère de Dieu à la suite de cet enlèvement.

Dans les deux *Folies Tristan* des manuscrits de Berne et d'Oxford, Tristan déguisé en fou s'identifie comme né dans la mer d'un morse[8] et d'une baleine (*Fb*, v. 157-158), ou mentionne seulement la baleine (*Fo*, v. 273). Iseut, qui n'a pas reconnu Tristan, regrette que les marins n'aient pas dès la traversée jeté le fou à la mer (*Fb*, v. 211-213), ou elle maudit le fou et voudrait qu'il se fût noyé (*Fo*, v. 585-590). La *Folie de Berne* contient une réplique d'Iseut encore plus proche de la symbolique qui nous occupe: si le fou était bien Tristan comme il le prétend, dit-elle, il aurait préféré rester au fond du bateau plutôt que de se présenter en fou à la cour de Marc (*Fb*, v. 370-373). Or, dans le *Livre de Jonas*, il est dit précisément que Jonas était descendu au fond du bateau!

***

Eu égard à ces observations, est-il possible de considérer les *Folies Tristan* comme les récits d'une persécution sacrificielle, dans lesquels Tristan tiendrait le rôle de bouc émissaire?

6. R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 469-471, et *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 169-170.
7. *Le Bouc émissaire*, p. 64.
8. Le fragm. Cambridge, qui permet de corriger la *Folie de Berne*, donne *veu karoyt*, qu'on peut expliquer comme une mauvaise copie de *leu garous* (cf. D. Legge: «Le problème des Folies aujourd'hui», dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XXe siècle offerts à Jeanne Lods*, Paris, ENS, 1978, p. 371-377). La leçon *leu garous* est intéressante parce que la *Folie d'Oxford* comporte elle-même une mention de Tristan en loup-garou, cf. *infra*.

Dès l'abord, le déguisement de Tristan et son double jeu entre identité dissimulée et identité exhibée révèlent une ambiguïté qui n'est peut-être pas sans rapport avec celle que nous avons soulignée. Comme c'est le mécanisme social qui nous intéresse surtout ici, nous étudierons essentiellement la première partie des deux poèmes, c'est-à-dire le discours du fou Tristan à la cour du roi Marc[9]. Nous tenterons de voir successivement la *motivation* de ce déguisement, puis l'*emploi* qu'en fait Tristan, et la *réaction* de la cour.

Dans la *Folie de Berne*, c'est la colère de Marc qui rappelle Tristan et motive son départ pour la Cornouailles. Le début du poème évoque l'impuissance et l'humiliation de Marc devant Tristan qui l'a honni et s'est enfui de sa cour (v. 19-23). Les barons du roi consentent à se mettre en quête de Tristan pour l'offrir à la vengeance de son oncle, et le sénéchal Dinas l'en informe. Notre héros souffre donc à la fois d'être séparé d'Iseut, et de la honte d'avoir fui. C'est pour remédier à cette double situation qu'il décide de revenir à la cour et d'y obtenir «*honneur et joie*» (v. 90). Cette préoccupation de l'honneur se retrouve ailleurs dans le poème: pour se justifier auprès d'Iseut d'avoir pris le déguisement du fou, Tristan évoque son souci de dissimuler leur amour et de *ridiculiser la cour* (v. 374-375). Et, dans la conversation précédente avec Brengain, il constate avec satisfaction qu'il a réussi à rendre Marc encore plus fou que lui-même (v. 277).

La confrontation avec Marc est essentielle pour l'honneur dont Tristan est en quête et qu'il pense justement obtenir en s'exposant au danger de revenir à la cour, au risque d'être surpris; il est heureux aussi de railler Marc par ses allusions hardies à son amour. Et, avant même de parvenir à la cour, il se laisse persécuter et lapider par la foule, parce qu'il lui plaît (v. 135-147) de subir cette humiliation pour Iseut.

La motivation est très différente dans la *Folie d'Oxford*, et d'abord en ce que Marc n'y joue aucun rôle sauf, peut-être, dans la mesure où il représente un obstacle à l'amour des amants. Le début du poème ne parle que de Tristan mourant d'être séparé d'Iseut. Il est sûr de sa mort prochaine, et la souhaite. Son seul voeu est que son amie sache qu'il meurt pour elle, la mort lui sera alors plus douce. Il revient donc en somme à la cour *pour mourir*. Il est vrai, comme le dit l'éditeur[10], que ce début s'inspire de la conversation entre Tristan et Kaerdin à la fin du roman de Thomas.

Le seul souci de Tristan, au moment de se déguiser, est de ne pas être remarqué ni reconnu à la cour (v. 37-46). Au reste, il n'est pas fait mention d'un mauvais traitement par la foule; au contraire, le fou lui fait peur. Et si le portier et les valets l'accueillent au château avec des moqueries, celles-ci demeurent bienveillantes.

Ainsi les deux *Folies* diffèrent quant au rapport de Tristan déguisé avec la société représentée par Marc. Nous n'allons pas procéder à une analyse détaillée du déguisement lui-même. Qu'il nous suffise de noter que la description qui en est faite dans les deux poèmes correspond assez bien à la réalité,

9. Les analyses du *Tristan* se concentrent d'habitude sur les rapports de Tristan avec Iseut, non sur ses rapports avec Marc. Pour une bonne analyse des premiers dans les *Folies*, cf. par ex. R. L. Curtis, «The Humble and the Cruel Tristan», *Tristania*, II, 1, 1976, p. 4-11.

10. *Fb*, note aux v. 15-16 de l'édition.

ainsi qu'à d'autres descriptions de la folie contemporaines de nos textes[11]. En revanche, il importe de remarquer que le déguisement de Tristan en fou implique de sa part le choix d'une identité entraînant d'emblée une marginalisation, morale autant que sociale. En même temps, cette identité est d'une ambiguïté troublante, puisqu'on attribuait aux fous certains pouvoirs magiques et spirituels[12].

Dans le cas de Tristan, le rapport entre folie réelle et folie simulée diffère beaucoup d'un poème à l'autre, en fonction notamment du moment où Tristan entreprend de se déguiser, et du degré d'outrance ou de monstruosité où il porte son déguisement.

À notre avis, c'est seulement dans la *Folie de Berne* que Tristan *est* fou[13]. Il *devient presque fou*, nous dit-on au début du poème (v. 99), d'être séparé d'Iseut, et le narrateur ajoute qu'il y a peu, il a éprouvé une telle peine à cause d'elle qu'il en a été tout à fait fou (v. 121-123). Dans la *Folie d'Oxford*, Tristant n'est qu'*afolez* (v. 175)[14], c'est-à-dire blessé, voire mourant d'amour, et *anguissus*, tourmenté, pour ne savoir par quels moyens s'approcher d'Iseut (v. 177-178). Dans le premier texte, il décide de s'habiller en fou (*Fb*, v. 105); dans le second, il veut seulement feindre la folie par un comportement approprié (*Fo*, v. 181)[15]. Là, son déguisement ne vise qu'à extérioriser la folie qui déjà l'habite; ici, il vise à la simuler. Là, c'est dès la Bretagne qu'il prend l'apparence du fou; ici, son projet est d'abord de se produire pauvre et nu à la cour, afin de ne pas y être remarqué (*Fo*, v. 31-46), et ce n'est qu'après son débarquement en Cornouailles qu'il estime plus avisé de paraître fou (*Fo*, v. 180-188). Survient alors l'échange de vêtements avec le pêcheur.

Le travestissement adopté dans la *Folie d'Oxford* mérite d'être mentionné en raison de l'aspect particulièrement monstrueux, animal, qu'il confère à Tristan: la cotte est velue, et sans partie inférieure. Le héros modifie également sa voix et noircit son visage. Ces traits évoquent quelque *homme sauvage* — ou mieux encore, un *loup-garou*[16], hypothèse corroborée par la comparai-

11. Cf. en particulier Ph. Ménard, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1969, p. 178-184, et l'étude excellente du même auteur, «Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XIIe et au XIIIe siècle», *Romania*, 98, 1977, p. 433-459.

12. La perte de la mémoire comme signe de la folie devrait faire l'objet d'une étude à part. Cf. par ex. la description de la folie de Lancelot (*Lancelot* en prose, éd. A. Micha, Genève, Droz, TLF, 1980, t. VI, p. 216: Lancelot a oublié jusqu'à son propre nom, c'est-à-dire son identité). En revanche, les *Folies Tristan* sont des poèmes du souvenir.

13. Selon J. Schaefer, «Tristan's Folly: Feigned or Real?», *Tristania*, III, 1, 1977, p. 3-16, Tristan est réellement fou dans les deux poèmes, bien qu'il le soit davantage dans *Fb* que dans *Fo*. C'est la véritable folie de Tristan qui lui fait feindre une autre forme de folie: «The real 'folie' consists of feigning insanity». Selon nous, la folie est réelle dans *Fb* et feinte dans *Fo*, et les distinctions de J. Schaefer nous paraissent un peu obscures.

14. Note de l'éditeur: «L'auteur a-t-il voulu jouer avec le mot *afoler*? Sans doute. Au sens normal du mot qui est 'écraser, blesser, tuer', il mêle celui de *fol* 'fou', donc 'rendre fou'.»

15. Dans *Fo*, Iseut accuse le fou d'être ivre, et il en profite pour faire des allusions au philtre d'amour: «male ivrece mult i truis» (v. 476). L'ivresse d'amour est évidemment comparable à la folie. Le philtre d'amour est mentionné dans *Fb* (v. 307-320) comme la cause de la folie de Tristan.

16. Il paraît que l'on compare plus souvent l'homme sauvage à un ours qu'à un loup, cf. R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1952. Sur l'onguent magique qui facilite fréquemment la transformation en loup-garou, cf. K. F. Smith, «An Historical Study of the Werwolf in Literature», *Publ. of the Modern Language Ass. of America*, IX, 1, New Series II, 1, 1894, p. 1-42, cf. notamment p. 33.

son faite par le portier avec Urgan le Velu (v. 244-246), et les cris des valets qui accueillent le fou «comme un homme fait loup» (v. 248-250). Le récit lubrique du fou sur le mariage de l'abbesse velue (v. 229-240) exprime la même sexualité bestiale.

On pourrait s'attendre à ce qu'un tel excès dans le déguisement provoque à la cour du roi Marc une panique générale et crée une situation de crise. Il n'en est rien. Dès son arrivée dans la salle, du reste, il n'est plus question que du «fou», sans autre allusion à ses apparences terrifiantes. Quant au discours qu'il tient, il est beaucoup mieux ordonné, et moins hardi, que dans la *Folie de Berne*. Enfin Tristan fou agit ici plus en fou de cour qu'en aliéné: Marc l'accueille chaleureusement en l'appelant «ami», et il apprécie le divertissement qu'il lui offre. Passant outre les réticences d'Iseut, il l'encourage à continuer et, dans une sorte de connivence, entre dans son jeu[17] en contraignant la reine à l'écouter jusqu'au bout.

Le fou amuse ainsi tout le monde, à l'exception d'Iseut, par ses propos et ses gambades. À plusieurs reprises, le texte mentionne le *rire* général: celui de Marc (v. 285, 295, 311, 381, 499, 533), des assistants (v. 311, 500), et du fou lui-même (v. 389, 414, 503). Seule Iseut est mal à l'aise.

Le fou désigne son jeu comme un service rendu au roi (v. 242, 527-528), et Marc le comprend explicitement de la même façon (v. 486). Il est significatif que Marc désire écouter le fou et lui donner la réplique jusqu'à ce que celui-ci mette fin lui-même à son divertissement: c'est seulement alors que le roi décide d'aller à la chasse, en rappelant que c'est là son habitude (v. 535-558).

Dans la *Folie de Berne* au contraire, la situation est d'emblée critique, et tout se passe dans une atmosphère lourde de gravité. Il n'y a pas de quoi rire — et personne ne rit. Par le ton railleur et l'agressivité de son discours, le fou provoque dans la salle malaise et confusion. Au fur et à mesure qu'il s'exhibe, la tension s'aggrave du soupçon porté sur sa véritable identité. La provocation à laquelle il se livre se fait de plus en plus effrontée: il maudit d'abord les Cornouaillais (v. 168)[18], puis plusieurs fois force Marc à l'écouter malgré lui (v. 169, 179); il l'oblige à le regarder bien en face, et à dire qu'il le reconnaît comme *Tantris* (v. 181)[19]. Quand Marc, importuné par son discours, lui demande d'en finir, le fou se moque explicitement de lui (v. 187-191). L'inquiétude se généralise alors dans la salle, et les barons murmurent contre la complaisance du roi (v. 192-193). Crûment, le fou traite son interlocuteur de cocu (v. 215), et affirme son intention de «baiser» Iseut, ainsi que sa conviction d'y parvenir (v. 242-245). Les barons redoutent que le roi n'en vienne à prendre le fou au sérieux (v. 246-249); au même moment, Marc quitte la salle, sans autre explication. Selon nous, le texte suggère que le roi a maintenant reconnu son neveu, et qu'il s'enfuit pour éviter une confrontation ouverte avec lui.

17. L'exemple le plus frappant de la manière dont Marc entre dans le jeu du fou est la conversation sur la chasse dans le bois et à la rivière, *Fo*, v. 489-514.

18. L'éditeur estime que *Galois* remplace *Cornouaillais* pour les besoins de la rime. M. Delbouille, «Le fragment de Cambridge et la genèse des *Folies Tristan*», *Travaux de ling. et de litt. romanes*, XVI, 1, 1978, p. 117, propose de corriger *A ces Galois* en *A ce jelus*. Nous préférons lire comme notre éditeur.

19. Dans *Fo*, v. 365-366, c'est à Iseut que Tristan adresse ce rappel de «Tristan inversé».

Le personnage de Marc dans cette scène correspond très bien, dans l'un et l'autre poème, aux deux traits qu'ils soulignent respectivement dans les premiers vers: sa haine aveugle et sa faiblesse (*Folie de Berne*), sa puissance et son bonheur (*Folie d'Oxford*). Dans le premier, Tristan finit par obtenir huit jours d'amour avec Iseut; dans le second, il ne peut espérer au mieux qu'une seule nuit. Cette différence quantitative se traduit aussi en termes qualitatifs. On peut soutenir en effet que la *Folie de Berne* met en scène une rivalité de pouvoir entre l'oncle et le neveu, au bénéfice de ce dernier; dans la *Folie d'Oxford*, Tristan ne conteste pas les droits de Marc comme souverain et époux d'Iseut: il ne peut et ne veut aimer Iseut que furtivement, le temps d'une nuit.

***

Nous voudrions, au terme de cette analyse, reprendre les traits textuels permettant de considérer Tristan comme un bouc émissaire, et montrer qu'il y a bien une représentation persécutrice/sacrificielle sous-jacente aux deux *Folies* et au roman de Thomas.

Selon la théorie de Girard, quatre stéréotypes définissent la persécution du bouc émissaire (mais il y suffit de trois, ou même de deux): 1. la description d'une crise sociale et culturelle, 2. la présence de crimes indifférenciateurs, 3. des signes de sélection victimaire attribués aux auteurs de ces crimes, et enfin, 4. la violence elle-même[20].

1. La crise sociale est signalée au début de la *Folie de Berne*, provoquée par Tristan au détriment de l'autorité de Marc et, par là, au détriment de son royaume. Ainsi tous les barons, y compris le fidèle Dinas, consentent-ils à ce que l'on retrouve Tristan pour le mettre à mort. Rappelons que c'est le message de Dinas qui fait revenir notre héros.

Un état de crise se manifeste également dans l'épisode de la salle: Tristan provoque Marc à le reconnaître et à lui concéder tacitement un rendez-vous avec Iseut.

La *Folie d'Oxford* n'offre pas de situation de crise à proprement parler; Tristan ne retourne à la cour que sous la pression de son désir de revoir Iseut, et le royaume de Marc témoigne d'une prospérité certaine. De même, l'apparition du fou dans la salle donne lieu à un divertissement joyeux. Rien n'indique, à la différence de l'autre *Folie*, que son discours fasse naître un soupçon quelconque sur sa véritable identité.

2. Le crime indifférenciateur se situe au niveau des rapports humains, et le crime de Tristan est évidemment l'adultère, c'est-à-dire la transgression double, sexuelle et sociale, qui est symbolisée par son déguisement.

3. Les signes de sélection victimaire se manifestent dans l'indifférenciation de l'humain: l'infirmité, la monstruosité, et bien sûr la folie, mais aussi, dans la *Folie d'Oxford*, la confusion entre l'homme et l'animal[21].

4. La violence enfin se trouve également dans les deux poèmes. Dans la *Folie de Berne*, elle est représentée par la lapidation du fou par la foule. Si Tristan ne s'en plaint pas, c'est qu'il assume la persécution afin de la conjurer et de se

20. *Le Bouc émissaire*, p. 37 sq.
21. *Id.*, p. 72.

montrer digne de l'amour d'Iseut. Après avoir relevé le défi de Marc, il s'exhibe devant lui pour le défier à son tour. Dans la *Folie d'Oxford*, la scène de violence prend place à la porte du château, mais c'est ici le fou lui-même qui en fait preuve, ainsi que dans la salle, où il frappe de son bâton les gens autour de lui. Bien qu'elle revête la forme d'un jeu divertissant, cette violence ne relève pas moins de la même représentation persécutrice.

Quant au sens du déguisement auquel procède Tristan, il se présente dans la *Folie de Berne*, on l'a vu, comme l'extériorisation d'un état psychique non feint, qu'il tente de surmonter dans la salle pour gagner Iseut. Dans la *Folie d'Oxford*, il constitue plutôt un masque sous lequel se dissimule le héros. Ainsi les deux poèmes se partagent entre exhibition et dissimulation, comme le confirme la différence dans le type d'allusions à son amour que Tristan s'autorise.

Dans la *Folie de Berne*, il rappelle devant Marc certains événements auxquels le roi lui-même a participé[22]. Une fois seul avec Iseut en revanche, il n'en fait plus aucune mention, et n'évoque plus que les aventures qui ont eu lieu avant le mariage royal. Dans la *Folie d'Oxford*, c'est en principe l'inverse qui se produit: le fou, nous l'avons dit, se comporte plutôt en fou de cour. Inoffensif comme le veut son rôle, il se donne en spectacle pour faire rire et divertir, et ne pousse pas à une reconnaissance par des allusions trop hardies. Mais dans son tête-à-tête avec Iseut, curieusement, il revient systématiquement aux épisodes centrés sur Marc, comme s'il voulait faire entendre par là que Marc fait partie intégrante et toujours présente de la situation amoureuse.

La description de la salle de verre s'intègre également à notre interprétation. Il est symptomatique qu'elle soit plus développée dans la première *Folie* (*Fb*, v. 301-310), que dans la seconde (*Fo*, v. 164-167): comme le suggère Jean-Charles Payen, la salle de verre constitue une fiction compensatrice[23]; nous ajouterons que Tristan n'éprouve pas le même besoin d'évasion imaginaire dans la première que dans la seconde; rappelons aussi que, selon notre conception, cette image représente la contrepartie symbolique des allusions à Jonas dans le ventre du poisson, elle signifie donc la glorification après la mort.

La mort est présente dans les deux poèmes, mais là encore s'accusent des différences. Dans la *Folie de Berne*, elle constitue un défi; dans la *Folie d'Oxford*, elle est acceptée comme un destin inévitable. Dans la première, Tristan la conjure et la vainc; dans la seconde, elle devient l'expiation d'un crime indifférenciateur, de par l'évocation caricaturale, par Tristan, de sa sexualité.

---

22. Contre Hoepffner et d'autres critiques, J. Horrent a voulu réhabiliter les qualités littéraires de *Fb*. Ce faisant, il présuppose que Tristan a, dans les deux poèmes, «le désir de ne pas paraître Tristan aux yeux du roi et le désir de le paraître aux yeux de la reine», «La composition de la *Folie Tristan* de Berne», *Revue belge de phil. et d'hist.*, XXV, 1946-1947, p. 24. Selon nous, l'intention de Tristan est différente dans les deux *Folies*. Dans *Fb*, il désire provoquer Marc à le reconnaître, d'où ces allusions à des épisodes auxquels Marc a lui-même été présent. Hoepffner considère ces mentions de Tristan comme absurdes: «[...] comme s'il voulait se faire reconnaître non seulement par Iseut, mais aussi par Marke lui-même», note aux v. 194 sq. de *Fb*, cf. aussi la note aux v. 76 sq. de *Fb*.

23. J.-Ch. Payen, «Le palais de verre dans la *Folie d'Oxford*», *Tristania*, V, 2, 1980, p. 17-27.

Il n'y a pas d'épisode de la folie dans le roman de Thomas, mais il est intéressant de rapprocher la longue agonie et la mort de Tristan dans ce texte avec les poèmes des *Folies*. Chez Thomas, Tristan mort reçoit la glorification due au bouc émissaire sacrifié; c'est ce que nous semble suggérer le vieil homme dans son discours à Iseut: il qualifie Tristan de héros, mais de héros qui ne peut l'être que mort (Douce, v. 1787-1798). Y ferait écho l'épilogue, dans lequel l'auteur assigne à son récit la valeur cathartique de l'exemple [24].

Nous interprétons le personnage du vieil homme comme une allusion au vieil homme de la Bible, c'est-à-dire à l'homme pécheur d'avant le baptême, et l'épilogue glorifie de façon audacieuse l'amour absolument profane de Tristan et Yseut. Mais dans les deux passages, c'est la mort qui rend cette glorification possible, socialement acceptable. Peut-être en effet Iseut, dans son monologue sur la mer, a-t-elle pressenti que le couple aurait droit à la glorification posthume des victimes émissaires; encore faut-il souligner que c'est seulement au moment où la mort lui apparaît inévitable qu'elle formule cette idée (Douce, v. 1647-1652): il est clair, comme l'affirme Pierre Le Gentil, qu'elle ne songe pas à un prolongement dans l'au-delà[25]. Au contraire, c'est dans la mémoire des hommes que le couple pourra survivre. Dans notre analyse, structurée autour du *signe de Jonas* en tant que signe du bouc émissaire, le texte de Thomas fait référence, tant dans le discours du vieil homme que dans l'épilogue, à la vie terrestre, et à une société que la mort du couple a purgée et remise en ordre.

S'il est vrai que, dans les *Folies*, la persécution que lui vaut son déguisement en fou confère à Tristan un statut de victime, nous retrouvons ce statut à la fin du roman de Thomas: Thomas se cache ici derrière des paradoxes, des ambiguïtés et de subtiles allusions à la Bible pour affirmer, nous semble-t-il, sa sympathie «anti-chrétienne» envers le couple transgresseur, en même temps qu'il révèle et accepte la nécessité de leur mort pour restaurer l'ordre social.

---

24. Thomas n'a pas pu connaître la *Poétique* d'Aristote. Il n'empêche que les idées qu'il exprime ici sur la «vérité» et l'«embellissement» de l'histoire, ainsi que sur son effet purgatoire, ressemblent à celles que l'on trouve dans la *Poétique* aux chap. IV et VI (J. Hardy, Coll. Guillaume Budé, Paris, 1975).

25. P. le Gentil, «Sur l'épilogue du *Tristan* de Thomas», dans *Mélanges offerts à Jeanne Lods, op. cit.*, p. 365-370.

BRUNO ROY

L'ILLUSION COMME ART LIBÉRAL. INTERPRÉTATION DU *SECRETUM PHILOSOPHORUM* (XIIIe S.)

On s'accorde généralement à reconnaître qu'au Moyen Âge l'illusion, le mystère, l'étrangeté, s'étendaient à un grand nombre de domaines. Au début de ce siècle, il était de bon ton de voir dans la propension des médiévaux à une certaine forme de crédulité le reflet d'une ignorance propre à l'ère préscientifique. Aujourd'hui, nous hésiterions à porter un jugement aussi négatif, mais nous n'avons pas mieux tenté de comprendre, de façon positive, ce que recherchaient les médiévaux à travers leur goût pour les prodiges, les phénomènes mystérieux, étranges et indirects.

Au Moyen Âge, une personne saine d'esprit pouvait observer des faits bien propres à l'étonner: un individu capable d'avaler du feu, de l'eau empruntant l'apparence du vin, un homme tenant sa tête dans sa main, etc. Pour le tout-venant, c'étaient là des «merveilles». Mais chacun de ces faits étranges avait un nom précis, selon l'angle de visée de l'observateur: un miracle correspondait à l'oeuvre d'un saint, un prestige diabolique révélait les machinations d'un démon, un maléfice ou un enchantement étaient provoqués par un sorcier[1], une illusion amusante, par un jongleur. Enfin, si l'opérateur était versé dans les sciences de la nature, il s'agissait alors d'un «secret» ou d'une «forte chose». Autrement dit, pour reprendre le dernier exemple cité, on peut imaginer qu'il n'y avait qu'une différence de registre, et non de nature, entre le miracle d'un saint céphalophore et la performance d'un jongleur jouant au truc d'escamotage qu'on connaissait autrefois sous le nom de «décollation de saint Jean-Baptiste».

C'est qu'on était à cette époque très conscient des forces innombrables qui régissent l'univers. Pour tout phénomène survenant sans cause évidente, on pouvait invoquer l'existence de maintes instances susceptibles d'en donner

1. Sur le vocabulaire des arts occultes au Moyen Âge, cf. R.-L. Wagner, *«Sorcier» et «Magicien»: Contribution à l'histoire de la magie*, Paris, Droz, 1939.

une explication satisfaisante. Au plus haut niveau, Dieu, dont la toute-puissance ne souffre aucune limitation; immédiatement au-dessous, les anges et les démons, qui jouissent de pouvoirs inaccessibles aux simples humains (on attribuait aux démons surtout des pouvoirs spéciaux dans l'ordre de l'illusion, en raison de leur parfaite connaissance des propriétés des choses); plus bas encore, les corps célestes, auxquels on reconnaissait une domination sur tous les objets du monde sublunaire, sauf sur l'intelligence humaine. Ajoutons l'intervention des lois physiques, dont on rendait compte assez sommairement à l'époque et, finalement, certains effets étonnants obtenus soit par des mélanges inaccoutumés de substances, soit par des manipulations habiles ou par des «trucs» de prestidigitation[2].

Malgré l'ampleur extrême de leur champ d'application, toutes ces forces à l'oeuvre dans le monde ne composaient en réalité qu'une partie des effets observables. Restait le domaine très vaste des effets produits par une autre force: la parole. Or un proverbe largement utilisé durant tout le Moyen Âge attestait l'existence et l'importance de ce registre de causalité. On disait: «In petris, herbis, vis est, sed maxima verbis[3]», ce qu'un traducteur du XIVe siècle formule ainsi, en soulignant le caractère mystérieux de cet ordre causal: «Et pour ce fu il dit de moult ancien temps que Dieu donna especiaulx et notables vertus as pierres precieuses et as herbes et aussi as paroles, ja soit ce que ce soit chose plus evidente et plus legiere a croire des pierres et des herbes que ce n'est de paroles[4]».

Aux yeux des médiévaux, les vertus les plus manifestes de la parole résidaient évidemment dans le champ de la parole incantatrice: personne n'aurait nié l'efficacité de la parole sacramentelle, ni même du charme, ou de la formule de conjuration. Mais le proverbe cité plus haut comporte d'autres implications, me semble-t-il, qu'il faut dégager. Il y a en effet (il y a toujours eu), à l'intérieur même de la parole, des forces puissantes et mystérieuses qui la rendent apte à produire sur elle-même une série de «merveilles» immanentes.

À l'époque médiévale, alors que tout lecteur de manuscrits pouvait trouver, dans les fautes des copistes, des milliers d'occasions de s'émerveiller sur des mots bizarres qui venaient parasiter les textes, que pouvait-il penser, par exemple, des cryptogrammes, ces monstres langagiers nés d'interventions pratiquées volontairement sur les lettres, sur les mots, et sur le support même de l'écriture? Et quelle admiration devaient susciter en lui certaines autres créatures mystérieuses comme l'énigme, l'acrostiche, le lipogramme, le tautogramme, et tant de merveilles que des esprits subtils pouvaient extraire, par anamorphose, des profondeurs de la langue?

Il serait intéressant de pouvoir mesurer le degré de conscience qu'on avait alors de ces turbulences capables d'affecter le langage. Par la même oc-

2. Ce paragraphe résume l'article de B. Hansen, «Western European Bookish Magic», à paraître dans J. R. Strayer, *Dictionary of the Middle Ages*, New York, Scribner; pour la Renaissance, cf. J. Céard, *La Nature et ses Prodiges. L'Insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1977, p. vii-xiv.
3. Cf. H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters*, Göttingen, nos 2748, 7310, 11787, 11927, 14224, 14515, 30325, 33662, 33675, 33677; en français du XIIIe siècle: B. Roy, *L'Art d'amours*, Leyde, Brill, p. 169-170 (avec paraphrase).
4. Évrart de Conty, *La glose des 'Échecs amoureux'*, ms. Paris, B.N. fr. 24295, fol. 80r.

casion, on pourrait se poser une question encore plus vaste: les médiévaux entrevoyaient-ils une forme quelconque d'unité entre, d'une part, tous ces phénomènes immanents à la parole et, d'autre part, l'ensemble des forces agissant dans le monde?

Il existe, dans la production littéraire médiévale, une oeuvre qui me semble répondre affirmativement, et d'une façon très claire, à ces deux questions. Dans cette oeuvre, que je veux présenter ici, je crois voir une sorte de synthèse pratique de tous les lieux de l'illusion, de l'étrange, du caché, de l'indirect, autant dans le langage que dans les objets et les phénomènes matériels. Comme elle est très peu connue, je crois utile que nous nous y arrêtions quelque peu. Nous pourrions ensuite chercher à la situer dans un contexte esthétique et intellectuel élargi.

*

Le *Secretum philosophorum* est une oeuvre inédite et anonyme, connue par une quinzaine de manuscrits. On suppose qu'elle a été écrite en Angleterre à la fin du XIIIe siècle[5]. Le *Secretum* n'a rien de théorique; au contraire, il se situe littérairement au niveau le plus modeste: c'est un réceptaire. La présentation que j'en ferai vise à dégager surtout son plan d'ensemble, car c'est à ce niveau surtout qu'il me paraît intéressant.

Dans un très court prologue, l'auteur annonce son intention de regrouper selon les sept arts libéraux un certain nombre de «secrets». Il intitule son recueil le *Secret des philosophes* parce que, dit-il, il contient des choses qui sont inaccessibles au peuple, mais qui constituent un savoir secret pour les philosophes[6]. Les secrets sont ainsi présentés en sept collections: les arts du *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique), puis ceux du *quadrivium* (arithmétique, musique, géométrie, astronomie).

La grammaire, c'est l'art qui enseigne à bien écrire et à bien parler. L'auteur s'intéresse d'abord aux outils mêmes de l'écriture: il donne 18 recettes d'encre, et quelques recettes de colle pour le parchemin. S'autorisant ensuite de l'exemple des alchimistes, qui confèrent aux métaux les noms des planètes pour éviter que des non-initiés ne s'approprient leur art, il présente plusieurs façons de réaliser des cryptogrammes; l'unique énoncé qu'il adopte pour tous les cas est (non sans humour, probablement) le logion biblique «Amen dico vobis». Après cette section sur le maquillage de l'écriture vient une série de recettes d'encre invisible. Voilà pour cette étrange «grammaire».

La rhétorique, c'est l'art d'orner le discours. Les ornements qui retiennent l'attention de l'auteur sont: les énigmes, les devinettes (*diuinaciones*), et les propos à double sens (*cautele uerbales*). Relativement aux énigmes, l'auteur analyse quelques exemples connus, et en extrait des principes pratiques pour ceux qui voudraient en fabriquer de nouvelles.

La dialectique étant l'art qui enseigne à discerner le vrai du faux, on n'est pas étonné de trouver, dans cette troisième section, une collection de re-

5. Cf. L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, II, p. 788-791, 811-812.
6. Ms. Cambridge, Trinity College, 0.1.58, fol. 1r: «[...] et intitulatur illo nomine quia in eo continentur quedam secreta que reputacione uulgari sunt impossibilia, apud philosophos secreta et necessaria».

cettes de magie blanche. La magie vise en effet à susciter de fausses perceptions. Les recettes de magie sont réparties selon les cinq sens. Ainsi, au chapitre des illusions de la vue, qui est, selon l'auteur, le sens le plus facile à décevoir, se retrouvent des tours d'illusionnisme: la pomme qui se déplace d'elle-même, l'eau qui ressemble à du vin, la pièce de viande cuite qui paraît crue, et vice versa. Les propriétés curieuses des miroirs fournissent une autre série de *deceptiones* (miroirs concaves et convexes, assemblage d'un kaléidoscope). Pour le sens du toucher, la «dialectique» prend les couleurs de la prestidigitation. L'auteur présente sous cette rubrique une série de «trucs» faciles à réaliser.

L'arithmétique, la première des sciences du *quadrivium*, fournit à la fois des règles de mathématique élémentaire, et une collection de problèmes amusants qui impliquent des opérations simples d'algèbre. La section sur la musique est très brève, et même disproportionnée par rapport aux autres parties (cinq paragraphes seulement): on voit nettement que cette science n'intéressait pas l'auteur. Par contre, la géométrie forme une section très longue et très technique. On y présente différentes façons de mesurer les longueurs, les surfaces et les volumes. Enfin le *Secret des philosophes* se termine avec une section sur l'astronomie. Ici encore, la visée est pratique: à propos des quatre éléments qui composent le monde sublunaire, l'auteur s'arrête surtout à l'air (il donne quelques expériences sur le vide), et finalement il s'attarde quelque peu à décrire une pierre aux propriétés étranges: l'aimant.

***

Si l'on cherche à mesurer le degré d'originalité de cette oeuvre en ce qui touche son contenu, il apparaît qu'elle n'offre rien de bien neuf par rapport à ces collections de recettes et de problèmes qui circulaient au Moyen Âge: le *Liber ignium* de Marcus Grecus pour la magie, les problèmes d'arithmétique de Bède et d'Alcuin, les énigmes d'Aldhelm, ou encore l'ouvrage le plus célèbre de tous, les *Secreta* du Pseudo-Albert le Grand, avec lequel d'ailleurs notre *Secretum* a été copié dans plusieurs manuscrits. Du côté français, on pourrait également citer le *Grand Albert*, les *Jeux de nature de Salomon*, le *Difficile des receptes*, les *Secrets* d'Alexis Piémontais, le *Bastiment des receptes*, ou d'autres encore[7].

De même, l'idée d'utiliser le schéma des sept arts libéraux pour structurer des contenus didactiques était courante au XIIIe siècle. Ce schéma servait depuis longtemps de capteur métaphorique pour tout ce qui avait trait à un apprentissage quelconque[8].

Mais là où le *Secret des Philosophes* signale toute sa singularité pour nous, modernes, c'est dans l'extension de la notion de *secret* aux sciences du langage. On sait qu'au Moyen Âge le domaine des techniques se nourrissait de secrets, en général transmis oralement. Il n'y a donc pas à s'étonner que l'auteur,

7. Sur cette littérature, cf. J. Ferguson, *Bibliographical Notes on Histories of Inventions and Books of Secrets*, Glasgow, R. Anderson, 1896 (réimpr. Londres, 1959); B. Roy, «The Household Encyclopedia as Magic Kit: Medieval Popular Interest in Pranks and Illusions», *Journal of Popular Culture*, 14, 1980, p. 60-69.

8. Cf. G.H. Allard, «Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale», dans *Les Arts mécaniques au Moyen Âge*, Montréal-Paris, 1982, p. 13-31; S. Lusignan, «Les arts mécaniques dans le *Speculum doctrinale* de Vincent de Beauvais», *Id.*, p. 33-48.

dont le principal talent semble aller du côté de l'ingénierie, ait réuni par écrit, sous l'angle du secret, un ensemble de règles, de formules et de problèmes techniques qui l'intéressaient. Mais de là à ranger sous un commun dénominateur la recette pour mesurer l'intérieur d'un tonneau et la recette pour fabriquer des énigmes, la distance peut surprendre: comment interpréter cette coexistence?

Bien que le *Secretum* apparaisse un peu comme un hapax, je suis cependant porté à croire que, sous l'aspect qui nous occupe, le type de perception des choses qu'on y voit à l'oeuvre n'était pas propre à son auteur en particulier: j'y vois plutôt 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 universelle.

Lynn Thorndike, dans son histoire monumentale de la magie et (simultanément) de la science expérimentale, a montré abondamment comment la magie était au Moyen Âge une perspective non seulement légitime, mais aussi très féconde, pour approcher empiriquement et expérimentalement les étrangetés de la nature[9]. On souhaite que les arts du langage trouvent un jour leur Thorndike, un médiéviste qui saurait formuler une sorte de théorie du «champ unifié» de l'*étrangeté* factuelle et verbale... Le rapport magie-science serait reporté analogiquement sur les rapports existant entre ce qui se cache et ce qui se montre, entre les signes du monde et les objets écrits, entre les objets du monde et les signes écrits. Notre perception des choses s'en trouverait sensiblement modifiée. Par exemple, pour nous en tenir aux domaines touchés plus haut, on verrait s'inverser le rapport existant entre l'énigme poétique et le mot qui en donne la solution. Pour le poète qui construit une énigme, le premier «poème» qui apparaît, n'est-ce pas le mot de résolution, le mot élu, le fin mot? C'est lui qui est d'abord convoqué, invoqué; il surgit alors, à la fois comme un objet et comme un poème «univerbal»: le diamant pur de l'offrande poétique, auquel les vers de l'épigramme ne fournissent qu'un écrin maladroit. Il faut lire les énigmes d'Aldhelm ou de Symphosius pour constater cette force maximale du «mot clé», ce mot qui doit d'abord être lui-même ouvert et fractionné, avant d'ouvrir à son tour la porte du poème qui le glose: *Salamandra*, *Myrmicoleon*, *Elleborus*, *Nycticorax*, *Aqua*, *Nubes*, *Nox*.

*

Sans doute notre *Secret des philosophes* apparaît-il de prime abord comme un témoin isolé. Pourtant, si on voulait considérer l'histoire littéraire depuis le plus haut Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIe siècle, on verrait apparaître ici ou là une série de faits disparates qui entretiennent entre eux des connexions souterraines. Dans cet ordre d'idées, je pense à trois petites choses qui m'intriguent, et que j'évoque brièvement, en guise de conclusion.

1. On considère aujourd'hui que l'inventeur de la science cryptographique moderne est l'humaniste allemand Johannes Trithemius, auteur de la *Steganographia* (1500) et de la *Polygraphia* (1508). Quelques années après ce dernier ouvrage, il rédigeait une biographie de Raban Maur, le disciple d'Alcuin deve-

9. Cf. B. Hansen, «Science and Magic», dans D. C. Lindberg (édit.), *Science in the Middle Ages*, Chicago, 1978, p. 483-506.

nu abbé de Fulda[10]. On sait que parmi les oeuvres de ce savant du IXe siècle figure le *De laudibus sancte crucis*, texte composé de paragrammes: il s'agit de 28 poèmes figurés qui non seulement sont lisibles selon plusieurs axes, mais comportent en outre des dessins dont le tracé laisse apparaître de nouveaux poèmes à l'intérieur des autres[11]. Ce sont là les poèmes les plus complexes, les plus fascinants et, pourrait-on dire, les plus délirants de toute la production poétique occidentale. Trithemius est plein d'admiration pour cette oeuvre[12]: je crois qu'il aurait volontiers canonisé Raban Maur pour cette seule réalisation de poésie cryptographique... Encore aujourd'hui, la seule édition du *De laudibus* accessible demeure celle de la *Patrologie latine* (PL 107, 133-294); or au début de cette édition, on peut lire l'éloge dithyrambique écrit en 1501 par Jacob Wimpfeling, le disciple et ami intime de Trithemius. Il y célèbre les louanges du «mirificum et artificiosissimum opus», qui a rendu l'Allemagne illustre et glorieuse[13]. On avait donc dans ces milieux le sens de l'écriture comme artifice, on appréciait la poétique du décryptage. En France, quelques années auparavant, les rhétoriqueurs n'auraient pas réagi autrement.

2. Toujours à propos de cryptographie, le fondateur de cette science en Italie, Jean-Baptiste della Porta, établit au début de son manuel de cryptographie, le *De furtivis litterarum notis* (1563), une classification générale de tout ce qui peut recevoir des significations indirectes[14]. À l'intérieur de ses trois grandes catégories de signes — vocaux, semivocaux et muets —, on retrouve pêle-mêle des éléments aussi différents que les gestes, les expressions du visage, les sons de cloche, les coups sur les murs, de même que la métaphore, la métonymie, l'énigme, l'allégorie, etc. Ce tableau pourrait être vu comme une esquisse de la «théorie du champ unifié» dont je parlais plus haut. La vie même de Della Porta illustre bien la conscience qu'il avait de l'universalité des signes indirects et cachés: auteur d'un livre de secrets naturels analogue à notre *Secretum philosophorum*, la *Magia naturalis* (1558), auteur de pièces de théâtre, il a fait également des expériences en matière d'optique. L'histoire des sciences a retenu de lui qu'il avait eu l'intuition du télescope avant Galilée, mais aussi qu'on lui devait une invention qui en dit long sur la cohérence de toutes ses recherches sur l'illusion, l'obscurité, le détournement des signes: il a apporté un perfectionnement à la chambre noire, en ajoutant une lentille concave à l'ouverture. (D'une certaine façon, on pourrait voir dans Della Porta un précurseur de ces réceptacles à images que nous plaçons, dans nos maisons, en face des fauteuils, et qui nous servent quotidiennement à entretenir notre goût pour l'illusion — trop exclusivement peut-être, aurait-il suggéré...)

10. Sur Trithemius, cf. N. L. Brann, *The Abbot Trithemius (1462-1516). The Renaissance of Monastic Humanism*, Leyde, Brill, 1981.
11. Cf. H.-G. Müller, *Hrabanus Maurus, 'De laudibus sanctae crucis'. Studien zur Uberliefe rung und Geistesgeschichte mit dem Faksimile-Textabdruck aus Codex Reg. Lat. 124 der vatikanischen Bibliothek*, Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf, 1973.
12. *Acta sanctorum*, Février, Anvers, 1658, p. 535: «mirabile illud opus»; p. 542: «laboriosum et mirabile opus».
13. Cf. PL 107, 133: «O preclarum et omni veneratione dignum opus, quo non immerito Germania (quae talem virum peperit) illustris redditur et gloriosa!»
14. J'utilise l'édition publiée en France, *De occultis litterarum notis*, Montbéliard, J. Foillet, 1593. Sur Della Porta, cf. l'article de M. H. Rienstra, C. G. Coulson, dans *Dictionary of Scientific Biography*, XI, New York, 1975, p. 96-98.

3. Revenons maintenant au Moyen Âge, pour nous remémorer un miracle. On enseignait dans les écoles monastiques un poème latin de trois mille vers sur le mépris du monde, le *De contemptu mundi* du Clunisien Bernard de Morlay[15]. Au début de ce poème, l'auteur signale pour ceux qui pourraient ne pas le remarquer qu'à chaque vers de son poème, le second pied rime toujours avec le quatrième, et que le dernier mot de chaque vers rime avec le mot césure. C'est un tour de force, sur lequel l'auteur fait le commentaire suivant: «Je puis donc assurer, non par ostentation, mais avec une humble reconnaissance, que si je n'eusse reçu d'en haut le don de sagesse et d'intelligence, je n'aurais osé tenter une entreprise si peu assortie aux forces de l'esprit humain[16]». Quelqu'un s'était-il avisé, avant lui, que certaines prouesses littéraires sont d'authentiques miracles? Je n'en sais rien, mais c'est là une idée touchante, et qui réconcilie assez bien la littérature avec les autres merveilles de ce monde.

15. Éd. H. C. Hosker, *De contemptu mundi. A Bitter Satirical Poem of 3.000 Lines Upon the Morals of the XIIth Century by Bernard of Morval*, Londres, 1929. Sur cette oeuvre, cf. R. Bultot, «La doctrine du mépris du monde chez Bernard le Clunisien», *Le Moyen Âge*, 70, 1964, p. 179-204, 355-376.

16. Traduction de F. Clément, dans *Histoire Littéraire de la France*, XII, 1763, p. 238.

II

MASQUE ET IMAGINAIRE

EDINA BOZÓKY

LES MASQUES DE L'«ENNEMI» ET LES FAUX CHEMINS DU GRAAL

Dans notre imagination, influencée par plusieurs siècles de représentations, le diable apparaît sous des traits conventionnels que l'on serait enclin à prendre pour sa propre forme: corps poilu et noir, oreilles pointues, cornes, barbichette, queue, sabots... Mais il n'en est rien: selon la conception médiévale, le diable porte toujours un masque, un déguisement, un corps d'emprunt illusoire.

La présente étude tentera d'éclairer l'arrière-plan doctrinal et iconographique des «masques et déguisements» du diable dans quelques romans français du Graal du XIIIe siècle[1]. Nous approcherons les textes avant tout du point de vue de l'histoire religieuse.

***

La première question qui se pose, c'est, naturellement, pourquoi le masque?

Selon la majorité des auteurs médiévaux depuis les Pères de l'Église jusqu'aux Scolastiques, les mauvais démons ou diables — qui sont originellement des anges créés par Dieu — sont de nature spirituelle, nature qu'ils gardent même après leur chute; ils ont une sorte de corps, mais dont la constitution est telle qu'il reste invisible. Ces conceptions relatives à la corporéité des diables se sont élaborées dans leurs grandes lignes au cours des IVe et Ve siècles[2]. D'après la célèbre *Vie de saint Antoine* (milieu du IVe s.), qui four-

1. R. Deschaux, «Le Diable dans la *Queste del Saint Graal*: masques et méfaits», *Perspectives Médiévales*, 2, 1976, p. 54-60, ne s'occupe pas du contexte religieux. Pour un panorama du diable dans la civilisation médiévale, cf. *Le Diable au Moyen Âge, Senefiance,* (Aix-en-Provence), 1979, et J.B. Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages,* Ithaca, Cornell Univ. Press, 1984 (éd. paperback 1976).
2. Cf. E. Mangenot, «Démon d'après les Pères», dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, 1911, t. IV, col. 339-384; A. et Cl. Guillaumont, «Démon dans la plus ancienne littérature monastique», dans *Dictionnaire de Spiritualité, Paris, 1957, t. III, col. 189-212; G. Tavard, Les Anges*, Paris, Cerf, 1971, p. 91-147; J. B. Russell, *Satan. The Early Christian Tradition, Ithaca-London, Cornell Univ. Press, 1982.*

nit des détails extrêmement riches sur les tentations diaboliques, les mauvais démons vivent dans l'air, ont des corps légers et sont normalement invisibles[3]. Évagre le Pontique (2e moitié du IVe s.) précise qu'ils ont un corps spécifique dans lequel domine l'air, «mais ils échappent à nos sens, parce que leur 'qualité' n'est pas pareille à celle des corps qui tombent sous nos sens[4]». Pour expliquer cette idée, Jean Cassien (début du Ve s.) cite la Première Épître aux Corinthiens (15, 40): «Il est des corps célestes et des corps terrestres[5]».

C'est pour se manifester devant les hommes que les démons revêtent des formes visibles. Selon Évagre le Pontique, «quand ils veulent apparaître aux hommes, ils apparaissent dans la ressemblance de corps sensibles, sans montrer leur corps subtil»; mais «ils imitent seulement les couleurs et les formes du corps», sans prendre de vrais corps[6].

L'idée du corps d'air et celle du déguisement visible se combinent au Moyen Âge classique. Honoré d'Autun prétend que les démons, qui résident dans l'air entre le ciel et la terre, prennent de cet élément leur corps quand ils apparaissent aux hommes[7]. Un passage du *Lancelot propre* reflète exactement cette conception:

> «[...] diables n'a ne cors ne autre menbre que l'en puisse manoier, car espiriteus cose ne puet estre manoie et tout deable sont chose espiriteus; mais deable entreprenent a le fie cors de l'air, si qu'il samble a cheus qui les voient qu'il soient formé de car et d'os[8]».

La variété des masques que les diables/démons utilisent est impressionnante. Il ne s'agit pas seulement des défoulements de l'imagination médiévale, mais aussi d'une tolérance doctrinale consciente[9]. Le ton est donné dès la *Vie de saint Antoine*, avec la multitude fantastique des apparitions diaboliques.

Cependant les masques du diable se regroupent en deux grandes catégories, dans les romans du Graal comme dans d'autres traditions: les masques de la séduction ou de la tentation, les masques de la terreur ou de l'épouvante.

*

3. *Vita Antonii*, attribuée à saint Athanase, ca 357, PG 26, col. 837-977; trad. fr. par A. Hammann, A. d'Andilly et B. Lavaud, *Vie des pères du désert*, Paris, Grasset, 1961, p. 21-91; cf. aussi J. Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris, Seuil, 1983, p. 51-70.
4. Évagre le Pontique, *Les Six Centuries des 'Kephalaia Gnostica'*, I, 22, éd. et trad. par A. Guillaumont, Paris, 1958, p. 24-27.
5. Jean Cassien, *Conférences*, VII, XIII, éd. et trad. par E. Pichery, Paris, Cerf, 1955, p. 257. Cf. le passage qui précède la citation: «Nous disons, il est vrai, qu'il existe des natures spirituelles, comme sont les anges, les archanges et les autres vertus célestes [...], mais il ne faut pas croire qu'elles soient incorporelles. Elles ont à elles un corps par lequel elles subsistent, bien que beaucoup plus subtil que le nôtre».
6. Évagre le Pontique, *op. cit.*, I, 22, p. 24-27; V, 18, p. 184-185.
7. Honorius Augustodunensis, *De Imagine Mundi*, I, LIII, PL 172, col. 136; *Elucidarium*, II, 29, PL 172, col. 1155.
8. *Lancelot* en prose, éd. A. Micha, Paris-Genève, Droz, TLF, 1980, t. VII, § VIa, 6, p. 40-41.
9. *Diables et Diableries. La représentation du diable dans la gravure des XVe et XVIe siècls* [Catalogue d'exposition], Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 1976-1977, «Introduction» J. Wirth, p. 11: «[...] tandis que les conceptions de Dieu se fixent, que le Concile de Nicée fait endosser à la croyance le carcan du *Credo*, [...] aucune unification des conceptions du mal ne se produit. La diversité est ici tolérée, sans doute même nécessaire, car les définitions trop précises du mal pourraient rejaillir sur la définition de Dieu».

Dans les romans du Graal, l'ennemi revêt le plus souvent le masque de la tentation ou de la séduction. En réalité, cette «semblance» se trouve concentrée seulement en quatre romans du Graal, tous fortement «religieux»: la *Queste del Saint Graal*, les deux dernières *Continuations du Perceval* (par Manessier et Gerbert de Montreuil), ainsi que l'*Estoire del Saint Graal*, tous situés aux alentours du début du deuxième quart du XIIIe siècle[10].

La tentation double que Perceval, l'un des élus de l'aventure du Graal, subit dans la *Queste* apparaît également chez Manessier; chez Gerbert de Montreuil, elle est sensiblement différente.

> Dans la *Queste* et chez Manessier, Perceval perd son cheval et dé sespère de pouvoir continuer son itinéraire. Selon la version de la *Queste*, une femme lui amène un cheval noir contre la promesse d'un *guerredon*; chez Manessier, le cheval apparaît tout seul. Dans les deux textes, le cheval emporte Perceval au bord d'une eau profonde. Effrayé, Perceval se signe; le cheval se jette à l'eau; l'eau s'enflamme (*Queste*, p. 91-93); une forte pluie commence et s'élève un tourbillon à trois têtes aux dents de léopard qui jettent du feu (Manessier, v. 37923-38009).
>
> Dans un deuxième temps, une très belle demoiselle arrive dans une nef noire à l'île où Perceval a été amené par le cheval diabolique. Elle gagne la confiance de Perceval et obtient la promesse de son aide (elle se fait passer pour une demoiselle déshéritée ou menacée). Puis elle le fait reposer sous un pavillon et le régale de mets délectables. Échauffé par le désir, Perceval se couche à côté d'elle, mais par hasard il aperçoit le signe de la croix sur son épée; il se signe et le pavillon disparaît (*Queste*); le diable l'emporte (Manessier, v. 38010-38158). La tentatrice s'éloigne dans sa nef au milieu d'une grande tempête et la mer paraît enflammée (*Queste*, p. 104-110)[11].
>
> Dans la *Continuation* de Gerbert, le cheval ne figure pas. La séductrice qui arrive sur une mule noire s'adresse à Perceval sous la fausse identité de la Fille du Roi-Pêcheur et lui promet de lui ré-

10. *La Queste del Saint Graal*, éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, CFMA, rééd. 1967.
Manessier, *Continuation*, éd. W. Roach, *The Continuations of the Old French 'Perceval' of Chrétien de Troyes*, vol. V: *The Third Continuation* by Manessier, Philadelphia, The American Philosophal Society,1983.
Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, éd. M. Williams (t. I-II) et M. Oswald (t. III), Paris, Champion, CFMA, 1922-1925 et 1975;
L'Estoire, éd. H. O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, vol. I: *Lestoire del Saint Graal*, Washington, 1909.

11. Sur la tentation de Perceval, cf. P. Matarasso, *The Redemption of Chivalry. A study of the Queste del Saint Graal*, Genève, Droz, 1979, p. 96-114. Sur le cheval noir, cf. A. Pauphilet, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Champion, 1921 (rééd. 1980), p. 112; A. H. Krappe, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 204: «En France et en Allemagne, il court bon nombre de légendes contant comment un paysan, trouvant un soir un beau cheval noir tout sellé et bridé près d'une rivière ou d'un lac, le prend pour pour un cheval égaré et saute dessus. Mal lui en prend: le cheval court vers l'eau avec une vitesse incroyable. En vain le malheureux essaye-t-il de descendre; il ne peut bouger, et le démon l'entraîne dans les profondeurs de l'eau».

véler la vérité du Graal, de la Lance-qui-saigne et de l'épée brisée s'il cède à son amour. Mais Perceval n'hésite pas une seconde; il éconduit la demoiselle puis se signe. Aussitôt l'ennemi part au milieu d'un grand fracas et d'une grande tempête (v. 2493-2586).

Dans l'*Estoire del Saint Graal*, qui constitue la «préhistoire» de la Queste, Mordrain, roi païen converti, l'une des préfigurations du Roi du Graal, subit également une tentation double, calquée sur les épisodes de la *Queste*.

Emporté loin de son pays sur une île déserte, Mordrain voit arriver une nef noire d'où sort une très belle dame. Elle essaie d'ébranler la foi de Mordrain en lui prédisant que s'il garde sa nouvelle croyance, il ne connaîtra plus un seul jour de joie et de paix. En revanche, elle lui propose de l'emmener à un endroit délectable, et de le faire seigneur de tout ce qu'elle possède. Mais Mordrain ne lui répond pas et la femme part au milieu d'une tempête, sa nef avançant dans la tourmente comme un souffle de vent (p. 94-97).

Une deuxième fois, la même dame revient à l'attaque de Mordrain, en lui annonçant de mauvaises nouvelles: son gendre Nascïen est mort; il ne reverra plus sa femme. Puis elle montre au roi une quantité de pierres précieuses et lui dit qu'il pourrait avoir tout cela et plus encore, s'il croyait en elle. Mais Mordrain la renvoie; une tempête se lève de nouveau (p. 100-102).

Le masque de la tentation se manifeste également à Bohort, le troisième élu du Graal dans la *Queste*.

L'ennemi prend d'abord la forme d'un religieux montant un cheval noir. Il montre à Bohort le corps de son frère mort, que Bohort se met en devoir d'enterrer. Puis il le conduit à une tour pleine de chevaliers, de demoiselles et de pucelles. Là, une très belle demoiselle veut séduire Bohort, mais il résiste. La demoiselle le menace alors de mourir d'amour pour lui; elle monte en haut de la tour en compagnie de douze demoiselles et elles se jettent effectivement dans le vide. Bohort se signe; il entend un bruit et des cris tels qu'on pourrait croire que s'y trouvent tous les diables de l'enfer; puis tout disparaît (p. 177-182).

Cet épisode se trouve tronqué chez Manessier. Un (faux) ermite indique à Bohort le corps de son frère mort. Bohort se lamente amèrement devant le (faux) cadavre; à un moment, il se signe et le diable — qui faisait le mort — saute sur ses pieds et s'enfuit au milieu d'un grand bruit et d'une tourmente (v. 40514-40616).

Quant à la tentation de Lancelot dans la *Queste*, le diable ne s'y prend pas avec un masque, mais il entre dans Guenièvre (p. 125).

Dans l'*Estoire*, nous trouvons également une sorte d'*exemplum* dans lequel le diable parvient à ses fins en prenant l'apparence d'une femme. Après que le personnage du récit a assouvi son désir, l'ennemi se montre sous sa pro-

pre (?) forme et emporte sa victime (p. 234-235).

Enfin, il faut mentionner ici un déguisement très particulier du diable trompeur. Il s'agit de la conception fort ancienne de l'identification des démons avec les dieux ou les idoles païens. L'*Estoire* contient deux épisodes intéressants. Dans les deux cas, Joséphé, fils de Joseph d'Arimathie et préfiguration du Galaad de la *Queste*, conjure les diables qui habitent dans des idoles réputées pour leurs prédictions.

> L'un des diables (de l'idole de Mars) quitte sa statue en criant et en détruisant toutes les idoles du temple, mais sans se montrer sous une forme visible (p. 45-46). L'autre diable sort de son habitacle sous une forme non précisée; il semblerait toutefois que c'est une forme humaine; Joséphé l'emmène à travers la ville en jetant une ceinture autour de son cou; il le saisit également par les cheveux (p. 75-76).

Il n'est pas difficile de découvrir la source de ces épisodes: elle se trouve dans l'apocryphe intitulé *La Passion de saint Barthélémy*[12]. On sait d'ailleurs que c'est l'époque de la constitution des premiers grands recueils de légendes hagiographiques en prose française (avant le milieu du XIIIe s.) qui charrient un énorme matériel d'origine apocryphe et le rendent facilement accessible[13].

*

Si l'on analyse les scènes de tentation, on constate que le genre de masque s'adapte toujours parfaitement à la situation que le diable veut exploiter, et correspond à une spécialisation des diables (bien que l'on ne puisse pas parler d'une personnification des vices).

Cette conception de la spécialisation, qui reflète toute une stratégie organisée des démons, apparaît déjà dans l'apocryphe intitulé *Les Testaments des douze patriarches* (fin du IIe s. av. J-C)[14], dans lequel les différents démons poussent à des vices divers. Mais c'est à l'époque patristique que toute une doctrine de la spécialisation s'est élaborée.

> Au IIIe siècle, Origène imaginait que chaque vice avait un prince, servi par d'innombrables subordonnés[15]. Inspiré par les expériences spirituelles des anachorètes du désert d'Égypte, Évagre le Pontique établissait la classification des démons d'après la psychologie humaine et les divers stades de la vie spirituelle. Il associait un démon à chaque vice capital[16]. Saint Jérôme pensait également que les démons ont chacun sa province de vices, de la même manière que les fonctions sont réparties dans une ville[17].

12. *Passio sancti Bartholomaei apostoli*, éd. M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, Leipzig, 1898 (rééd. Hildesheim-New York, G. Olms Verlag, 1972), II, I, p. 128-150.
13. J.-P. Perrot, «Le diable dans les légendiers français du XIIIe siècle», dans *Le Diable au Moyen Âge*, p. 427-442.
14. Extraits trad. par J. Bonsirven, *La Bible apocryphe,* Paris, Cerf-Fayard, 1975, p. 116-156.
15. Origène, *In Josuam,* XV, 5, 6, éd. W. A. Baehrens, Berlin, 1921, p. 389-390, 392.
16. Cf. *Dict. Spirit.*, t. III, col. 200.
17. Jérôme, *In Epistolam ad Ephesios*, III, VI, PL 26, col. 546-547; Cf. *Dict. Théol. Cath.*, t. IV, col. 365-367.

> Cassien, distribuant de même les démons spécialisés par vices, souligne leur tactique remarquable: chaque démon a son tour pour donner l'assaut à l'âme[18]. À Byzance, la célèbre Démonologie de Psellos constitue un sommet des spéculations chrétiennes sur la fonction des démons[19].

Arrivés au Moyen Âge classique en Occident, nous retrouvons l'idée de la division du travail des démons dans l'*Elucidarium*:

> «À chaque vice sont préposés des démons ayant sous leurs ordres d'autres démons innombrables qui poussent les âmes au mal et rapportent à leur prince en riant les méfaits des hommes. Si l'un d'eux est vaincu par un homme juste, il est aussitôt jeté en enfer par l'ange gardien et n'est plus autorisé à s'attaquer à un saint, mais le prince des démons en envoie un autre à sa place[20]».

L'*Estoire del Saint Graal* comporte la mention explicite de la fonction précise d'un démon qui s'appelle Aselaphe, et a le pouvoir et la fonction de tromper les gens par de fausses mauvaises nouvelles (p. 76).

Il semble également que les diables sont spécialisés selon leur forme visible: n'importe quel diable ne peut prendre n'importe quelle apparence. Au début du *Merlin* de Robert de Boron, nous en trouvons un exemple frappant. Quand les diables décident d'engendrer un homme qui tromperait l'humanité, l'un d'eux déclare que lui-même n'est pas capable de prendre la forme d'un homme et d'ensemencer une femme, tandis que d'autres affirment qu'ils ont un compagnon en mesure de le faire[21].

Il va de soi que l'ennemi utilise ses masques de tentation, dans les romans du Graal, pour détourner les héros de l'accomplissement de leurs aventures. Les faiblesses qu'il exploite et les vices qu'il encourage constituent au sens figuré les «faux chemins» du Graal, les chemins qui en éloignent, au lieu d'en rapprocher. Comme le précise l'auteur de la *Queste*:

> «Ausi est de cels qui en ceste Queste sont entré ort et conchié des vices terriens, qu'il ne savront tenir ne voies ne sentiers, ainz iront foloiant par les estranges terres» (p. 127);

ou, dans le même roman, Lancelot:

> «la voie que len troeve au comencement large et enmielee: ce est li comencemenz de pechié» (p. 65).

C'est la désespérance qui prépare dans la plupart des cas un terrain particulièrement favorable aux interventions du tentateur. L'état de désespéran-

18. Cassien, *Conf.* VII, XIX, p. 261.
19. Psellos, *Opération des démons*, PG 122; trad. fr. par E. Renauld, *Revue des Études Grecques* 36, 1920, p. 56-95; cf. aussi P.-P. Joannou, *Démonologie populaire, démonologie critique au XIe siècle*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1971; A. Ducelier, «Le diable à Byzance», dans *Le Diable au Moyen Âge, p. 195-212.*
20. Y. Lefèvre, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, Paris, Boccard, 1954, II, 92, p. 439.
21. Robert de Boron, *Merlin*, éd. A. Micha, Paris-Genève, Droz, TLF, 1979, v. 171-174 et p. 22, 1. 83-84.

ce provoque l'absence de la grâce: dans ce sens, il représente l'antithèse du Graal qui est assimilé, dans la *Queste*, à la grâce du Saint-Esprit (p. 159). La gravité du désespoir est soulignée dans un passage du *Lancelot propre*: une dame perd l'espoir à l'annonce de sa mort prochaine, et aussitôt elle devient vide du Saint-Esprit et pleine du diable (§ IV, 50, 52, t. I, p. 62-63).

L'épisode du cheval diabolique illustre bien l'idée du «faux chemin»: le désespoir démesuré de Perceval de ne pas pouvoir accompagner l'élu du Graal, lui fait accepter ce cheval qui, au lieu de l'emmener vers son but, manquera le précipiter en enfer... Chez Manessier, le prud'homme qui explique à Perceval le sens d'une telle aventure précise que non seulement l'ennemi a profité du désespoir de Perceval, mais c'est Lui qui l'avait provoqué en faisant tomber Perceval de son cheval (v. 38297 sq.)!

C'est aussi la désespérance qui, dans la *Queste*, trouble Perceval et lui fait prêter une oreille attentive à la séductrice diabolique; c'est encore elle qui rend Mordrain hésitant devant les propositions de la belle tentatrice. C'est elle encore que le faux religieux suscite dans l'âme de Bohort en lui faisant croire à la mort de son frère, et les dames qui menacent de se suicider emploient le même moyen pour désespérer Bohort et l'amener au péché de la chair. L'abbé qui interprète les aventures de Bohort souligne que l'ennemi a agi ainsi pour faire échouer Bohort aux aventures du Saint Graal (p. 186).

Profitant du désespoir des personnages, l'ennemi les tente avant tout par le péché de luxure, en se déguisant en très belle femme. C'est la «voie de luxure», la «voie qui gaste cors et ame», que l'auteur de la *Queste* oppose à la «droite voie» (p. 125-126), celle de la virginité, de la chasteté. Dans le même esprit, Gerbert de Montreuil souligne que l'ennemi voulait détruire la chasteté de Perceval afin de l'empêcher de connaître le secret du Graal (v. 2558-2562).

Cette prédominance de la tentation par la Femme caractérise certes la littérature monastique depuis les Pères du Désert, mais, curieusement, ce n'est pas un thème iconographique répandu dans l'art des XIIe et XIIIe siècles — mises à part, bien entendu, les figures allégoriques de la Luxure. Toutefois, il existe un chapiteau roman dans la cathédrale d'Autun, très proche des scènes que nous venons d'évoquer dans les romans du Graal: «[Il] nous montre un jeune homme qui contemple une femme sans voiles [...]. Elle se retourne pour jeter un coup d'oeil à sa victime, et fait flotter derrière elle une banderole. Mais à cet instant le démon apparaît et saisit le jeune homme aux cheveux: il est désormais son maître, et l'on s'aperçoit que la femme est sa complice, car sa chevelure, en se hérissant comme celle de Satan, trahit la fille de l'Enfer». Mentionnons aussi ce chapiteau de Vézelay, où les vices personnifiés de la Luxure et du Désespoir figurent ensemble[22].

À côté de la tentation du désespoir et de celle de la luxure, les autres appâts du diable, symbolisant la gourmandise et la paresse (dans les épisodes de Perceval), ainsi que la cupidité (dans la tentation de Mordrain), paraissent de moindre importance. On peut dire que les auteurs des romans du Graal ont

22. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1947, p. 374 et 376.

rejoint par là les légendes des Pères du Désert, tourmentés avant tout par le désespoir né de la solitude et hantés violemment par la vision des femmes...

Il n'est pas possible de parler du diable et des chemins du Graal sans au moins évoquer le personnage et la fonction de Merlin. Engendré par un diable, il a hérité le pouvoir de se transformer, mais il utilise ce don ainsi que celui de la prophétie pour préparer l'accomplissement de l'aventure graalienne; à deux reprises même, sous des formes empruntées, il indique à Perceval le chemin du Graal[23].

*

L'autre masque de l'ennemi, le terrifiant, l'épouvantable, bien qu'il ne représente pas son «vrai» visage (puisque cela reste invisible), permet au moins de l'identifier immédiatement en tant que l'Adversaire dans le combat du Bien et du Mal.

Dans les romans du Graal, les masques de la terreur ont pour traits dominants la couleur noire, la laideur, le feu et, souvent, l'aspect du serpent ou du dragon.

Le motif du dragon dévastateur et diabolique apparaît dans le *Perlesvaus*[24] et dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil[25].

> Dans les deux romans, le diable se cache dans une tête de dragon incrustée sur l'écu d'un chevalier qui s'est donné au diable. La tête de dragon jette du feu et personne ne peut lui résister; seul Perlesvaus/Perceval parvient à chasser l'ennemi grâce à son écu contenant les reliques de la Passion. Le diable s'enfuit sous la forme d'une foudre (*Perlesvaus*, I, p. 236-253), ou sous la forme d'un corbeau, accompagné d'un bruit de tonnerre (Gerbert, v. 8960-9178).

Chez Gerbert de Montreuil également, le diable se trouve enfermé par Merlin sous un perron; il jette des cris pour qu'on le libère. Quand Perceval le fait, le diable sort sous l'aspect d'un petit ver qui devient une bête à tête d'homme et au corps de serpent. Il se vante d'avoir brûlé et dévasté tout le pays aux alentours (v. 14351-14556).

Un serpent assimilé au diable qui jette du feu et des flammes figure également dans la *Queste*: Perceval le combat et le tue entre les deux épisodes de sa tentation (p. 94).

Le même roman comporte deux apparitions de l'ennemi sous une forme humaine très laide.

---

23. *The Didot Perceval*, éd. W. Roach, Philadelphia, 1941 (réimpr. Genève, Slatkine, 1977), p. 204, 236-238; pour une édition accessible, cf. Robert de Boron, *Le Roman du Graal*, éd. B. Cerquiglini, Paris, 10/18, 1981, p. 242-243, 267-268.
24. *Le Haut Livre du Graal. Perslesvaus*, éd. W. A. Nitze, T. A. Jenkins, Chicago, 1932, 2 vol. (réimpr. New York, Phaeton Press, 1972).
25. Cf. J. Larmat, «Perceval et le Chevalier au Dragon, la Croix et le Diable», dans *Le Diable au Moyen Âge*, p. 293-305.

Galaad exorcise une tombe dans laquelle se loge l'ennemi qui sortira de là sous une forme humaine hideuse, accompagnée de fumée et de flammes (p. 36). Cette aventure, comme bien d'autres dans la *Queste*, constitue un signe d'élection de Galaad, vierge sans péché, qui accomplira l'aventure du Graal.

Dans un autre épisode, un religieux conjure le diable qui se montre «en si laide figure qu'il n'a cuer d'ome el monde qui poor n'en eüst». Vaincu, l'ennemi s'en va en abattant les arbres et en soulevant la plus grande tempête du monde (p. 119-122).

Dans l'épisode de la Chapelle à la Main noire, chez Manessier, il manque la description exacte du diable: on apprend seulement qu'il est «ardent de feu» et a des bras noirs.

On remarque ici la «diabolisation» d'un thème qui apparaît dans la *Première* et dans la *Seconde Continuation*[26], lesquelles ne comprennent encore aucune allusion explicite au diable. Dans ces romans, Perceval trouve une chapelle déserte. Sur l'autel, une chandelle brûle qu'une main noire mystérieuse éteint tout d'un coup (*Première Cont.*, réd. mixte, v. 13019 sq.; réd. longue, v. 17119 sq.; *Seconde*, v. 32090 sq.). Dans la *Continuation* de Manessier, le bras noir se révèle être celui du diable, et Perceval doit le combattre durement puis recourir au signe de la croix pour le faire fuir. Son départ s'accompagne de foudre, de tonnerre et de feu (v. 37230-37410).

Des chevaliers vêtus et armés de noir sont également les déguisements — trop faciles à reconnaître — du diable. Dans le *Perlesvaus*, le Noir Ermite et son château signifient Lucifer et l'enfer (et ses chevaliers, les diables). Perlesvaus doit lui livrer bataille pour libérer ses prisonniers selon un scénario inspiré de la Descente aux Limbes du Christ (p. 54-55, 109, 401-402).

En revanche, le chevalier armé d'armes noires, monté sur un grand cheval noir, qui, dans la *Queste*, renverse Lancelot au bord de l'eau appelée Marcoise (p. 146), est une figure ambiguë, tandis que dans l'aventure de Mélyant, le diable «agresseur» prend l'apparence d'un chevalier ordinaire sans signe distinctif; il défie et veut tuer Mélyant qui vient de succomber aux tentations de l'orgueil et de la convoitise (p. 41-46).

Si les représentations du diable au masque séducteur ne sont pas légion aux XIIe-XIIIe siècles, les diables terrifiants et répugnants ou leurs symboles envahissent tous les monuments d'art religieux. Le type de démon aux traits humains déformés et monstrueux qui apparaît dans la sculpture bourguignonne au début du XIIe siècle[27] a pu influencer l'auteur de la *Queste* quand il présente le diable sous une forme humaine hideuse.

---

26. *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, éd. W. Roach, vol. I-II: *The First Continuation*, Philadelphia, 1949-1955; vol. IV: *The Second Continuation*, ibid., 1971.
27. É. Mâle, *op. cit.*, p. 365-372; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955-1959, t. II, p. 60-63; H. Legros, «Le diable et l'enfer: représentations dans la sculpture romane», dans *Le Diable au Moyen Âge*, p. 307-326.

Quant à la représentation du diable comme serpent ou dragon, elle connaît une carrière déjà fort ancienne et bien enracinée dans l'imaginaire à l'époque des romans du Graal[28]. Dans ceux-ci, le diable au masque de dragon signifie également un double renforcement du rôle de l'Antagoniste. Dans le conte merveilleux, on le sait, le dragon est une personnification du mal, que l'influence confessionnelle transforme en diable. C'est dans cette optique qu'il faut considérer la symbolique du combat du héros du Graal et du diable/dragon. Le côté militant de la voie graalienne qui s'associe à Perceval (et qui culmine dans le *Perlesvaus* où l'antagonisme de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi est partout présent) ne caractérisera plus le héros du Graal quand Galaad aura remplacé Perceval dans ce rôle. Galaad n'a plus besoin d'une démonstration de force; il fait fuir l'ennemi par la vertu de la grâce qui émane de lui (*Queste*, p. 36)[29].

La couleur noire, qui marque aussi bien les déguisements séducteurs que les terrifiants, est l'un des plus anciens attributs des mauvais démons[30], et prend son origine dans la nuit des temps, le noir étant synonyme des Ténèbres, du Mal. Selon la doctrine chrétienne, après sa chute, Lucifer perd sa beauté et devient ténèbres[31]. La première représentation connue du diable (Codex de Rabbula, 586) s'est faite d'ailleurs sous la forme d'un petit bonhomme noir ailé[32].

Le feu, la flamme, la fumée révèlent l'appartenance du diable aux puissances infernales en même temps qu'ils font partie des attributs du dragon. La fumée symbolise aussi la fugacité des apparitions démoniaques: dans la *Vie de Saint Antoine*, l'ennemi démasqué disparaît plusieurs fois «comme une fumée».

Enfin, les tempêtes qui se soulèvent lors de la fuite de l'ennemi traduisent sa colère. Le diable en tant que responsable des orages, des tempêtes et d'autres phénomènes atmosphériques, figure non seulement dans les croyances d'hérétiques dualistes, mais aussi dans le folklore international[33].

***

Nous avons pu noter que dans tous les cas cités, en général sous l'effet du signe de la croix, l'ennemi «se démasque»: le caractère illusoire de son masque devient évident, sa nature démoniaque se trahit. Ce trait correspond, dans la pensée médiévale, d'une part à la fausseté, d'autre part à la faiblesse

28. L. Réau, *op. cit.*, t. II, p. 84-85 (serpent tentateur); p. 671 sq. (thème de l'Apocalypse); cf. «Drache», E. Lucchesi Palli, et «Schlange», W. Kemp, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1968-1972.
29. À l'approche de Galaad, le diable s'écrie: «Ha! Galaad, sainte chose, je te voi si avironné d'anges que mes pooirs ne puet durer encontre ta force». Il est à noter que dans l'*Estoire*, Joséphé, préfiguration de Galaad, possède également ce pouvoir mystérieux qui paralyse le diable.
30. A. Rosenberg, *Engel und Dämonen*, Munich, Prestel-Verlag, 1967, p. 186-187; B. Teyssèdre, *Le Diable et l'Enfer au temps de Jésus*, Paris, A. Michel, 1985, p. 249 sq.
31. Grégoire de Nazianze, *Poemata dogmatica*, PG 37, col. 444-445; Honorius Augustodunensis, *Elucidarium*, p. 367.
32. Cf. «Teufel», B. Brenk, *Lexikon der christ. Ikonographie.*
33. Opinion des Cathares d'Italie, XIIIe siècle, cf. Anselme d'Alexandrie, *Tractatus*, éd. A. Dondaine, *Archivum Fratrum Praedicatorum* 20, 1950, p. 313; pour orage, tonnerre, tourbillon associés au diable dans le folklore français, cf. P. Sébillot, *Le Folk-lore de France*, t. I, Paris, 1904, p. 72-74, 113.

des démons. La fausseté, parce que les apparences qu'ils empruntent ne correspondent pas à leur vraie nature. Selon Cassien, les démons qui grouillent dans l'air seraient tellement horribles à voir que «ce fut une heureuse disposition de la divine Providence de les soustraire aux regards humains», puisque «des yeux de chair ne sont pas faits pour de tels spectacles» (*Conf.*, VIII, XII, p. 19). La fausseté provient aussi du fait que les formes visibles des démons ne sont que des imitations de corps[34], opposées au véritable corps de chair et d'os du Christ incarné.

Les déguisements diaboliques sont également signe de faiblesse, comme, dans la *Vie de Saint Antoine*, l'explique l'ermite: «S'ils avaient du pouvoir, ils ne viendraient pas en foule, ne feraient pas de prestiges, ne procéderaient pas par métamorphoses» (§ 28).

Si l'Église médiévale a toujours condamné les masques et les mascarades, c'est bien à cause du diable... Le masque, dissimulant les traits de l'homme créé à l'image de Dieu, est considéré au Moyen Âge «comme un artifice diabolique, une ruse indigne de l'homme, la manifestation de la duperie qui caractérise l'esprit du mal[35]».

Pour conclure, je me permets de citer Jean-Claude Schmitt: puisque la vraie nature du diable «tout entière réside dans sa faculté de transformation apparente», «dans l'Occident médiéval, le diable est la métaphore du masque»; il a, «comme le masque, le pouvoir de transformer: il peut transformer les hommes [...], et surtout, il se transforme lui-même[36]».

Le lien du masque et du diable reste profondément ancré dans la tradition[37]. Bien que l'aspect bouffon du masque du diable au théâtre médiéval, dans les jeux de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence ou encore dans le Carnaval, ait contribué à exorciser la peur du diable, jusqu'à notre siècle circulaient des histoires sur le diable qui se mêle masqué parmi les masques pour les entraîner en enfer une fois la fête finie[38].

34. Évagre le Pontique, *Six Cent.* V, 18, p. 184-185.
35. J.-L. Bédouin, *Les masques*, Paris, PUF, 1967, p. 125; cf. aussi J.-Cl. Schmitt, «Les masques, le diable, les morts dans l'Occident Médiéval», *Razo,* 6 (Nice), 1986, p. 89.
36. J.-Cl. Schmitt, art. cit., p. 90. Cette qualité «masque» du diable s'inscrit sur son corps même dans certaines représentations (à partir du XIIe s.) où il porte un deuxième (ou multiple) visage sur son ventre, son postérieur ou ses articulations, cf. B. Obrist, «Les deux visages du diable», dans *Diables et diableries*, p. 19-29.
37. Cf. *Le Masque dans la tradition européenne* [Catalogue d'exposition], Musée international du Carnaval et du Masque, Binche, 1975.
38. Une fascinante histoire de cet ordre, «Il est de toutes les mascarades», figure dans Cl. Seignolle, *Les Évangiles du diable*, Paris, Belfond, 1967, p. 26-27.

ROSANNA BRUSEGAN

REGARDS SUR LE FABLIAU, MASQUE DE VÉRITÉ ET DE FICTION

Le statut textuel du fabliau est, de l'aveu général, particulièrement problématique, en ce que les traits d'oralité et d'écriture s'y départagent difficilement — et pourtant il est impossible de poser la question du sens de ce genre narratif sans procéder à cette élucidation préalable. Par ailleurs, le fabliau est un conte pour rire, fondé sur la ruse, la dissimulation: le masque devient un élément constitutif de ce type de narratif, et pose d'emblée le problème du conflit possible entre l'ambiguïté ainsi créée et la transparence affichée du récit. C'est à partir de cette double remarque préliminaire que je veux aborder ici l'étude du processus de dissimulation dans les fabliaux[1].

***

Certes, dans les fabliaux comme ailleurs, les prologues abondent en attestations de la vérité, de l'authenticité de l'*aventure* qu'ils vont conter. Toutefois, la mention de l'*escriture* mérite un intérêt particulier, en ce qu'elle peut désigner le manuscrit même du jongleur (*Du Povre clerc*[2], v. 129-130). Le travail de la mise en vers est dur, rappelle Guillaume le Normand, «qui sovent se lasse/ en rimer et en fabloier» (*Du Prêtre et d'Alison*[3], v. 4-5), et ce labeur est garantie de vérité, car le narrateur qui dit *je* ne peut mentir: tout ce qui est dit en son nom échappe à la preuve de vérité, au contraire du discours des

1. J'utiliserai ici, selon les cas, les éditions suivantes:
Recueil général et complet des Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles, éd. A. de Montaiglon et G. Raynaud, Paris, 1872-1890, 6 vol., dorénavant abrégé en MR.
Jean Bodel, *Fabliaux*, éd. P. Nardin, Paris, Nizet, 1955.
Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. II. Textes*, Neuchâtel-Genève, Univ. de Neuchâtel, 1960.
Fabliaux français du Moyen Âge, éd. Ph. Ménard, Genève, Droz, 1979, t. 1.
Nouveau Recueil Complet des Fabliaux, éd. W. Noomen et N. van den Boogard, Assen, van Gorcum, 1983, t. 1, dorénavant abrégé en NRCF.
Choix de fabliaux, G. Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1986.
2. R. de Lage, p. 99.
3. Éd. Ph. Ménard, p. 59.

personnages[4]. Le rimage, l'effort de formalisation auquel l'auteur soumet le conte qu'il a entendu raconter, constitue ainsi le nouveau plan d'existence de sa vérité.

L'équivalence entre vérité du récit et mise en rime se fait à l'occasion tout à fait explicite (*Des trois Boçus*[5]):

> Seignor, se vous volez atendre
> Et .I. seul petitet entendre,
> Ja de mot *ne vous mentirai*,
> *Mès* tout en rime vous dirai
> D'une aventure le fablel.
> Jadis avint a .I. chastel
> *Mès le non oublié en ai*,
> Or *soit aussi comme* a Douay (v. 1-8).

L'opposition instituée au v. 4 par *mès* entre la proposition véridictoire et la proposition adversative est une dénégation révélatrice: je vous dirai la vérité — non point celle, que vous attendez, de l'apologue, mais le résultat de mon travail d'écriture. L'hypothétique («or soit aussi comme[6]») achève de nous introduire dans le monde de la fiction. La remise en question est d'autant plus efficace que l'horizon d'attente a été mieux établi. Ce discours exemplaire, souvent implicite dans l'*incipit*, comme porteur d'une vérité morale de type gnomique, est généralement explicite à la fin, limité éventuellement à un proverbe, moyen rapide de conclure le récit en conformité avec les préceptes d'école[7]. La veine satirique de Rutebeuf l'amène à introduire ainsi, dans le prologue de tous ses fabliaux, un long développement moral enrichi de proverbes, selon un modèle précis: moralité initiale sans allusion à la mise en forme, entrée en matière par la formule *je le di por ce*, récit-glose, moralité finale. En cours de récit, le discours exemplaire est mobilisé à nouveau chaque fois que la fiction ne suffit pas à justifier une diégèse complexe. Dans *Charlot le juif*[8] par exemple, l'action secondaire, *antefactum* de l'action principale — le bon tour joué par le jongleur à son maître —, est située dans un passé proche («Guillaumes chassoit l'autre jour», v. 15-17); suit le court récit de la chasse au lièvre; mais pour en arriver à l'action principale, Rutebeuf a besoin de réintroduire dans le texte le discours moral et en appelle à la *doxa*:

> Par tout est bien *choze commune*
> ce seit chacun, ce seit chacune [...] (v. 39-40).

De même que le cas particulier illustre une pratique sociale, de même, dans l'*exemplum*, le récit confirme une loi morale universelle. L'entorse à la coutume, de récompenser les ménestrels un jour de fête, est punie — événement as-

4. Cf. Tz. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye-Paris, Mouton, 1969, p. 87.
5. MR, I, 13.
6. La locution *aussi comme* correspond au *quasi* qui, dans les didascalies en latin du *Jeu d'Adam*, décrit le mode de représentation de la fiction à l'intérieur du discours final. Cf. R. Bru- Cf. R. Brusegan, «Verità e finzione nel *Jeu d'Adam*», *Cultura Neolatina*, XL, 1980, p. 79-102.
7. Cf. Ph. Ménard, *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1983, p. 115 et 119.
8. *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, éd. E. Faral et J. Bastin, Paris, J. Picard, 1977, 2 vol., II, p. 256.

sez rare dans un univers comme celui des fabliaux, fondé sur le jeu. Le motif de la naissance du conte, de sa composition et de sa diffusion, est ainsi fréquemment associé à celui de la sauvegarde du folklore non institutionnalisé. Le *Lay dou Lecheor*, sur lequel nous reviendrons, en constitue l'illustration la plus claire.

Plusieurs fabliaux se présentent comme l'amplification d'un proverbe. C'est le cas du plus connu de Rutebeuf, *De frere Denise*[9], qui commence par le proverbe «Li abis ne fet pas l'ermite» et, après une longue mise en garde contre le pouvoir des apparences, réintroduit un proverbe pour passer au récit. Une fois pris l'habit de moine, et effectuée l'entrée dans le récit, Denise et le lecteur s'acheminent vers la reconnaissance non de la vérité du discours exemplaire, mais de la tromperie qui se cache sous les propos du frère mineur. On voit ainsi les termes techniques de l'énoncé moral envahir le texte fictif:

> Cil qui la *glose* li devoit
> Fere entendre de la leçon
> L'a mise en male soupeçon:
> Male mort le praigne et ocie!
> Cele tient tout a *prophesie*
> Quanques cil li a *sermoné* (v. 86-91).

La morale réapparaît de façon explicite sous forme de description-commentaire avec fonction de prolepse. La nécessité d'illustrer une thèse pousse en effet l'auteur à éliminer l'ambiguïté inhérente au thème du déguisement, afin que l'interprétation de l'histoire soit la plus univoque possible: dans le même fabliau, l'auditeur/lecteur se trouve ainsi informé avec insistance de la *guile*, des intentions cachées du faux ermite (v. 70, 83, 100-105). Au reste, cette volonté de désambiguïsation se manifeste dès le prologue, avec l'attribution de qualificatifs moraux aux personnages, qui orientent d'emblée le jugement[10] et assurent la présence d'un sens prédéterminé du récit. La description-prolepse intervient ainsi régulièrement à chaque nouvelle action, à chaque nouvelle ruse, et la narration se trouve constamment renvoyée au discours exemplaire dont elle constitue le développement. C'est le cas surtout des fabliaux complexes, dans lesquels l'intention formalisante est plus évidente. Lorsque, dans la *Borgoise d'Orliens*[11], la femme s'aperçoit de la ruse de son mari (il s'est déguisé en moine pour surprendre les amants), l'auteur, avant de raconter comment elle va retourner cette ruse à son avantage, introduit une description-commentaire:

> Fame a trestout passé Argu!
> Par lor engin sont deceü
> Li sage des le tens Abel (v. 85-87).

9. Éd. Faral-Bastin, p. 283.
10. W. Noomen, «Structure narrative et force comique: les fabliaux», *Neophilologus*, LXII, 3, 1978, p. 361-367; R. Brusegan, «Le personnage comme paradigme de traits dans les fabliaux», dans G. Biancotto et M. Salvat (édit.), *Épopée animale, Fable, Fabliau*, Paris, PUF, 1984, p. 157-167.
11. Éd. Ph. Ménard, p. 23.

La description moralisante, le commentaire intérieur au récit, ne parviennent pourtant pas à saper l'autonomie que la fiction confère à ce dernier, pas plus qu'ils n'ébranlent la fonction de mise en forme qu'assurent les motifs de la ruse et de la dissimulation. La possibilité de produire, par l'écriture, un nouveau sens, naît de la faille creusée dans le savoir — d'où la séparation entre poésie et connaissance qui fonde la fiction du fabliau[12]. C'est pour cette raison que, parallèlement à la revendication de vérité, l'auteur tantôt met timidement celle-ci en doute par des incises comme *je cuit*, *si com moi semble*, *se li aventure ne ment*, tantôt avoue explicitement son impuissance à rendre compte pleinement de la réalité. C'est ainsi que, sollicité par le bourgeois de lui «raconter une escriture / o de chançon o d'avanture», le «povre Clerc» avoue qu'il «ne sait de fable» (v. 129-130); en revanche, il peut *dire* sa peur, c'est-à-dire faire une relation *orale* de ce qu'il a vu (v. 134-139). Le conte-apologue du clerc va ensuite dénoncer la présence du prêtre dans la maison du vilain, récit oral qu'inspirent le sentiment et la perception de la réalité — ce qui est perdu dans l'écriture. La perception passe ainsi au premier plan lorsque la parole veut créer un espace de liberté.

Plus souvent, les auteurs de fabliaux évoquent l'*oubli* qui mine leur mémoire, déclarant que quelques détails de l'aventure leur échappent. Les garanties d'authenticité se heurtent alors aux possibilité d'erreur et de mensonge. L'ignorance peut être attribuée à la source même («mes je ne sai par quoi ce fu,/ quar onques conté ne me fu / por ce ne le doi pas savoir», *D'Estormi*[13], V. 9-11); fréquemment l'oubli affecte les noms[14]. Si «par le non conuist an l'ome», comme l'affirmait la mère de Perceval, oublier le Nom signifie que quelque chose échappe au langage, à la connaissance par le langage, et que la totalité est hors d'atteinte. En revanche, l'une des propriétés du monde fictionnel est son «incomplétude[15]», faille ouverte dans le savoir plein auquel prétend la relation mimétique «unidirectionnelle», ainsi démasquée dans sa prétention totalisante. Le narrateur de fabliau ne se sent pas investi par la mission, confiée par Dieu, de transmettre le savoir.

*

C'est par le trou de mémoire que la fiction se met au travail: les fragments de réalité fournis par la mémoire sont recomposés par l'imagination, comme dans le rêve. On peut interpréter le motif de l'*oubli* au niveau des modèles culturels. Selon Lotman[16], l'oubli est un mécanisme exploité par la culture hégémonique pour exclure de la tradition faits et textes de la mémoire

12. P. Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 124.
13. Éd. Ph. Ménard, p. 29 (ou R. de Lage, p. 63).
14. Cf. *Des trois boçus*, v. 7, *Li Sohaiz des vez*, v. 1-5, Jean Bodel, éd. P. Nardin. (Le titre du fabliau, [Li Sohaiz] *desvez*, retenu par P. N., est corrigé en *des vez* par L. Rossi, «À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux, I: Le Code de Berne», *Le Moyen Français*, 13, 1983, p. 58-94, et «Jean Bodel et l'origine du fabliau», dans M. Picone, G. Di Stefano, P. D. Stewart (édit.), *La Nouvelle. Genèse, genre et codification d'un genre médiéval*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 45-63.
15. Cf. L. Dolezel, «La construction des mondes fictionnels à la Kafka», *Littérature*, 57, 1985, p. 80-92. Le vide est un constituant nécessaire de la structure sémantique du monde fictionnel.
16. J. M. Lotman et B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, trad. it., Milan, Bompiani, 1975, p. 46-47.

collective. Pourtant, en certains moments de l'histoire littéraire, par exemple dans la deuxième moitié du XIIIe siècle, dans le nord-est de la France, une poétique se constitue à partir de l'oubli, du non-savoir et de la folie, masque qui permet de libérer la fonction créatrice et de protéger, contre le pouvoir coercitif de la culture institutionnalisée, celui qui parle en son nom.

Mais, dans la *peur* éprouvée par le «Povre clerc» incapable d'écrire, on peut voir aussi le signe d'une perte de mémoire culturelle chez un groupe social qui n'a pas encore eu accès à une forme autonome d'expression au sein de la culture dominante. D'où l'ambivalence du thème de l'oubli: il crée aussi un vide dans le savoir, afin de faire passer une culture qui ne peut témoigner d'elle-même qu'en se niant.

L'oubli fait donc partie du travail de la mémoire assurant la continuité du groupe: il met la communauté à l'abri de la réalité menaçante, en l'en éloignant. L'opération de réécriture ne sort pas pour autant du sillon creusé par la tradition:

> D'une aventure qui avint
> A la cort au bon roi qui tint
> Bretaingne et Engleterre quite,
> *Por ce que n'ert pas a droit dite,*
> *Vos vueil dire la verité (Du Mantel mautaillié*[17], v. 1-5).

mais la volonté de *re-dire* «a droit» masque le discours de fiction qui s'introduit dans cet écart, sauf à révéler ce dernier par le recours à d'autres masques. Ainsi, le prologue de ce lai, et la «novele aventure» qu'il raconte, libérés de l'intention moralisante, mettent à nu des procédés et des motifs — mise en forme, contraste entre vérité et fiction, intégration au groupe, masque — qui, dans le fabliau, sont réinterprétés à la lumière du conflit moral.

À la fête de Pentecôte, *en esté*, le roi Artu tint *cort pleniere*, avec une participation si nombreuse que, avoue le narrateur, «je n'en sai le conte dire» (v. 21). La fête, par le rassemblement qu'elle suscite, affirme son rôle de cohésion du corps social. Mais pour qu'elle ait un sens, il faut qu'il s'y produise une nouvelle aventure, et que le conte en soit fait: la signification de l'*assemblée*, comme fécondation de la tradition et du groupe, est ainsi liée à la production d'un sens par le discours. Le conte oral fonde la mémoire de la société. Le *Lay dou Lecheor* insiste pareillement, à plusieurs reprises, sur la fonction sociale exercée par la composition collective et coutumière du récit.

Le rituel du *dire*, *recorder*[18] et *assembler*, essentiel dans la constitution des *Lais* de Marie de France[19] par exemple, apparaît, dans un fabliau comme *La Robe vermeille*, fixé dans tous ses détails, et relevant du même ordre juridique que celui qui fonde la société. Le *plait*, le jugement, se révèle être en effet la

17. *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, éd. Ch. Lee, Milan, Bompiani, 1980, p. 38.
18. «Recorder», Tobler-Lommatsch, VIII, 467, signifie à la fois «rappeler, répéter, raconter» et, dans un sens juridique, «approuver, réconcilier», mais aussi «re-accorder, remettre en musique». Sur la fonction de cohésion de la voix, cf. P. Zumthor, *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 159.
19. Cf. M.-L. Ollier, «Les Lais de Marie de France ou le Recueil comme forme», dans *La Nouvelle*, op. cit., p. 64-79.

forme privilégiée sous laquelle se cachent le jeu et le mensonge de la fiction[20]: choix du lieu — la montagne, ou la cour de la maison ou celle de l'évêque —, présence des participants à l'*agôn* poétique, caractère composite, représentatif de toutes les classes sociales, du public appelé à approuver, et à donner le prix au conte jugé le meilleur. Cette pratique n'est en rien entamée par la dérision de l'inversion des valeurs, telle qu'on l'observe dans le *Mantel mautaillié* ou le *Lay du Lecheor*[21]. Dans ce dernier, où une demoiselle propose de faire «du con le lai novel» (v. 99), l'assemblée est tout aussi unanime à produire le lai burlesque (v. 25-28). La poésie se fait ainsi sanction d'un ordre social, oeuvre collective qui, par le biais du jeu que la fête inscrit dans la réalité, stabilise et renforce le pouvoir. À l'assemblée de la fête, le fabliau substitue celle de la cour de justice: la parole y est toujours orale, mais la totalité du corps social est brisée, avec d'un côté le juge — roi ou évêque —, de l'autre le public. La poésie est ainsi soustraite à la création individuelle originale et restituée à la communauté, qui doit s'y reconnaître: elle est coutume, instrument juridique. La poésie comme jugement-*agôn-plait* est spectacle. L'aspect cérémoniel du dire poétique médiéval, qui se veut proche de l'oral, est lié à la garantie d'authenticité que le pouvoir exige de la poésie — d'où le rapport entre une écriture renvoyée à son origine orale et les motifs agonistique et juridique[22]. L'invention du dire poétique est un acte qui naît de la joie, et n'est donc produit que lors d'une fête rituelle qui met en suspens la réalité et instaure le temps de la fiction et du jeu. Dans les deux lais burlesques cités, parole poétique et aventure racontée sont destinées à divertir le public de la fête — figure de celui du fabliau —, univers de joie où domine le principe de plaisir.

*

Le fabliau présente en effet une vision «ouverte» de la réalité: le conflit est au centre du récit, conflit entre le principe du plaisir et celui de la réalité, entre la morale sociale et les désirs et objectifs individuels; il ne sert pas à illustrer une règle générale: c'est le personnage rusé qui, en rupture avec la moralité affichée, gagne la sympathie de l'auditeur/lecteur. Parmi les méfaits, le plus fréquent — parce qu'il est le plus rentable du point de vue de l'effet comique — est la transgression du tabou sexuel. Autrement, il concerne surtout les lois de la vie en société: négliger une vieille mère (*De la Vielle truande*, *Du Prestre qui ot mere mal gré suen*), délaisser sa femme pour une amie (*De pleine bourse de sens*), montrer une gourmandise excessive (*Du Prestre qui menga les mores*, *Des Perdriz*), voler un bacon (*De Haimet et de Barat*)... La modification de la situation initiale, visée de tout récit, passe par une action de masquage de la réalité, de type iconique, ou verbal, ou les deux à la fois. Mais pour que le masque fonctionne comme tel, il faut qu'une partie de la vérité qu'il prétend dissimuler soit apparente. Le moment de la découverte est ici essentiel. Le schème narratif le plus courant - Adultère déjà en acte, Découverte, Ruse des-

20. La transformation de l'*exemplum* en fabliau est un passage de l'imitation au jugement, cf. K. Stierle, «L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire», *Poétique*, 10, 1972, p. 176-198; sur la relation génétique entre la *controversia* classique et le récit bref au Moyen Âge, cf. P. Cherchi, «From Controversia to Novella», dans *La Nouvelle*, op. cit., p. 89-99.
21. Éd. Ch. Lee, p. 124.
22. P. Zumthor, *La Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984, p. 83-84.

tinée à sécuriser l'adversaire et à permettre la continuation de l'adultère — s'oppose à un autre, plus rare dans les fabliaux mais qui deviendra fondamental dans le *Décaméron*[23]: Séduction, Adultère, Découverte, Ruse. La phase de la Séduction introduit dans les nouvelles de Boccace la psychologie absente des fabliaux. La valorisation du moment de la découverte marque, dans la totale prévisibilité du récit, l'entrée du hasard — ou plutôt une apparence de hasard, puisque celui-ci semble provoqué exprès: le mari qui revient à l'improviste de la foire, le «plait» différé (*De la Robe vermeille*), l'enfant qui se trouve témoin inopiné de la scène de l'adultère (*De celui qui bota la pierre*). Tel est le désir même du récit à ruse qui, sans la découverte, ne peut mettre en oeuvre sa stratégie d'illusion et manque ainsi l'effet comique qu'il se propose. Par le conflit entre deux visions du monde, fondées l'une sur le principe de réalité, le travail, le sérieux, le contractuel, l'autre sur le principe de plaisir, le *jeu*, le simulacre, la fiction, ce sont deux systèmes de représentation du réel, l'un univoque, mimétique, privilégiant la relation duelle, l'autre polymorphe, agissant par déplacement de signifiants, qui sont confrontés.

Le clerc qui séduit la Bourgeoise d'Orléans a un comportement tellement suspect qu'il laisse apparaître une part de vérité:

> Et tant vint et tant i ala
> que le borgois se porpenssa,
> fust *par samblant* ou *par parole*,
> que il le metroit a escole (v. 23-26).

Le texte signale ici les deux formes de travestissement utilisées dans les fabliaux: le travestissement iconique, c'est-à-dire le déguisement, et le travestissement par le langage. C'est au premier que recourt le mari quand il veut découvrir la vérité (*Le Chevalier qui confessa sa femme*, *De pleine bourse de sens*, etc.); la femme et le clerc, en revanche, se servent en maîtres du second. Dans ce cas, l'*habit* n'est pas fonctionnalisé à des fins diégétiques, mais pour emblématiser la valeur institutionnelle du masque. Cette institutionnalisation passe par l'attribution d'une autorité à la stratégie de ruse élaborée par la femme — ici, la Bourgeoise —, du fait de sa conformité avec la procédure juridique. Ainsi l'assemblage des preuves, dans le *plait* monté par les amants de la *Borgoise d'Orliens*, est assimilé à celui des pièces du vêtement que l'on *bastit* (v. 39), les *robes* deviennent des *lobes*[24], duperie et mensonge. La métaphore de la texture réfère sans doute au processus de fabrication du texte, mais sert aussi à glorifier le langage et l'écriture mise en forme par le vers. La fréquence de la rime *robe/lobe* dans les fabliaux centrés sur la ruse et la dissimulation nous met sur la voie d'une juste interprétation de l'usage ici fait du masque. Le chemin qui conduit le bourgeois de la *Pleine bourse de sens*[25] de la folie («Mout par ot le sens envers», p. 91) à la sagesse passe par des étapes successives marquées et masquées par la *robe*: de la *robe de pers*, emblème de la tromperie qui se cache

23. C. Segre, «Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del *Decameron*», *Le strutture e il tempo*, Turin, Einaudi, 1974, p. 117-143. La phase de la Séduction y est appelée «Innamoramento».
24. Cf. R. H. Bloch, «Le *Mantel mautaillié* des fabliaux. Comique et fétichisme», *Poétique*, 54,1983, p. 181-198.
25. MR, III, 88 (et NRCF, II).

sous la séduction de la courtisane, au déguisement dégradant et fonctionnel en truand, destiné à démasquer la *lobe* de l'amie, à la *robe de menu ver*, dans laquelle joue l'homophonie de *vair* et *vers*, glorifiante, parure maximale qui indique le simulacre comme lieu du sens du fabliau (p. 98).

Le sens du fabliau n'est ainsi produit qu'à travers un déplacement de signifiants: une robe se substitue à l'autre — ou la même robe passe d'un personnage à l'autre, ainsi dans *De la Robe vermeille*[26]: dès qu'il apprend que le mari est parti aux *plez* de Senlis, l'amant chevalier s'habille comme *fine amour veut et loe* (v. 42), mais il pare également son corps du masque vermeil («robe d'escarlate novele», v. 30) parce qu'il va entrer dans la *lobe* de la dame, dans le mensonge du récit. Les actes d'habillage, de déshabillage, d'échange de vêtements, métaphorisent certes les opérations de travestissement et détravestissement temporaire de la réalité; mais ils constituent aussi des emblèmes de la représentation. Parvenu à la maison de la dame, le chevalier se dévêt; il dépose robe, braies, chemise et éperons dans une huche au pied du lit (v. 66-68). Du dénudement du corps à celui de l'événement — retour inopiné du mari, rhabillage, oubli de la robe vermeille qui attire l'attention du bourgeois —, l'échange que ce dernier, persuadé par sa femme qu'il s'agit là d'un cadeau de son beau-frère, veut faire avec la sienne le lendemain ne peut pas se réaliser: une fois le mari endormi, le chevalier en effet reprend sa robe et s'en va. Le lendemain, le dupé

> a dit c'on li aport avant
> a vestir sa *robe vermeille.*
> Uns escuiers li apareille
> une *robe vert* qu'il avoit,
> si li a dit ineslepas:
> «*Ceste robe* ne veil ge pas,
> einz veil *l'autre robe* essaier [...]» (v. 174-181).

Dans sa manipulation persuasive[27], la dame utilise deux arguments: il ne convient pas à son mari d'avoir un vêtement usagé, ni qui ne soit fait à sa mesure; en revanche, il est parfaitement convenable pour un jongleur d'accepter une robe de chevalier qu'il doit ajuster à sa taille et remettre en forme (v. 213-221). Le discours de la dame vise évidemment ici le récit lui-même ainsi que l'intégration des modèles culturels: le dire du jongleur hérite d'une modalité de langage établie par le pouvoir, d'une rhétorique et d'un système symbolique qu'il s'agit de retailler, recoudre, selon la nouvelle mesure du corps — de même qu'il faut «ajuster» et «réajuster» le «Manteau mautaillié» au corps des demoiselles, jusqu'à ce qu'on en trouve une enfin qui, fidèle à son ami, puisse mettre un terme à l'aventure. La *robe* destinée aux jongleurs et aux «povres clercs» se taille dans une tradition usagée, qu'il s'agit de féconder par la culture folklorique et de remettre en état afin de lui faire exprimer un sens nouveau.

26. R. de Lage, p. 37.
27. Cf. D. Maddox, «Roman et manipulation au XIIe siècle», *Poétique*, 66, 1986, p. 179-190; C. Segre, «*Maistre Pathelin*: manipolazione dei topici e labilità espistemica», *Teatro e romanzo*, Turin, Einaudi, 1984, p. 45.

On retrouve donc ici la métaphore de l'ajustage des parties d'un vêtement, et ce n'est pas un hasard si le moteur de ce monument de ruse qu'est le fabliau d'*Auberée* est à la fois une couturière et une pièce de vêtement: le *surcot* est ainsi déplacé d'une maison à l'autre, fonctionnant tour à tour comme preuve de culpabilité et d'innocence. Le geste de récompenser par un vêtement le jongleur (qu'un *topos* consacré veut pauvre et nu[28]) lorsqu'il a fini de raconter son fabliau, ne constitue-t-il pas une sorte d'adoubement poétique, la reconnaissance d'un statut? De même, en paiement de la *peor* dont il a fait le récit — récit oral, comme il est souligné —, le «povre clerc» reçoit la robe, la cote et la chape que le vilain a arrachées au prêtre: ne faut-il pas entendre que le dire poétique passe à la clergie laïque pauvre et errante?

***

Toutefois, il est un motif auquel le discours du fabliau ne renonce pas, tout en modifiant sa valeur: le souci de pourvoir le texte d'une origine va de pair avec la revendication de sa vérité; le *livre* sans doute transmet l'histoire et perpétue une vision de la réalité comme Texte; mais il est aussi un réceptacle qui protège la créature du poète et la propriété de la communauté. Sous quels masques ce sens de la propriété se dissimule-t-il en écriture? Le texte ne produit lui-même, selon la formule bien connue de Barthes, que des «effets de réel», mais les objets qu'il contient conservent, en tant que référence textuelle, le mode de fonctionnement de la réalité. L'objet, dans les fabliaux, n'est pas le prétexte d'un discours symbolique. La fatigue qu'entraîne l'effort de la mise en vers, la conscience de l'originalité de l'oeuvre, méritent non seulement une récompense mais, puisque le conte est aussi une marchandise, comme le rappelle la double homophonie de *livre*, à la fois «livre» et «monnaie», et de *conte*, «conte» et «compte», une propriété monétaire; il s'agit de sauver et préserver l'écriture qui fait partie du patrimoine. Une fois enlevée, la robe vermeille est enfermée dans une huche au pied du lit, lieu traditionnel de la cachette de l'amant. Autant que les *robes*, *huches* et *cuves* foisonnent dans les fabliaux, avec une signification érotique à peine voilée. Dans *Del Meunier et des .II. Clercs*, le meunier enferme sa fille dans la huche — comme doit être enfermée la *robe*, c'est-à-dire, étymologiquement, le butin, ou l'argent, gardé dans l'*escrin* par le prêtre qui veut séduire Alison — ou le fabliau lui-même:

> Li chapelains n'i fist esparse,
> ainz a un *escrin deffermé*,
> si com Guillaumes a *fermé*
> *en parchemin et en romanz.*
> *.XV. livres* d'esterlins *blans*
> avoit en un cuiret *cousuz* (*Du Prestre et d'Alison*, v. 186-191).

Ainsi s'instaure une sorte d'échange contractuel entre l'écriture, cachée dans le blanc parchemin, les *livres*, «argent» et «manuscrit», de *blans esterlins*, et l'*escrin*, métaphore évidente du sexe féminin. L'accès au lieu érotique, l'accès au plaisir, exige un prix: le prêtre, représentant du droit divin et négateur du principe de plaisir, doit payer chèrement l'entrée dans le monde de la volupté

28. Cf. N. Freeman, *Poetic Patterns in Rutebeuf*, Newhaven-London, Yale Univ. Press, 1970.

et du jeu. De la même manière, le bourgeois, les marchands, dont le rapport à la réalité est de l'ordre du contrat, de l'échange et du sérieux, voient leur rapport empirique au monde tourné à l'envers: le vrai, ce qu'ils croient vrai, est inversé en mensonge par ce luxe de l'intelligence qu'est la ruse. La notion d'écriture comme *propriété* de celui qui peut en faire commande et la payer est une notion nouvelle en littérature: seule l'écriture dramatique bourgeoise de la deuxième moitié du XIIIe siècle en fait un tel usage. La fiction, la poésie ne cessent pas pour autant d'exprimer aussi ce qui s'oppose aux lois contractuelles réglant la vie dans une société fondée sur le travail. Tout changement de la réalité en fiction, de la vérité en mensonge, passe désormais par l'*écriture* — l'oral ne pouvant accéder à la parole que par un compromis avec l'écrit et la culture qui l'incarne:

> Li prestres en ses braz dedenz
> quida bien tenir Marion;
> certes non fist, mais Alison.
> *Molt li fu li vers changiez*! (*Du Prestre et d'Alison*, v. 378-381)

L'échange vérité/mensonge passe ici par une sorte de travestissement qui pervertit la réalité elle-même, puisqu'il substitue un corps à un autre corps. Aux travestissements par *samblant* (la robe), et par *parole* (le mot d'esprit, l'équivoque, la mise en question du proverbe, le conte), s'ajoute le travestissement par substitution de personne. Le déguisement produit ainsi dans le récit une surenchère de sens, réintroduit l'ambiguïté précédemment évacuée en provoquant chez le récepteur un effort d'interprétation et une réflexion sur l'acte même de cacher.

*

Le fabliau indique par là soit le prix que doit payer la culture folklorique pour accéder à la parole écrite, à l'institution, sa monétarisation — la transformation du *conte* en *compte* —, soit, par dénégation, ce qu'il a sauvé dans cette perte. De là l'émergence d'un système d'expression alternatif, qui utilise le masque pour dire non seulement ce qui est gagné (la formalisation permettant l'écriture), mais aussi la perte. Le rôle que jouent la *vision*, le regard, la perception sensorielle de la réalité est aussi important que celui que joue la *ratio* dans l'élaboration des ruses-contes. Rationalisme et naturalisme se soutiennent mutuellement dans l'effort de modélisation d'une nouvelle culture cléricale laïque, qui s'est faite, à l'intérieur de la culture officielle, le porte-parole d'une culture encore dépourvue d'expression autonome. Pour se manifester par l'écriture, cette culture doit nécessairement utiliser les images de la propriété et de l'échange, la *borse* et l'*escot*: on n'échappe pas au circuit économique dans les fabliaux. Se rendant à la foire en portant les braies que le clerc, amant de sa femme, a oubliées, le marchand des *Braies au cordelier*[29], ses affaires faites, va se délasser à la taverne, mais au moment de payer le «compte» (*escot*), il trouve dans sa poche le «conte»:

> Quant vint a son *escot* paier
> Si cuida prenre son argent;

29. MR, III, 275.

Si a trové une *escritoire*,
Ou li canivez au clerc ere,
Et son *parchemin*, et sa penne (p. 284).

Avec l'*objet-masque* — bourse, cuve, huche, lardier, coffre — objet à double issue, renvoyant à un extérieur et à un intérieur, donc à une double possibilité de lecture selon le point de vue, la relation à trois termes de la représentation se substitue à la relation duelle mimétique proposée par le discours exemplaire. L'une est essentiellement dramatique, c'est-à-dire qu'elle intègre à la communication la réaction du récepteur, elle implique un public interne à la représentation; l'autre est prédéterminée, aseptique, statique.

Ces objets, on l'a vu, sont des métaphores du sexe féminin — choix qui présuppose une visée: le texte reste ainsi lié au présent de la culture qui élabore le discours. La description de l'objet «bas» n'étant pas soumise aux contraintes de la rhétorique, il peut être offert au travail de fragmentation du sens et de l'espace effectué par le masque; il devient le support privilégié de la représentation triadique fondée sur la capacité «démonstrative» du discours, dont le sens s'établit aussi par l'expressivité[30]. Le déictique qui accompagne très souvent l'acte de *montrer* est la forme linguistique que prend le geste: «*ceste* robe que *ci voi*», dit la dame, dans *La pleine bourse de sens*. Les démonstratifs sont, on le sait, des éléments forts de la *deixis*: la réalité est ainsi mise en vue, surenchère d'une évidence expressive qui parle par elle-même, à laquelle suffit un geste d'indication. Les formules traduisant l'acte de montrer ou de faire voir sont fréquentes dans les fabliaux. Le motif de l'échange entre *vrai* et *faux* réalisé par la «vision ambiguë» est souligné par un accroissement du nombre de termes relatifs à l'expérience visuelle. Si la manipulation persuasive féminine est de type logique, les topiques utilisés sont souvent de nature psychologique — «préparer un bain au mari», acte destiné traditionnellement à l'amant, signifie «lui donner une preuve de fidélité» (*La Borgoise d'Orliens*) —, ou sont fournis par l'évidence sensorielle, tel le motif de la *male vue*: la femme fait ainsi croire à son mari que sa vue est perturbée (*Des tresces*, *Du Vilain de Bailluel*). La force de persuasion provoque chez cet être stupide une faiblesse épistémique réelle[31], qui pousse le dupé à envisager la possibilité d'un sens nouveau, dans l'ordre du vraisemblable créé par la cohérence conjointe du récit rusé et de la preuve visuelle. Ce qu'il voit et accepte comme vrai n'est pas la réalité, mais le résultat du discours de manipulation.

Le regard devient ainsi une nouvelle forme productrice de sens, car la déviation, l'«obliquité sémantique[32]», introduite dans la représentation, le détour[33] et la focalisation de la vision obtenus par un diaphragme (pertuis, huis, fissure dans le mur, trou dans un lardier — frontière érigée par le rêve entre la réalité et la fiction onirique, comme dans *Li Sohaiz des vez*) permettent

30. R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, trad. it., Milan, Silva, 1968, p. 99-110; «Les fonctions du langage du théâtre», *Poétique*, 8, 1971, p. 531-538; R. Brusegan, «Scena e parole in alcuni testi teatrali francesi del Medio Evo (XII-XIIIe s.)», *Medioevo Romanzo*, III, 3, 1976, p. 350-374.

31. Cf. C. Segre, *Teatro e romanzo*, op. cit., p. 45.

32. M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, trad. it., Bologne, Il Mulino, 1983, p. 24; R. Brusegan, *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Turin, Einaudi, 1980, p. xiii.

33. J. Jallat, «Le masque ou l'art du déplacement», *Poétique*, 8, 1971, p. 479-488.

la rupture de la totalité, la fragmentation de l'espace et de l'objet à percevoir. La focalisation par rétrécissement ou condensation de la vision ouvre un espace de sens connotatif qui échappe au langage, et crée un au-delà du texte. Au sens préconstitué du discours exemplaire que le récit devait illustrer selon une fiction d'origine, se substitue une lente élaboration du sens par l'inscription du temps et de l'espace dans la perception masquée: la lenteur de la reconnaissance/connaissance de l'objet procède du passage du détail au tout et du dépassement de frontières. Le Vilain de Bailluel[34] voit le prêtre, puis il voit la paille bouger sous les mouvements du corps des amants, puis le capuchon du prêtre, il comprend alors et le reconnaît: c'est le prêtre (v. 88-93). Tout ce processus s'engage à travers le masque qu'il porte: le *linceul* du mort.

Écriture de l'illusion et non de l'allusion, le langage de la vision, par le fait du regard qui se matérialise en masque charnel, exprime la passion évacuée du texte, estompe le sens dans la connotation: du regard porté sur la scène de l'adultère par l'oeil innocent d'un enfant, à celui qu'un personnage jette dans un intérieur, découvrant par un *pertuis* l'adultère (*Du Prêtre crucifié*), ou le bacon volé cuisant sur le feu (*De Haimet et de Barat*), à l'échange de regards entre l'intérieur du lardier où se trouve enfermé le prêtre (*Du Prestre qui fu mis au lardier*), et son frère à l'extérieur, tandis que le mari, alerté par sa petite fille, les a découverts «par une creveüre» du mur. De même, le récit que le «povre clerc» fait au *prodome*, sous forme d'apologue, de la scène à laquelle il vient d'assister, est constamment référé au regard.

Par l'inclusion dans le récit du regard de celui qui assiste à la scène, le fabliau est un genre narratif qui côtoie le drame. C'est dans les fabliaux centrés sur le motif du jugement — avec ses variantes: de la lutte pour la maîtrise domestique (*De Sire Hain et Dame Anieuse*) ou pour la suprématie politique (*Du Chevalier et du vilain*) aux véritables procès (*De la Vielle truande, D'un Preudom qui rescolt son conpere de noier, De la Coille noire*) — que la participation du récepteur-spectateur se fait plus complexe et mieux définie. L'adresse à une *compagnie*, typique des textes théâtraux des XVe et XVIe siècles, ne fait que confirmer la nature communautaire et dramatique de la communication narrative dans les fabliaux[35].

***

Ainsi au XIIIe siècle, époque de floraison du fabliau, le masque en littérature est devenu un masque qui cache pour révéler: il a perdu son pouvoir magique et rituel de *production* de la réalité, qu'il avait avant d'entrer en littérature, et au XIIIe siècle encore dans le texte resté de performance orale. On ne peut donc le saisir ici que sur fond des rapports entre culture cléricale et culture folklorique, problème capital durant tout le Moyen Âge. Ce rapport se traduit nécessairement en termes d'acquisition et de perte. Le masque conserve des traces de la ritualité ancienne, dans le bain, le repas, les gestes quotidiens... Dans le gain d'une élaboration formelle, d'une possibilité d'autoréflexion, le fabliau récupère par ailleurs le moment de la relation magique

34. Éd. P. Nardin, p. 77.
35. J. Batany, «L'apologue social des strates libidinales, 'Dui Chevalier vont chevauchant'», dans *Le Récit bref au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1980, p. 129-151.

avec le monde, par la représentation de type dramatique et pragmatique de la réalité, et par le privilège qu'il attribue au regard — lequel, sous la mystification des mots et de la fiction, ne ment pas. Il est signe d'une nouvelle forme de savoir: voir signifie connaître par le détour du re-connaître...

NANCY FREEMAN REGALADO

MASQUES RÉELS DANS LE MONDE DE L'IMAGINAIRE. LE RITE ET L'ÉCRIT DANS LE CHARIVARI DU *ROMAN DE FAUVEL*, MS. B.N. FR. 146

Le masque et le déguisement sont définis par des relations qui opposent une structure formelle de surface à un fond donné comme «réel» dans des relations de ressemblance et de différence. Le masque peut en même temps dissimuler et révéler ce qu'il cache: il permet ainsi au caché de se montrer; il peut aussi s'investir des intentions secrètes du caché. Enfin, il peut chercher à dire ce qu'il recouvre pour le détruire.

Démasquer le mal par le masque, telle est la fonction du charivari dit *chalivali* inclus dans le *Roman de Fauvel* du ms. B.N. fr. 146[1]. Procession bruyante de personnes portant des masques d'animaux et des déguisements en bure, ainsi que des peaux de bête, avec les gestes violents et obscènes et le bruit tumultueux des cris et des instruments (tambours, pots de cuivre, clochettes) qui caractérisent le rite, le charivari est convoqué dans l'allégorie satirique pour conjurer ce que miment ses masques: les hommes «devenus bestes», le monde «bestorné» du salut éternel (*Roman*, v. 337 et 335), par l'hypocrisie cupide cachée sous le masque séducteur du pouvoir temporel et de la magnificence. Le charivari, qui se faisait au XIVe siècle pour les secondes noces, est évoqué dans le *Roman* à l'occasion du mariage démoniaque du cheval Fauvel qui incarne le mal du monde.

1. La version E a été éditée dans des ouvrages dispersés: variantes, remaniements, et interpolations narratives, *Le Roman de Fauvel par Gervais du Bus*, éd. A. Laangfors, Paris, SATF, 1914-1919; rubriques et texte des interpolations lyriques, *L'Hérésie de Fauvel*, éd. E. Dahnk, Leipzig, Selbstverlag des romanischen Seminar, 1935; musique polyphonique, L. Schrade, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco, 1956, I; monophonique, G. A. Harrison, Jr., «The Monophonic Music in the *Roman de Fauvel*», Diss., Stanford Univ., 1963; édition fac-similé de la version E du *Roman*, P. Aubry, Paris, Geuthner, 1907; édition fac-similé du ms. B.N. fr. 146 avec introduction, E. Roesner, F. Avril et N. Regalado, New York, Broude Bros., sous presse.

Figure 1 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 342
(Cliché Bibliothèque nationale)

Figure 2 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 146, détail
(Cliché Bibliothèque nationale)

Figure 3 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 34v
(Cliché Bibliothèque nationale)

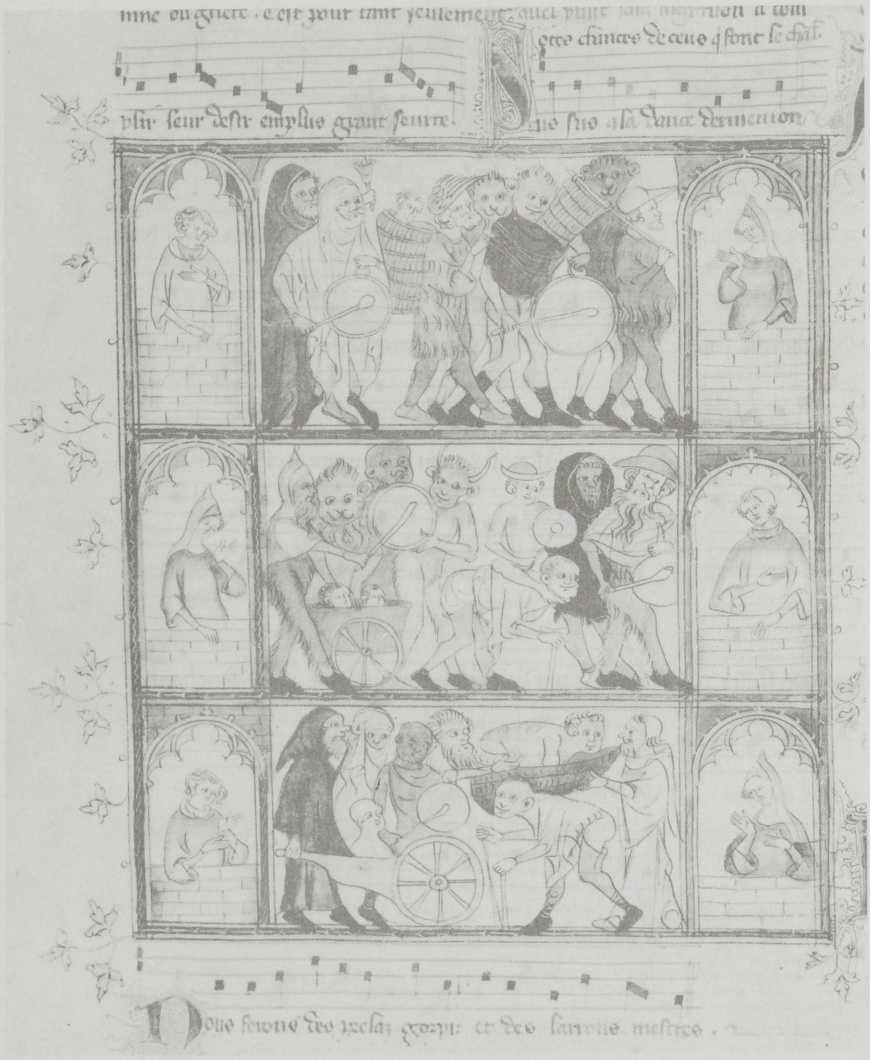

Figure 4 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 36v
(Cliché Bibliothèque nationale)

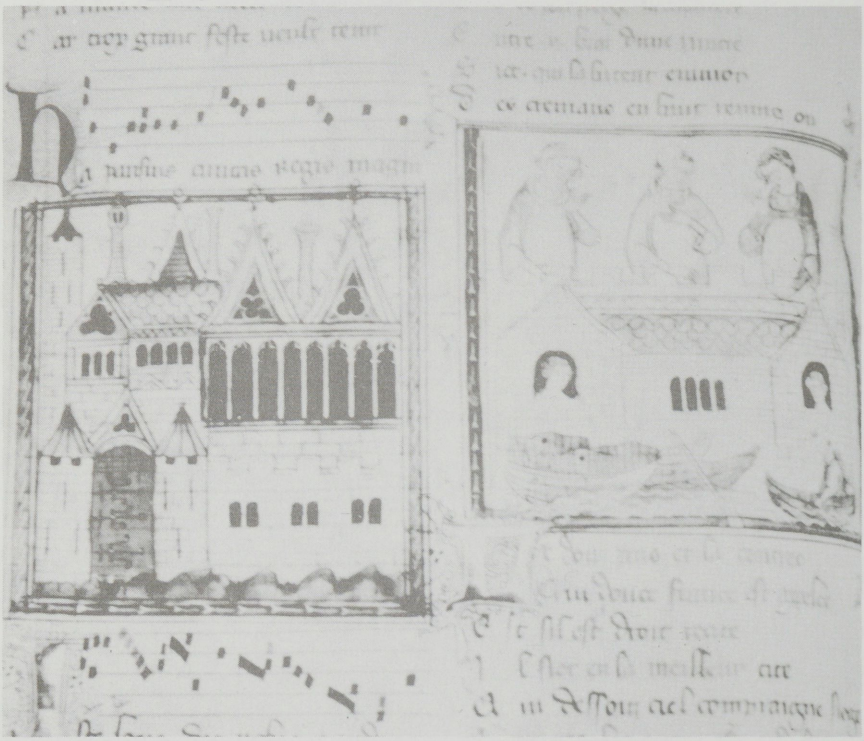

Figure 5 — Ms. B.N. fr. 146, fol. 30v
(Cliché Bibliothèque nationale)

Ce cortège de la dérision est l'une des pièces de résistance des «addicions» apportées en 1316-1317 par Chaillou de Pesstain dans la version E du *Roman de Fauvel*, celle du ms. B.N. fr. 146, remaniement de la satire allégorique qui avait déjà connu une continuation (*Premier livre*, 1310; *Second livre*, 1314). «Messire Chaillou» était selon toute vraisemblance «un clerc le Roy françois» (ms. E, après le v. 2886), comme Gervais du Bus, auteur du *Second Livre*, et comme Jean Maillart, notaire du roi, dont le *Roman du comte d'Anjou* (1316) fournit à Chaillou divers passages des *addicions*. Chaillou ajouta non seulement plus de 180 interpolations lyriques en latin et en français, mais aussi une amplification narrative de presque 3000 vers décrivant la fête du mariage du cheval avec Vaine Gloire: festin, charivari, tournoi des Vices et des Vertus, tous destinés à dénoncer le mal de la «mesnie fauveline» (ms. E, v. 1638), ceux qui abusent du pouvoir temporel. Le ms. fr. 146 incorpore ce *Fauvel* à insertions lyriques dans une compilation qui renferme aussi huit dits politiques de Geoffroy de Paris, trente-quatre poèmes lyriques de Jehannot de Lescurel, et une *Chronique métrique* de la France entre 1300 et 1317[2]. Le contenu politique de cette compilation somptueuse, ainsi que deux motets célébrant les rois Louis X et Philippe V interpolés entre les Livres I et II du *Roman*, invitent à penser que ce manuscrit unique était destiné à être présenté au roi.

Tout concourt à mettre en relief le *chalivali* du *Fauvel* du fr. 146: son caractère insolite et scandaleux, le nombre important de folios qui lui sont consacrés (34r-36v, soit 7% du *Roman*), et surtout ses célèbres miniatures grand format. Mais le *chalivali* du fr. 146 n'est pas seulement la première en date des descriptions médiévales du charivari et la plus étendue. C'est aussi la seule qui existe dans une oeuvre de fiction et l'unique représentation picturale. Écrit au moment même où le charivari commençait à se manifester comme rite social[3], le *chalivali* de *Fauvel* marque l'irruption d'un rite culturel non écrit dans l'espace littéraire. La diversité même de ses appellations confirme son appartenance à une culture de transmission orale[4]. Si le rite du charivari en France au Moyen Âge comporte un scénario dont les costumes, gestes, accessoires et fonctions sont désormais bien connus, le charivari demeure un rite de culture orale échappant à l'écrit. Il agit en dehors de la lettre: son existence est dans l'acte, et les textes qui en parlent (mis à part notre *Fauvel*) sont ceux de l'Église et de la municipalité qui cherchent à le maîtriser, à le réfréner. Le *Ro-*

2. *Six Historical Poems of Geoffroi de Paris*, éd. W. H. Storer et Ch. A. Rochedieu, Chapel Hill, 1950; *The Lyric Works of Jehan de Lescurel*, éd. N. Wilkins, Amer. Inst. of Musicology, 1966; *La Chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris*, éd. A. Diverrès, Paris, Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, 1956.

3. Le plus ancien des documents historiques connus date de 1321, cf. F. Lebrun, «Le charivari à travers les condamnations des autorités ecclésiastiques en France du XIVe au XVIIIe siècle», dans J. Le Goff et J.-Cl. Schmitt (édit.), *Le Charivari*, Paris-La Haye-New York, Mouton, 1981, p. 221. Cf. aussi A. Burguière, «Pratique du charivari et répression religieuse dans la France d'Ancien Régime», *Id.*, p. 179-195, et R. Vautier, *Le Folklore pendant la Guerre de Cent ans d'après les lettres de rémission du Trésor des Chartes*, Paris, Librairie Guénégaud, Marc Pénau, 1965, p. 29-35.

4. F. Lebrun, art. cit., p. 222, relève pour le XIVe s. *charavaria* (Lyon, 1321), *chalvaricum*, *charivarit* (Avignon, 1337), *charivari* (Meaux, 1365), *charavallium* (Bourges, 1368), *charivari*, *chelevalet* (Tréguier, 1365), *charwary* (Troyes, 1399). Cf. E. P. Thompson, «'Rough Music': le Charivari anglais», *Annales* ESC, 27, 1972, p. 309.

man de Fauvel du fr. 146 est le seul texte médiéval qui raconte le charivari pour l'exprimer, le mettre en vigueur, pour le *mener*.

Cette version unique du *Fauvel*, connu par le seul ms. fr. 146, permet d'analyser la fonction de la représentation des masques réels dans le monde de l'imaginaire, et d'examiner par là même le rapport du rite à l'écrit.

Les condamnations ecclésiastiques des XIVe-XVe siècles constituent notre principale source de renseignements sur la pratique du charivari[5]. La comparaison de notre manuscrit avec les documents de l'époque révèle que le *chalivali* a recueilli les éléments essentiels du rite vécu. Mais aucun des documents connus ne fournit une description aussi circonstanciée que celle de notre satire allégorique. Cinquante vers et quatre miniatures sont consacrés à une représentation détaillée des traits essentiels du charivari: masques et déguisements en gros sacs et vêtements mis à l'envers, chansons rauques, braillements, instruments de la paramusique — crochets, pilons, bassins, cliquets et crécelles — qui orchestrent le désordre (ms. E, v. 697-746, fig. 1, 3, 4). Le texte renchérit sur les actes agressifs et tapageurs des participants qui «tuit contrefesoient l'ivre», jetant de la paille aux visages et montrant le «cul au vent».

Dans ce chahut, isolons une image pour mieux la suivre et l'interroger: celle du deuxième personnage de droite dans le compartiment inférieur de la miniature du folio 34r (fig. 2, détail). Ce n'est pas un personnage allégorique, mais une figure humaine masquée. L'artiste a pris soin de montrer chez son voisin, dans la figure vue de profil, la relation entre tête et masque. Ce baladin résume en lui les deux temps du déguisement dans le *chalivali*, deux inversions de l'ordre social: le masque animal (souvent redoublé par des vêtements poilus), et la nudité (qui est aussi, à sa façon, un costume). Double mouvement de masque également: d'un côté il démasque le mal, représenté par ses fesses qu'il nous montre; de l'autre il porte, comme plus d'un tiers des soixante personnages des miniatures du *chalivali*, une *barboere*, masque à barbe dont les poils, les grosses oreilles et la gueule grimaçante évoquent et invoquent une force animale: «Trop estoient lès et sauvages./ Es testes orent barboeres» (ms. E, v. 740-741). Les documents d'Église confirment que la *barboere* était un des masques réellement portés dans le charivari médiéval, puisqu'on condamnait à Langres en 1404 ceux qui portaient «larvis in figura daemonum», des masques du diable. D'autres sources attestent que la *barboere* appartenait en effet au répertoire iconographique du diable, et qu'elle figurait dans les diableries dramatiques comme dans le charivari avec les mêmes bruits de casseroles et des gestes obscènes. «Tel maufé, tele barboiere!» disait Gautier de Coincy[6]. Notre baladin avec sa *barboere* et son geste effronté prouve donc que le *chalivali* du fr. 146 représente avec fidélité certains traits essentiels du rite historique du charivari.

5. Quelques motifs rituels tirés des condamnations citées par F. Lebrun et A. Burguière, dans *Le Charivari*: 1. Masques: *cum falsis visagiis* (Lyon, 1321), *Larvis in figura daemonum* (Langres, 1404); 2. Bruits: *injurias, carmina, libellos diffamatorios contra eosdem sponsos* (Meaux, 1365); *horridis et blasphemis vociferationibus et obscoena loquacitate, injuriosis contumeliosisque clamoribus* (Troyes, 1399); 3. Comportements: *alias insolentias* (Meaux, 1365); *irrisiones vel opprobria factis* (Tours, 1431).

6. Tobler-Lommatzsch, I, 837, "barbëoire".

Bien que l'étroite correspondance des motifs du charivari rituel et du *chalivali* de *Fauvel* semble tout à fait naturelle, le passage est pourtant absolument insolite. Les rites de la fête populaire ne sont qu'exceptionnellement représentés dans la littérature médiévale. Seule la féerie du *Jeu de la Feuillée* peut y être comparée[7]. Le Moyen Âge conçoit la littérature autrement que nous, lecteurs de Nerval, de Thomas Hardy, et des récits de voyage du XIXe et du XXe siècle; pour nous, la représentation peu médiatisée du rite folklorique pittoresque est une évidence. En revanche, la littérature médiévale ne se charge pas de représenter des faits sociaux, mais des motifs littéraires; le réel vécu n'intervient que quand la littérature lui offre un emploi, comme dans l'*exemplum*, la chronique, le panégyrique, ou dans les obscurs dédales des vers de circonstance politiques.

La littérature médiévale ne s'ouvre que partiellement à la représentation du rite culturel. Le rite, pris comme un ensemble cohérent et réitéré de motifs gestuels et discursifs pourvus d'un sens symbolique, se manifeste dans trois domaines: l'oeuvre littéraire, le cérémonial et la fête populaire. Le texte accueille volontiers des rites littéraires, par exemple les épreuves mystérieuses de l'aventure arthurienne: la Coutume du Blanc Cerf, l'aventure du Pont de l'Épée, la Joie de la Cour. Ces rites, aux résonances archaïques problématiques pour la critique, ne semblent pas correspondre aux pratiques rituelles historiques de l'époque. Le rite du cérémonial se déploie, du XIIe au XVIe siècle, dans un domaine intermédiaire partagé par la pratique historique et l'écrit. Il s'y trouve des activités rituelles souvent représentées dans les oeuvres littéraires, souvent vécues en même temps selon des modalités littéraires. Le plus souvent, il s'agit là de rites de cour: festins, noces, tournois, où les éléments emblématiques du costume et des comportements rituels se multiplient à loisir[8]. Dans ce domaine du cérémonial se trouvent aussi les descriptions prescriptives et les textes écrits ordonnant les rites publics de l'Église et de la fête urbaine. À Beauvais, un *Officium* règle le détail du scénario et dicte les paroles de la joyeuse Fête de l'âne[9]. De même, dans la cérémonie de l'entrée royale, relatée avec grand soin par les chroniqueurs, le roi lit le texte de son serment sur une cédule de parchemin qui le fixe par écrit[10]. Restent, pourtant, les rites de la fête populaire médiévale comme le charivari ou les feux de la Saint-Jean, qui échappent presque entièrement à l'écrit. Nous connaissons ceux-ci seulement s'ils ont survécu jusqu'à la période plus récente où on commence à les décrire et à les représenter[11], ou encore s'ils font l'objet de sanctions juridiques ou ecclésiastiques.

7. E. Vance, «*Le Jeu de la Feuillée* and the Poetics of Charivari», *Modern Language Notes*, 100, 1985, p. 815-828.
8. Cf. L. D. Benson et J. Leyerle (édit.), *Chivalric Literature. Essays on relations between literature and life in the later middle ages*, Univ. of Toronto Press, 1980 et M. T. Bruckner, *Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance. The Convention of Hospitality (1160-1200)*, Lexington, French Forum, 1980.
9. E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, London, Oxford Univ. Press, 1903, I, p. 285-289.
10. Cf. par exemple l'entrée de Jean le Bon, dans B. Guenée et F. Lehoux (édit.), *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, CNRS, 1968, p. 47-55.
11. Cf. l'analyse de Cl. Gaignebet, «Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559)», *Annales ESC*, 27, 172, p. 313-345.

Pour que le rite populaire ait accès à l'écrit, pour que cette *barboere*, ce figurant grotesque d'un rite folklorique, réussisse à franchir le seuil du texte, il lui faut un laissez-passer littéraire. Il doit s'intégrer à des structures littéraires pré-existantes, et être associé à des motifs littéraires permettant de le traduire en mots.

Qui peut introduire le rite dans l'écrit, qui écrit la fête populaire dans le fr. 146? Qui est-ce qui se cache derrière cette *barboere* qui nargue le lecteur? Les autres textes du XIVe qui font allusion au charivari sont, comme le *Fauvel*, des oeuvres de facture hautement savante écrites par des clercs au service du roi. C'est la traduction de Tite-Live que fit Pierre Bersuire pour Jean le Bon (1344): «Quant la lune failloit, les femmes et les enfans couroient parmi la ville a bacins et a sonnettes, faisans grans sons si comme l'en fait orendroit aus chalivalis»; c'est la traduction de la *Politique* d'Aristote que Nicole Oresme entreprit pour Charles V (ca 1370): «Et prennoit faulx visaiges et recitoient personnaiges de choses vilaines et deshonnestes et faisoient rechignements et laides contenances si comme l'on seult faire en chelivaliz[12]». Amené par la voie rhétorique de la comparaison, le rite se fait donc une place dans des textes savants de clercs. Ce fait permet de remettre en question l'opposition trop facile entre culture savante et culture populaire, car nous voyons que ce sont justement des écrits de clerc qui s'ouvrent à la représentation du rite populaire. En effet, c'est le clerc qui se charge des relations entre le monde de l'histoire et l'écrit: dans la satire, comme dans les sermons, *exempla*, lettres, édits, procès, chroniques et documents d'archives. Plus précisément, le clerc articule le discours du charivari dans deux sens: c'est lui qui rédige les condamnations d'Église qui le sanctionnent; et c'est aussi lui (Basochien, Conard, Abbé de Maugouvert) qui mène le charivari dans les grandes villes[13]. Seul le clerc sait faire et écrire le charivari.

Clerc administrateur qui connaît le charivari, Chaillou de Pesstain est également lecteur de romans. Il aménage donc les mouvements du charivari sur un schéma énumératif simple, emprunté au roman courtois, «li uns [...] l'autre»: «Li uns tenoit une grant poelle / L'un le havet, le greïle et le / Pesteil, et l'autre un pot de cuivre [...], L'un boute avant et l'autre tire [...], L'un cassoit fenestres et huis,/ L'autre getoit le sel ou puis» (ms. E, v. 705-707, 720, 737-738). Ce schéma, 16 fois repris dans les 50 premiers vers du *chalivali*, est celui qui, dans le roman, servait à dépeindre les activités des musiciens dans les fêtes ou à énumérer les exploits de jongleurs, lesquels offrent du reste certaines ressemblances avec les gestes du *chalivali*. Ainsi dans *Du Vilain au Buffet*: «L'un fet l'ivre, l'autre le sot;/ Li uns chante, li autres note,/ Et li autres dit la riote[14]». Il suffisait donc à Chaillou de Pesstain de substituer les «granz estrumenz ors et sales» du charivari (ms. E, v. 716) aux «vielles et chançons royaus», comme celles de l'énumération qui figure dans le prologue du *Roman*

12. Cités par Godefroy, IX, 50, "Charivari".
13. N. Z. Davis, «The Reasons of Misrule», *Society and Culture in Early Modern France*, Univ. of Stanford Press, 1975, p. 97-123 et M. Grinberg, «Charivaris au Moyen Âge», dans *Le Charivari*, p. 141-144.
14. A. de Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil général et complet des Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, 1872-1890, III, 202.

du comte d'Anjou (v. 3-16), pour inscrire la représentation du charivari dans le modèle du récit courtois[15]. De même, la conduite bruyante se calque sur les descriptions de cortège que Chaillou pouvait connaître du *Tornoiement Antecrist*, qui lui avait déjà fourni des noms de plats pour le banquet des Vices et des Vertus[16]. Comme la procession des Vices avec l'Antéchrist, le *chalivali* est représenté par l'énumération des costumes, des montures et des mouvements, articulés par des adverbes de temps et des compléments circonstanciels qui en marquent les étapes: «Puis menoient un chariot [...] Puis fesoient une crierie [...] Avec eus portoient deus bieres». Comme pour les Vices, le cortège du *chalivali* est scandé par des bruits tonitruants. Un ou des faits du rite vécu, tels que nous les connaissons d'après des documents d'Église, pouvaient donc s'agencer aisément selon les modèles syntaxiques et thématiques que connaissait Chaillou.

Mais la confrontation des condamnations ecclésiastiques avec le fr. 146 révèle également la présence, dans le *chalivali*, de motifs et de personnages inconnus des documents historiques, notamment le géant Hellequin. Folkloristes, ethnologues et historiens se sont intéressés au passage du *chalivali* qui décrit Hellequin et sa chasse sauvage, sa *mesnie*. Ce «grant jaiant», vêtu «de bon broissequin [...]/ qui aloit trop fortement braiant» (ms. E, v. 746-748), est évoqué dans le texte du folio 34v (fig. 3), qui est encadré par deux miniatures où figure un géant à coiffure ailée, accompagnant un chariot et deux bières qui véhiculent «une gent trop avable / Pour chanter la chançon au deable» (ms. E, v. 743-744) et aussi les «Hellequines / Qui avoient cointises fines» (ms. E, après le v. 760)[17].

On a cru pouvoir expliquer l'origine et le sens symbolique du charivari historique par l'apparition d'Hellequin avec sa *mesnie* dans le fr. 146. Sa présence semblait confirmer l'hypothèse selon laquelle le *chalivali* et le cortège du charivari réel symboliseraient la foule des damnés[18]. Mais il y a là une démarche à reprendre, car il faut bien se garder d'attribuer une valeur de document à une oeuvre littéraire de nature fondamentalement composite. Il faut d'abord faire le tri des composantes du charivari historique et des ajouts littéraires qui étoffent cette représentation pour pouvoir cerner la part du rite réel, et pour expliquer la fonction du *chalivali* dans le contexte du *Fauvel*.

Malgré son rôle important dans le *Fauvel*, la figure mythique de Hellequin ne semble jamais avoir été associée au charivari ailleurs que dans le fr. 146. Il n'est pas mentionné dans les condamnations; il n'y avait même pas de géants processionnels dans ce rite français au Moyen Âge, ceux-ci n'ont fait leur apparition qu'à la fin du XIVe siècle, et dans d'autres types de

15. Éd. M. Roques, Paris, Champion, CFMA, 1964.
16. Huon de Méry, *Le Tornoiement de l'Antechrist*, éd. P. Tarbé, Reims, 1851, (réimp. Genève, Slatkine, 1977). Pour les emprunts de Chaillou au *Tornoiement*, cf. A. Laangfors, *op. cit.*, p. 143-145, et E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*
17. Pour une description détaillée des miniatures du *chalivali*, cf. O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, Berlin, Alexander Duncker, 1904, et J.-Cl. Schmitt, «Les Masques, le diable, les morts dans l'occident médiéval», *Razo*, 6 (Nice), 1986 , p. 87-119.
18. Cf. notamment P. Fortier-Beaulieu, «Le Charivari dans le *Roman de Fauvel*», *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 2, 1940, p. 1-16; C. Ginzburg, «Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage», dans *Le Charivari*, p. 131-140, 133-136; J.-Cl. Schmitt, art. cit.

cortège[19]. C'est la comparaison littéraire devenue proverbiale qui attachait Hellequin au bruit turbulent du *chalivali*. Pierre de Blois traite les courtisans bruyants de «milites Herlewini»; les cavaliers d'Orgueil dans *Renart le Novel* «demenoient grant tantin / Con li maisnie Hellequin». Avant d'apparaître dans le *chalivali* du fr. 146, Hellequin avait déjà sa légende, rapportée dans des récits du XIIe et du XIIIe siècle, tous, comme le *Fauvel*, d'empreinte cléricale: Ordéric Vital, Étienne de Bourbon, le *Jeu de la feuillée*, le *Dit de Luque la Maudite*[20]. Mais le ms. fr. 146 demeure la seule composition littéraire et le seul document connu où Hellequin soit associé au charivari, convoqué en cette occasion unique par le besoin de trouver des motifs littéraires pour représenter un motif rituel non-écrit.

Son identité démoniaque, ses associations avec le bruit, et surtout sa *mesnie*, véhiculée ici comme en d'autres descriptions dans les *bières* de sa chasse sauvage, offraient une analogie facile avec la conduite bruyante du *chalivali*. Hellequin a donc droit à une page entière du *Fauvel* (fol. 34v, fig. 3), d'autant plus qu'il apportait un bagage littéraire qui permettait à Chaillou de Pesstain d'amplifier ici sa matière, comme ailleurs dans ses *addicions,* par ces vers copiés du *Tornoiement Antechrist*. De même que les «tantins a vaches» et «grosses sonnettes» du *chalivali* appelaient Hellequin dans le fr. 146, les jolies clochettes de Cointise et de Vaine Gloire amenaient la comparaison avec Hellequin dans le *Tornoiement*:

Tornoiement

Et por ce que plus cointe fust,
Ot sonetes et campanelles [...]
De la maisnie Helequin
Me membra, quant l'oï venir (p. 21)

Hellequin vient droit au *Fauvel* fr. 146, monté sur le cheval de Vilanie du *Tornoiement*:

Tornoiement

Apres lui vint com esragie
Viloinie, la mere Outrage. [...]
Sur .i. roncin estoit montee,
Si cras qu'on li peust conter
Les costes tout sans mesconter
Et covrir de tiule ou d'aisil
Ainsi come s'il venist d'issil.
(p. 29)

Chalivali du fr. 146

Je croi que c'estoit Hellequin,.
Qui le suivent toute enragie
Montez ert sus un roncin haut,
Si tres gras que, par saint Quinaut,
L'en li peust les costes conter
Et sus com sus lates monter
Pour couvrir de tuille ou d'escil
Aussi com s'il venist d'essil.
C'estoit espoentable chose
A regarder, bien dire l'ose.
(v. 750-760)

La comparaison des passages permet de voir comment les emprunts sont enchassés dans le texte du *Fauvel*, juxtaposés aux miniatures qui en dépendent étroitement. Diverses images iconographiques associées amplifient cette des-

19. R. Meurant, *Géants processionnels et de cortège en Europe, en Belgique, en Wallonie*, Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1979.
20. Textes dans O. Driesen, *op. cit.*; bibliographie et discussion dans E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*

cription. Hellequin, la figure gigantesque des miniatures du folio 34v (fig. 3), porte, comme la figure au centre du compartiment supérieur de la miniature du folio 36v (fig. 4), une coiffure ailée, vieux reste d'images païennes des personnifications des vents, qui est un des emblèmes du répertoire iconographique du mal[21]. Personnage mythique du monde des morts souvent accompagné du fracas des vents, Hellequin entraîne à son tour d'autres motifs: le chant de sa *mesnie* aux échos carnavalesques, diaboliques et funèbres[22] (ms. E, v. 740-746). On a examiné la somme des motifs littéraires empruntés dans le *chalivali*[23], mais en fin de compte, plus on en recense les thèmes, plus on voit que l'éloge qu'en fait l'auteur semble littéralement vrai: «Onc chalivali si parfaiz / Par desguiser, par diz, par faiz / Ne fu com cil en toutes choses» (ms. E, v. 761-763). En effet, il n'y a jamais eu de charivari comme celui qui est représenté dans le *Fauvel* fr. 146, car à l'énumération des masques et des gestes du rite s'ajoutent des motifs littéraires et iconographiques étrangers au charivari historique.

Le *chalivali* est donc une *composition*, un ensemble hybride régi par un principe d'association thématique qui prend ses matériaux dans les livres, les images, l'iconographie théâtrale, et non uniquement dans le rite lui-même. Ses éléments relèvent de l'intertexte littéraire autant que du vaste fond de motifs et de comportements folkloriques. Il se forme, comme les rites folkloriques, à partir du répertoire toujours disponible des motifs signifiants et polysémiques de la culture: cortèges, masques, personnages, discours.

Ainsi des rites différents, les uns littéraires, les autres historiques, puisent dans l'inventaire limité des accessoires rituels pour en faire des ensembles distincts aux fonctions diverses. Les masques, déguisements féminins et vêtements mis «devant darriere», charrettes et brouettes qu'on voit dans le *chalivali*, réapparaissent dans les condamnations ecclésiastiques de la Fête des Fous[24]. On a déjà vu que les *barboeres* sont masques de charivari et de diablerie; en revanche, la hotte avec le petit enfant que porte la figure barbue du compartiment supérieur de la miniature du fol. 36v (fig. 4) n'est pas un accessoire inventorié dans les condamnations du charivari historique, mais une image associée, comme la brouette, à l'iconographie du diable qui, dans une miniature du ms. B.N. fr. 571[25], emporte l'âme de Fauvain dans une hotte semblable. Henri Rey-Flaud attribue des résonances mythiques à la grande crécelle du *chalivali* faite de deux roues de charrette (fol. 34v, fig. 3). Pour lui, elle ne «prend son sens que replacée dans le tissu mythique où elle trouve son origine première»: «disque solaire [...] roue du supplice [...][26]». Pourtant, le

21. R. Melinkoff, «Demonic Winged Headgear», *Viator*, 16, 1985, p. 367-406.
22. J.-Cl. Schmitt accuse le caractère carnavalesque des chants (art. cit. p. 95). Pour la «chançon au deable», cf. Du Cange, *Glossarium*, «Carmina diabolica, Quae super mortuos nocturnis horis vulgus cantare solet» (II, 174).
23. J.-Cl. Schmitt, art. cit., et E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*
24. E. K.Chambers, *op. cit.*, I, p. 294, n. 2, et 327-329.
25. Éd. fac-similé par A. Laangfors, *L'Histoire de Fauvain*, Paris, Geuthner, 1914, Pl. X. Cf. H. Wieck, *Die Teufel auf der Mittelalterlichen Mysterienbühne Frankereichs*, Diss. Marburg, Leipzig, Hirschfeld, 1887, p. 22. Selon H. Rey-Flaud, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, p. 182-186, ce serait la hotte de Hellequin dans son rôle de Saint Nicolas maléfique, ravisseur d'enfants.
26. H. Rey-Flaud, *Id.*, p. 162-165. Une roue de Fortune marque la fin de la visite de Crosekos, messager d'Hellequin dans le *Jeu de la Feuillée* (v. 764-836).

recours à l'archétype symbolique ne suffit pas pour expliquer la pertinence spécifique de cette crécelle dans le *chalivali* et dans le *Roman*. Il faut également relever sa forme de double roue, qui la rapproche plus immédiatement du rouage de la roue de Fortune dans le *Roman* (v. 2379-2550), engin à deux roues et deux contre-roues dictant les mouvements du cosmos et la «planetal puissance» (v. 1539) qui gouverne le monde et qui amènera éventuellement la chute de Fauvel.

Comment déterminer alors le sens de chaque motif et la cohérence d'un ensemble aussi hétéroclite? Dans son étude récente du charivari, Jean-Claude Schmitt pose la même question: «Ces gestes, ces masques, ces déguisements, ont-ils une unité symbolique, forment-ils système?» — et trouve une réponse dans le contexte calendaire du Carnaval et dans la volonté de représenter le retour des morts[27]. Mais le sens des motifs du rite et du texte, du charivari comme du *chalivali*, est dicté non par une signification inhérente à un motif donné, mais par sa fonction dans un contexte particulier. Les rites, comme les textes, conservent leur spécificité, leur combinatoire unique de motifs essentiels, ceux-ci dans l'écrit, ceux-là dans la mémoire de la communauté.

C'est ainsi qu'il faut considérer le *chalivali* dans le contexte du *Fauvel* pour connaître la fonction attribuée au rite et à son rôle dans le fr. 146. Plus précisément, la cohérence de l'ensemble se découvre non seulement dans ses motifs rituels et dans les motifs littéraires qui pouvaient y être facilement associés comme Hellequin et les «sotes chançons» interpolées dans les folios 34v et 36v[28], mais dans son motif apparemment sans rapport avec le thème du charivari: le *Lai des Hellequines*, «En ce dous temps d'esté» (ms. E, fol. 34v-36v). Le décalage entre le rite bruyant et obscène et cette pièce musicale d'un raffinement exquis est si inattendu que G. Paris a déclaré que le lai «n'avait rien à faire ici[29]». Certes, ce chant mélodieux qui est censé être chanté par les «Hellequines» interrompt, brise le mouvement du *chalivali*. Il est intercalé dans le corps même de la description du cortège bruyant; il s'étend des folios 34v à 36v (fig. 3 et 4) qui l'encadrent par des images grotesques et des «sotes chançons». La *barboiere* obscène peut-elle tenir compagnie aux nobles personnages du lai, «la Blanche Princesse, la duchesse Orgueilleuse d'Amours, la tres noble marquise Amoureuse la Belle»? Et pourtant, c'est ce lai qui révèle la cohérence unique du *chalivali* et son sens dans le *Roman* et dans le ms. fr. 146.

Certains liens thématiques pourraient justifier la présence du lai; telle la notion de dissonance, car ce lai est un *descort*, et est ainsi dénommé dans ses strophes. En outre, le lai représente une cour d'amour, une *altercatio*, dont la tonalité lyrique et harmonieuse détonne, joue contre les «sotes chançons» et prolonge ainsi les motifs conflictuels du *chalivali* sur le plan musical. La disposition des folios 34r et 36v révèle bien l'intention de créer une composition

27. art. cit., p. 94-99.
28. «Sotes chançons» qui ne ressemblent ni aux véritables chansons de charivari (vers de mirliton qui moquent les époux et réclament des amendes sous forme de vin et d'argent), ni aux *sottes chansons* de la tradition lyrique médiévale, *contrafacta* de la chanson d'amour. Ce sont plutôt des fatras (SC 1, 2) et des vers de fatrasie (SC 2-12), les seuls connus qui soient mis en musique. Cf. E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*.
29. *Histoire littéraire de la France*, XXXII, p. 147.

polyphonique qui, comme le motet, exploite le contraste des voix et cherche l'équilibre et l'ordre dans l'harmonie des contraires. L'effort du compilateur pour articuler des masses volumineuses et disparates est marqué par une mise en page complexe et habile au folio 36v (fig. 4). Il a juxtaposé en haut et à gauche la conclusion mélodieuse du *Lai des Hellequines* à des «sotes chançons», à une reprise encore plus agitée et obscène de la procession charivarique dans la miniature, et à une jolie *reverdie* narrativé (col. C à droite, ms. E, v. 771-799) qui marque la fin du *chalivali* et le commencement de la «iouste», c'est-à-dire de la bataille des Vices contre les Vertus, dernière étape dans la fête des «addicions» de Chaillou de Pesstain. Pourtant, c'est moins dans l'accord thématique que dans l'effet du lai sur l'ensemble qu'il convient de chercher son sens.

Ce beau lai lyrique, étranger au rite populaire et qui détonne dans le *chalivali*, est pourtant l'élément clé qui transforme sa fonction dans le *Roman*. Car le chant convertit le cortège rituel en un spectacle comparable aux *entremets* de festins ou aux *faëries* des grandes fêtes urbaines[30]. Il change ainsi la valeur des motifs et des accessoires rituels: ceux qui font le *chalivali* ne sont pas des morts ou des démons, mais des personnes masquées qui jouent, qui dansent, qui chantent la fête royale.

Le lai remplit donc une fonction essentielle: il rattache le *chalivali* au programme fondamental du fr. 146: cette compilation constitue dans sa totalité un *enseignement au prince*[31]. C'est une *admonitio*, une leçon morale destinée au roi, exprimée dans un divertissement somptueux, digne d'un prince. Le ms. fr. 146 renferme une satire morale, des leçons politiques, et la chronique d'un règne, orchestrées par un ensemble de pièces musicales sans égal.

Écrit dans le *Fauvel* et orné d'une des pièces les plus importantes du recueil, le *chalivali* détourne le rite du charivari de son objectif historique (sanctionner les secondes noces[32]) tout en conservant sa force morale et justicière pour la diriger contre le mauvais roi Fauvel et sa *mesnie* de faux conseillers. Mais c'est la mise en musique qui en fait un splendide spectacle pour plaire au monarque qu'on instruit.

Le *chalivali* où «boute» et «tire» notre farceur en *barboere* est donc un cortège royal, destiné à guider le roi vers le bien. Le charivari vécu entre dans le vaste ensemble figuratif du fr. 146 comme le réel entre toujours dans la littérature médiévale, par la porte de l'exemple, comme contre-exemple à l'usage du prince. Il y découvre une fonction nouvelle — morale, politique, idéologique — inconnue du rite populaire du XIVe siècle[33]. Le *chalivali* n'est donc

30. Dans la fête parisienne de 1313 rapportée dans la *Chronique métrique* du fr. 146, on retrouve le programme même du *Fauvel*: tableaux allégoriques de satire animale, «homes sauvages / Qui menoient granz rigola[ge]s», «Dames caroler de biax tours» (v. 4802-5098). Cf. E. Roesner, F. Avril, N. Regalado, *op. cit.*

31. Pour une recension des «miroirs au prince», cf. L. K. Born, «The Perfect Prince», *Speculum*, 3, 1928, p. 470-504.

32. Dans un travail en cours sur le contexte historique du *Fauvel* dans la version du ms. E, Elizabeth A. R. Brown (CUNY) voit dans les derniers vers du *chalivali* une allusion aux secondes noces de Louis X avec Clémence de Hongrie: «A qui qu'il en deüst deplaire,/ Semblant n'en fist onques Fauveaus» (ms. E, v. 766-767).

33. Le charivari historique manifeste une dimension politique aux XVe et XVIe siècles, cf. N. Davis, art. cit., p. 117-121.

pas un miroir du réel, mais un *miroir au prince*, pour lui enseigner l'art de bien gouverner sous le règne du ciel. Ayant doté le charivari d'une dimension morale et politique avec un décor musical splendide, Chaillou de Pesstain réinsère cette régale admonitoire dans le réel vécu. Il ajoute des vers qui situent le palais de Fauvel dans le lieu même de ses destinataires, le prince et ses conseillers. Dans le fr. 146, le palais de Fauvel est représenté par des images extraordinaires dans lesquelles François Avril a reconnu deux des premiers portraits achitecturaux connus (fol. 30v, fig. 5). Elles représentent le Grand Palais de l'île de la Cité qu'Enguerran de Marigny venait de reconstruire pour Philippe le Bel. Ces miniatures sont accompagnées de chants à la gloire de Paris et de la Sainte Chapelle. Le *Fauvel* de la compilation du fr. 146 est donc rédigé, ordonné et enchassé dans le réel historique par des clercs administrateurs du Grand Palais: Gervais du Bus, Chaillou de Pestain, Geoffroy de Paris, et l'auteur de la *Chronique métrique*. Elle reflète à chaque moment la vision du poète au service du roi.

Le clerc administrateur s'approprie donc les motifs du rite populaire du charivari pour en faire non seulement de la littérature, mais aussi un instrument politique, en les réorientant contre les mauvais conseillers, les flatteurs près du trône qui «torchent Fauvel». Comme le jongleur d'Ély qui «dona conseil al roi pur sei amender e son Estat garder[34]», c'est donc au roi que s'adresse notre *barboere*. C'est au prince que le clerc montre l'enseignement par derrière le masque qui cache et qui révèle non le ricanement du bon *follastre* ni le regard grave du moraliste, mais le sage sourire du *conseil de clergie*[35].

34. Titre du fabliau dans Harley ms. 2253, fol. 107v, cité par H. Bloch, *The Scandal of the Fabliaux*, Univ. of Chicago Press, 1986, p. 130, n. 1.
35. Geoffroy de Paris, «Les Avisemens pour le Roy Loys», v. 566 (*Six Historical Poems*, p. 17).

MICHEL PASTOUREAU

DÉSIGNER OU DISSIMULER? LE RÔLE DU CIMIER DANS L'IMAGINAIRE MÉDIÉVAL

Se cacher, se déguiser, dissimuler son identité ou adopter celle d'autrui sont des comportements symboliques ou ludiques fréquents dans les sports guerriers, dans les jeux de cour et dans les rituels chevaleresques du Moyen Âge finissant. L'aristocratie occidentale cherche dans le paraître une compensation au vide de l'être, c'est-à-dire au déclin inexorable de son rôle économique et politique, et joue de plus en plus souvent à se masquer. Pour ce faire, elle puise dans la vaste panoplie du costume héraldique et y trouve l'un de ses déguisements favoris; et parmi les différents éléments qui composent ce costume, elle tend à privilégier celui qui recouvre la tête: le cimier.

Le cimier est en effet la figure emblématique qui surmonte le casque. Il se rencontre dans la plupart des civilisations et est attesté depuis la protohistoire. En Europe, ce sont les guerriers germano-scandinaves qui de bonne heure en ont fait l'emploi le plus large et le plus constant. Il est toutefois difficile, et quelque peu anachronique, d'établir un lien de filiation continue entre les cimiers des combattants du haut Moyen Âge et le cimier proprement héraldique tel qu'il se met en place à la fin du XIIe siècle et dans le courant du XIIIe. Ce cimier est beaucoup plus qu'une parure de casque, comme c'était le cas dans l'Antiquité et pendant le haut Moyen Âge; c'est un véritable masque. Son rôle militaire est relativement faible — au reste, il se porte beaucoup plus au tournoi qu'à la guerre — mais sa dimension «anthropologique» est multiforme. Il émerge au moment même où la tête devient l'élément le plus important dans les codes sociaux et dans les systèmes de représentation construits autour du corps. En outre, il s'inscrit pleinement dans ce jeu essentiel du «cacher/montrer» qui caractérise tous les signes d'identité ou d'identification utilisés en Europe occidentale à partir de l'époque féodale, et spécialement les armoiries.

La figure placée sur le bouclier équivaut en effet à une figure peinte sur le corps; elle dévoile l'identité de celui qui en fait usage et le situe au sein de son groupe familial ou féodal. Au contraire, la figure posée sur le casque dissi-

mule l'identité de ce même individu; elle le dote de pouvoirs nouveaux, elle transforme sa personnalité, elle l'arrache à sa famille et l'immerge dans des réseaux de parenté beaucoup plus larges. Elle est à la fois masque et «totem».

*

La naissance du cimier héraldique suit de près celle des armoiries, dont il semble constituer presque dès l'origine le complément indispensable. Il apparaît ainsi en différentes régions d'Europe occidentale dans les dernières décennies du XIIe siècle. Jusqu'aux années 1200, il s'agit le plus souvent d'une figure, animale ou végétale, peinte sur le casque du chevalier et reproduisant le plus souvent celle que celui-ci porte sur son écu (France, Angleterre) ou sur sa bannière (pays d'Empire). Les plus anciens témoignages qui nous en aient été conservés — la plupart par des empreintes de sceaux — concernent des dynastes ou de puissants chefs de guerre. Le premier exemple se trouve sur le casque conique de Geoffroi Plantagenêt, comte d'Anjou et duc de Normandie (+ 1151), tel qu'il est représenté sur sa plaque funéraire émaillée, réalisée plusieurs années après sa mort et aujourd'hui conservée au musée du Mans[1].

Dans les textes littéraires du XIIe et du début du XIIIe siècle, la description de casques peints est un exercice fréquent que les auteurs ne réservent pas aux seuls dynastes; toutes les catégories de combattants sont concernées. Il s'agit d'un *topos* qui remonte fort haut et qui s'appuie davantage sur l'aspect mythologique du guerrier (notamment du guerrier germanique) que sur la réalité de l'équipement militaire du chevalier de l'âge féodal. Tout casque littéraire est toujours plus ou moins magique ou prophylactique. La plupart des casques décrits par les chroniqueurs le sont également. Et il est probable que les célèbres fanons de baleine arborés sur son heaume par le comte Renaud de *Dammartin* à la bataille de Bouvines — et décrits par Guillaume le Breton comme des *mirabilia*[2] — participent également de cette mythologie littéraire.

Vers 1200, commencent de se diffuser les cimiers non plus peints sur le casque mais modelés en relief et fixés sur le heaume. L'exemple le plus ancien se voit sur le sceau équestre du comte de Flandre Beaudoin IX, sceau appendu à un document daté de 1197[3]. Il est formé d'un lion passant (alors que le lion de l'écu est, comme il se doit, rampant), vu de profil. Dès lors, sans disparaître totalement — en Espagne elle perdurera jusqu'à l'époque moderne — la mode des cimiers peints recule au profit de celle des cimiers en relief. Dans les pays germaniques, ces derniers se diffusent plus rapidement qu'ailleurs. Dès les années 1230-1250, d'assez nombreux sceaux ont même pour type principal non pas un écu armorié mais un cimier représenté sur un heaume placé seul dans le champ du sceau[4]. Toutefois un tel système, qui fait du

1. M. Pastoureau, «L'apparition des armoiries en Occident: état du problème», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1976, p. 281-300. On notera que le seul sceau conservé de Geoffroi, appendu à un acte daté de 1149, ne porte aucune trace d'armoiries ni de cimier (Paris, Arch. nat., Sceaux, no 20).
2. Cf. G. Duby, *Le Dimanche de Bouvines*, Paris, Gallimard, 1975, p. 139.
3. Cf. G. Demay, *Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie*, Paris, Archives nationales, 1077, no 52.
4. Cf. les nombreux exemples reproduits dans G. A. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, Nürnberg, Olt, 1890, p. 106-125.

heaume cimé un emblème aussi important que l'écu armorié, ne sort guère des pays germaniques. En France, en Angleterre, aux Pays-Bas, l'emploi véritable du cimier ne se développe à grande échelle qu'au XIVe siècle et sa vogue n'atteint jamais celle qui est la sienne dans l'Allemagne, la Suisse, l'Autriche et l'Italie du Nord.

Si l'on prend donc l'Occident dans son ensemble, la vogue générale des cimiers connaît son apogée entre 1320 et 1460. Elle concerne alors presque toutes les classes et catégories sociales. Non seulement des bourgeois, des artisans et même des paysans utilisent des cimiers, mais les personnes morales (villes, corps de métiers) font de même. Il faut cependant distinguer les cimiers réellement portés par leurs possesseurs des cimiers simplement représentés par la peinture ou la sculpture. Les premiers n'existent véritablement que sur les champs de tournoi — où il y a un rituel du cimier plus ou moins codifié[5] — ainsi que dans les fêtes, les parades, les cérémonies et les spectacles où l'héraldique, toujours étroitement liée au paraître, est présente. Ils sont le fait de l'aristocratie et, surtout au XVe siècle, des milieux de cour. Les seconds appartiennent à l'ensemble de la société; ils font partie des innombrables représentations d'armoiries «timbrées[6]» dont la fin du Moyen Âge fait un usage immodéré. Les supports en sont extrêmement variés: monnaies, jetons, sceaux, vitraux, tapisseries, armoriaux, livres, pierres tombales et monuments funéraires, objets d'art et objets de la vie quotidienne. Plusieurs dizaines de milliers d'images de cimiers nous ont été ainsi conservées, et il est fort dommage qu'aucun recensement n'en ait jamais été entrepris.

Aux XIVe et XVe siècles, l'usage du cimier est donc général dans la représentation des armoiries. À cela une raison principale: la mode du sceau «à l'écu soutenu et timbré» (écu penché, surmonté d'un casque avec cimier et accosté de deux supports), sceau qui est de très loin le plus employé dans tout l'Occident, et ce du haut en bas de l'échelle sociale. C'est parce qu'elles possèdent un sceau de ce type que la plupart des personnes ne prenant jamais part à des tournois (prélats, clercs, femmes, artisans, paysans), ainsi que les personnes morales, adoptent un cimier et le font figurer au-dessus de leurs armoiries. Cet usage du cimier est même si répandu que de nombreux personnages littéraires ou imaginaires (héros de romans, créatures mythologiques, figures bibliques, vices et vertus personnifiés, etc.) commencent d'en être dotés[7]. Plusieurs manuscrits du XVe siècle nous font ainsi connaître les cimiers attri-

5. Traités de tournois et miniatures s'y rattachant nous apprennent qu'avant le début du tournoi proprement dit, les hérauts d'armes exposent aux yeux de tous les spectateurs les cimiers des participants. Rangés hiérarchiquement, ces cimiers font l'objet de commentaires et interprétations divers.

6. Les armoiries «timbrées» sont celles où l'écu est surmonté d'un ornement à valeur héraldique, quel qu'il soit: casque, cimier, couronne, tiare, mitre, etc. À partir du XVIe siècle, en certains pays, on tenta de réduire le port de ces «timbres» à certaines catégories sociales, ou bien d'en interdire l'usage aux non-nobles. Rien de tel n'a existé au Moyen Âge, où l'emploi des timbres a toujours et partout été totalement libre.

7. Il faut toutefois remarquer que les cimiers sont plus rares en héraldique imaginaire qu'en héraldique véritable. L'héraldique imaginaire n'a guère besoin de cette *soupape* que constitue presque toujours le cimier puisque, n'étant soumise à aucune contrainte (technique, féodale, familiale, sémantique ou matérielle), elle est libre de placer dans l'écu n'importe quelle figure et lui faire dire ce qu'elle veut. Ce qui n'est évidemment pas le cas dans les armoiries véritables.

bués par l'imagination des hérauts d'armes et des enlumineurs à quelque 180 chevaliers de la Table Ronde et héros mis en scène par la légende arthurienne[8].

À l'époque moderne, la vogue du cimier diminue, surtout en France et aux Pays-Bas. En Angleterre et en Écosse, il devient comme une sorte de *badge* familial, portant le nom de *crest* et que l'on place non plus au-dessus du casque ou de l'écu mais sur un champ isolé. En Allemagne, en Autriche et en Italie, l'art baroque contribue au contraire à la survivance et même à la multiplication des cimiers au-dessus des armoiries. L'habitude, apparue dans le courant du XVe siècle, de surmonter un écu de plusieurs cimiers (chacun étant théoriquement associé à un des quartiers divisant cet écu) se répand aux XVIIe et XVIIIe siècles et favorise le développement d'une héraldique exhubérante, où les préoccupations esthétiques et le désir d'étonner l'emportent sur les intentions strictement héraldiques et sur le souci d'informer.

*

Très peu de cimiers matériels, c'est-à-dire de cimiers-objets, sont parvenus jusqu'à nous[9]. Il est donc important de rappeler qu'ici, comme presque toujours, l'historien travaille sur des images, sur des représentations, avec toutes les inflexions et toutes les distances que cela suppose par rapport à la réalité. Au reste, qu'est-ce au juste que la «réalité» d'un cimier? Parmi les dizaines de milliers de cimiers médiévaux que nous font connaître les sceaux, quelle est la proportion de ceux qui ont été réellement portés? Faible, très faible, probablement. Les participants aux tournois, aux joutes et à tous les rituels où le cimier est effectivement porté sur le casque ou sur le heaume forment un groupe social limité. Ces cimiers de joutes et de tournois sont en outre de fragiles échafaudages faits de carton bouilli, de cuir, de bois, d'étoffes, auxquels s'ajoutent des plumes, des poils ou du crin et des végétaux. Pour tenir sur la tête, ils doivent donc garder des dimensions modestes, même si leur fonction première est liée au paraître. Rien de semblable dans les cimiers-images, où les contingences de la pesanteur et de l'équilibre n'existent pas. Par rapport au casque qui les supporte, et à l'écu armorié que ce casque surmonte, les cimiers-images sont souvent gigantesques, appuyés sur des constructions, des proportions et un graphisme enfreignant volontairement les lois de la vraisemblance. Aucune règle ne préside en effet à la représentation du cimier. Contrairement à ce qui se passe pour les figures placées à l'intérieur de l'écu, les formes, les couleurs et les dispositions ne sont pas codées. L'artiste est libre de traduire comme il l'entend, ou selon le support sur lequel il travaille, ou encore selon les circonstances dans lesquelles le cimier sera exposé, les positions, les attitudes, les expressions et les caractères de la figure ou des figures qui composent ce cimier. Parfois il s'agit de remplir un espace vide (dans le champ d'un sceau par exemple), parfois de faire écho à un autre cimier (sur la double page d'un armorial, sur un vitrail), parfois de doter purement et simplement d'un cimier une armoirie qui en est dépourvue. L'artiste

8. Cf. M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Le léopard d'or, 1982.
9. Le plus fameux est celui du Prince Noir, fils du roi d'Angleterre Edouard III, encore aujourd'hui conservé avec la panoplie héraldique complète de ce prince dans la cathédrale de Cantorbéry.

Figure 1 — Un couple en grande tenue héraldique: Sir Thomas Neville et son épouse (vers 1452-1460), tous deux portant un cimier au dragon. — *Salisbury Roll,* Londres, British Library, ms. Add. 35133, fol. 132.

Figure 2 — Cimier sur sceau équestre: le cheval porte un cimier identique à celui du cavalier. — Sceau de Godefroi de Brabant, frère du duc de Lothier (1292). Paris, Arch. nat., Sceaux, F 241.

ou l'artisan adapte ou réinvente toujours une partie plus ou moins importante — voire la totalité — du cimier qu'il est chargé de représenter. Et, inversement, la part prise par le possesseur dans le choix et dans la représentation du cimier qui lui est attribué par tel ou tel document ou monument, peut être très réduite, sinon inexistante.

Un cimier peut reprendre une ou plusieurs figures contenues dans l'écu. Il peut aussi reproduire la totalité de cet écu sur un *écran* (sorte d'éventail) ou sur une bannière plus ou moins stylisée; ces cas sont fréquents quand il s'agit de figures géométriques. Il peut également différer entièrement de ce qui est placé à l'intérieur de l'écu. Statistiquement, on peut considérer que 40% environ des cimiers médiévaux reprennent une partie ou la totalité de l'écu qu'ils accompagnent. Ce pourcentage est peut-être un peu plus élevé en France et un peu plus faible en Allemagne. Il est cependant difficile d'établir des statistiques typologiques et formelles précises, car le cimier — partout — est souvent constitué non pas par une seule figure mais par un ensemble composite associant des plumes — notamment des plumes d'autruche et de paon, deux animaux qui semblent avoir fasciné l'Occident médiéval[10] — des cornes et des ailes avec des objets (armes, outils), avec des êtres humains (jeunes filles, hommes sauvages, hommes noirs), avec des végétaux (feuilles, fleurs, arbres entiers) et surtout avec des animaux.

Plus de la moitié des cimiers médiévaux ont en effet pour figure principale un animal ou une partie d'animal (tête, buste, patte). Dans ce bestiaire «cimiesque», les oiseaux (paon, cygne, faucon, chouette, corbeau) et les monstres sont les plus abondants. En règle générale, il semble que l'on ait volontiers choisi pour cimiers des animaux que, pour une raison ou pour une autre, on répugnait à faire entrer dans l'écu. Ainsi le cheval et le faucon, les deux animaux préférés de l'aristocratie et les deux grands absents de la faune des écus: le faucon, parce qu'il est remplacé par l'aigle[11]; le cheval, parce qu'il prend place dans le champ des sceaux équestres. Ainsi, surtout, les animaux dévalorisés par la culture médiévale: le cygne (symbole de l'hypocrisie), le chat, le singe, le bouc, la chouette (tous animaux diaboliques), les monstres et les êtres chimériques (dragon, griffon, licorne, sirène, etc.). On peut même observer que certaines familles dont le nom se prêterait facilement à l'emploi d'une figure héraldique parlante refusent d'introduire celle-ci dans leur écu lorsqu'il s'agit d'un animal dont la signification symbolique est péjorative, mais en revanche n'hésitent pas à le prendre pour cimier. Ainsi la grande famille allemande des Katzellenbogen qui place dans son écu non pas un chat mais un léopard, mais qui adopte bien un chat (Katze) pour cimier[12].

10. Le paon notamment semble jouir d'une vogue symbolique aussi grande que dans l'Antiquité grecque, et entretenir avec la tête et les couvertures de tête des rapports privilégiés (du moins à partir des XIe-XIIe siècles). Il mériterait de faire l'objet d'un travail approfondi, transdisciplinaire et inscrit dans la longue durée.
11. L'aigle héraldique, dont le corps est vu de face mais la tête de profil, se charge en effet de l'aspect formel et du contenu symbolique non seulement de l'aigle romaine et impériale mais aussi (et surtout?) du faucon germanique. Cf. M. Pastoureau, «Quel est le roi des animaux?», dans *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge*, Toulouse, Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1985, p. 133-142.
12. Pour un bel exemple, cf. l'*Armorial Bellenville*, peint vers 1370-1385, Paris, Bibl. nat., ms. fr. 5230, fol. 55v.

Le cimier apparaît ainsi comme une soupape. Il autorise des jeux graphiques de toutes sortes, où les créatures chimériques, les éléments fantastiques et les scènes de fantaisie s'associent et se combinent dans des compositions dont la raison d'être est d'abord la transgression, qu'elle soit ludique ou diabolique. Par là même, c'est avec l'animalité que la figure-cimier noue les relations les plus fréquentes et les plus étroites. Elle prend alors pleinement son rôle de masque, devient un second visage, ou mieux un «faux visage», car le cimier s'appuie toujours sur la notion et les pratiques de l'illusion. L'animal représenté est figé dans une expression convulsive, exprimant la colère ou l'extase. Il est souvent terrifiant et a pour fonction première d'effrayer l'adversaire ou le spectateur. À la joute ou au tournoi, le casque avec cimier remplit en effet, comme le masque, un rôle à la fois défensif et offensif. D'une part il s'agit de se protéger, de se cacher, de voir sans être vu — position essentielle dans tous les rituels médiévaux d'initiation. De l'autre, il s'agit de se grandir, de se rendre agressif et redoutable, comme l'animal dans la tête ou dans le corps duquel on en est entré. On s'identifie avec lui. On est cet animal (alors que l'Église ne cesse, du XIe au XVIe siècle, de condamner tout déguisement zoomorphe).

Ainsi le cimier est-il toujours un déguisement ambivalent. Lié au regard, il dissimule en même temps qu'il proclame. Comme le masque, il permet momentanément de devenir autre, d'expulser ses mauvais instincts, de se charger de certains pouvoirs, de devenir invulnérable ou diabolique le temps d'un rituel ou d'un combat. Sa stricte fonction dénotative (identifier son possesseur au coeur de la mêlée, ainsi qu'éventuellement le groupe auquel il appartient) semble peu de chose comparée aux riches et multiples fonctions connotatives qu'il remplit dans l'engagement du rituel. Il est beaucoup plus qu'un simple signe de reconnaissance. Il est l'image d'une seconde nature, qui participe non seulement de la fête, du jeu et de la guerre, mais aussi de la mort et de l'au-delà. Ce faisant, il met celui qui le porte en relation avec ses ancêtres — véritables ou mythiques — et avec l'ensemble de sa parenté. De masque, le cimier devient «totem».

*

Car le cimier entretient des rapports privilégiés avec la parenté, et plus spécialement avec la parenté large. Dans la panoplie héraldique de l'aristocratie des XIVe et XVe siècles, il constitue même l'élément qui traduit le plus fortement certaines tendances «totémiques» (ce terme étant évidemment pris ici dans un sens quelque peu galvaudé par rapport à celui que lui donnent les ethnologues) issues des structures de parenté antérieures au XIIe siècle — et donc antérieures à l'apparition des armoiries, du cimier et de l'ensemble du système héraldique, voire antérieures à l'an mille.

Il faut cependant introduire ici des distinctions chronologiques, géographiques et sociales. Les premiers cimiers paraissent en effet avoir été d'abord des emblèmes individuels, des masques de circonstance utilisés par les tournoyeurs pour se cacher et s'investir de différents pouvoirs naturels et surnaturels, comme on vient de le voir. Mais progressivement, d'individuels qu'ils

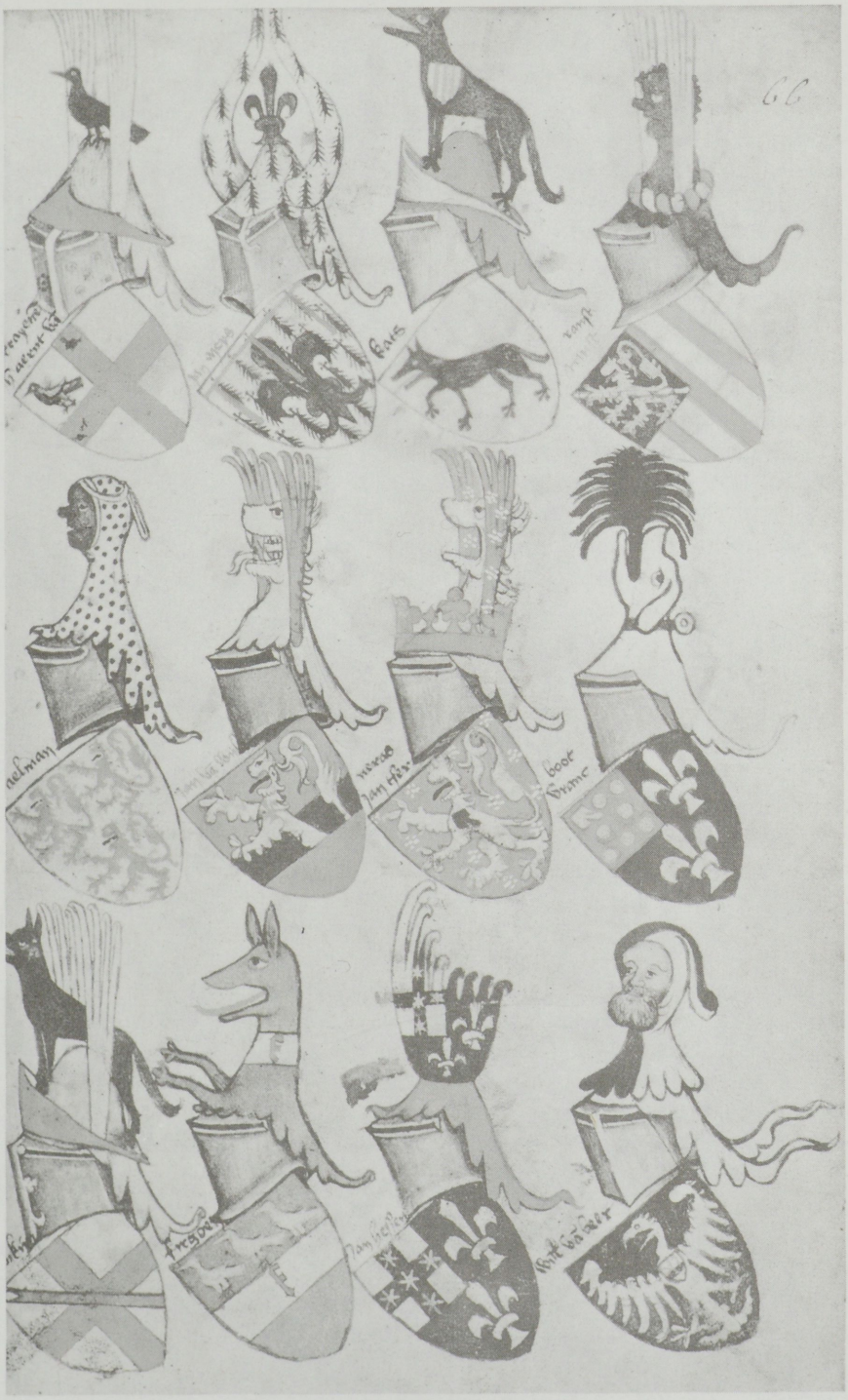

Figure 3 — Écus avec cimiers dans l'Armorial Bellenville (armoiries de personnages ayant participé à une croisade en Prusse, vers 1390). — Paris, Bibl. nat., ms. 5230, fol. 70v.

étaient, beaucoup de cimiers sont devenus familiaux. Cette mutation s'est effectuée plus ou moins rapidement selon les pays et les régions. C'est dans les pays germaniques qu'elle a été la plus précoce, sinon la plus complète: dès le milieu du XIIIe siècle, la plupart des cimiers allemands sont ainsi liés à la famille. Au contraire, dans les pays d'héraldique «classique» (Angleterre, France, Pays-Bas, Écosse), le cimier, dont l'usage est moins fréquent et plus tardif que dans les pays germaniques, paraît demeurer assez longtemps un emblème individuel, changeant au gré des tournois et des circonstances. Il faut attendre la fin du XIIIe siècle et surtout les débuts du XIVe pour qu'émergent des cimiers familiaux, à l'image de ceux qui existent déjà en Allemagne et en Autriche. Mais plus que la famille, plus que la parenté immédiate, étroite, c'est la parenté large, horizontale, mythologique ou onirique qui s'exprime désormais à travers ce cimier. Du moins pour ce qui concerne les couches supérieures de l'aristocratie. Alors que l'écu armorié, avec ses règles complexes et contraignantes de brisures et de surbrisures, appartient à la famille étroite et situe l'individu avec précision au sein de celle-ci en le positionnant par rapport à ses frères et à son père, voire à son grand-père, le cimier est au contraire commun à tous les descendants d'un ancêtre ayant vécu deux, trois, voire quatre siècles en amont. Aux XIVe et XVe siècles, par exemple, tous les Capétiens issus de Robert le Pieux (+ 1032) portent des armoiries variées mais pour cimier commun une fleur de lis carrée. C'est un emblème de lignage, un cimier «clanique». Il suppose et traduit une conscience très fine des structures de parenté et des réseaux généalogiques. Et ce sont évidemment les branches les plus modestes et les plus éloignées de la branche aînée qui y sont les plus attachées.

À côté de leur cimier familial, les grands personnages utilisent parfois des cimiers féodaux ou territoriaux, liés à telle ou telle de leurs possessions. Au XVe siècle, par exemple, les ducs de Bourgogne ont pour cimier familial la fleur de lis carrée de la maison capétienne, et pour cimier ducal, une chouette. De même, René d'Anjou, prince capétien, use tantôt de la fleur de lis carrée, tantôt de l'aigle (duché de Lorraine), du dragon (prétentions sur le royaume d'Aragon) ou de l'autruche (prétentions sur le royaume de Hongrie). À ces cimiers familiaux ou territoriaux, dont le port et l'ostension répondent toujours à des motivations fortement politiques, René préfère quelquefois un cimier strictement personnel, dont le choix est lié à telle ou telle circonstance du moment; la politique cède alors la place à l'affectif, au ludique ou au culturel[13]. À la fin du Moyen Âge, au sein de la classe noble, il est ainsi courant d'avoir un cimier familial, stable et héréditaire, et plusieurs cimiers personnels. Ces derniers peuvent à leur tour être plus ou moins stables, ou bien changer à chacune des grandes étapes de la vie — dans un schéma «jungien», on peut admettre que changer de cimier, c'est changer de personnalité —, ou encore être totalement éphémères et n'exister que le temps d'une joute, d'une fête ou d'une cérémonie initiatique (l'entrée dans un ordre de chevalerie, par exemple).

13. Cf. une étude exhaustive des cimiers de René d'Anjou dans la somme récente de C. de Mérindol, *Le Roi René et la seconde Maison d'Anjou. Art, emblématique, histoire*, Paris, Le léopard d'or, 1987, p. 55-80 et passim.

Figure 4 — Mélusine en cimier: portrait équestre de Jean de Luxembourg, comte de Lighy dans l'*Armorial équestre de la Toison d'Or* (vers 1435). — Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 4790, fol. 150.

Comme tous les emblèmes utilisés en Occident entre le Xe et le XVIIIe siècle, le cimier opère donc un incessant va-et-vient entre l'individuel et le collectif. Personnel à l'origine, il devient peu à peu familial, mais ce caractère familial étant ressenti comme une certaine sclérose, un retour à l'individuel s'opère par l'adoption d'un nouveau cimier, faisant concurrence au premier ou lui servant de complément. Ce nouveau cimier peut à son tour, au bout d'un certain temps, devenir familial, et ainsi de suite. Les sytèmes d'emblèmes européens savent ainsi toujours se ménager des soupapes qui leur permettent de fonctionner dans la longue durée. Tel est le cas exemplaire de l'héraldique, où le cimier sert de soupape à l'écu, et où un répertoire débridé d'emblèmes secondaires (supports, badges, devises, autres cimiers, etc.) sert de soupape au cimier principal à partir du milieu du XIVe siècle[14].

Dans la plupart des lignages nobles, nous l'avons dit, ce sont les petits personnages (cadets de branches cadettes, bâtards) qui sont les plus attachés au cimier familial et qui ont le moins recours aux cimiers personnels. Stratégie qui permet parfois de compenser la modestie d'un rang dynastique par une emblématique prestigieuse. En ce sens, le cimier se rattache étroitement à la mythologie de la parenté. Il est du reste regrettable que les cimiers médiévaux aient été si peu étudiés car, sur ce terrain de la parenté, ils expriment souvent des faits de sensibilité symbolique se situant au plus profond des mentalités nobiliaires. L'exemple le plus patent en est celui du cimier au cygne, choisi et porté, aux XIVe et XVe siècles, par plusieurs centaines de personnages, petits et grands, possessionnés aux quatre coins de l'Occident mais se rattachant tous, par un biais ou par un autre, à un lignage prestigieux: celui des comtes de Boulogne (la maison de Bouillon-Boulogne est la grande maison «mythologique» de l'Occident médiéval). Tous ces personnages, par le choix d'un cimier représentant un cygne, jouent à descendre du légendaire chevalier au cygne, c'est-à-dire du grand-père supposé de Godefroi de Bouillon, mort aux environs de l'an mille. Tournois, fêtes, cérémonies et tous rituels où l'emblématique se donne à voir, leur permettant de réincarner momentanément l'ancêtre «totémique», ou en tout cas d'en rappeler l'identité, la légende et les exploits. Et si l'on y regarde de près, cela est beaucoup plus qu'un jeu; c'est une affirmation de la parenté qui s'appuie sur une conscience lignagère inouïe, car tous ces personnages, bien qu'ils appartiennent à des maisons ou familles très différentes (Clèves, Auvergne, La Tour, Boulogne, Berry, Bohun, Dorchester, Tony, etc.), se relient réellement tous à la maison de Boulogne, comme l'ont montré les enquêtes de A. R. Wagner[15]. Le cimier remplit ici pleinement sa fonction de totem. Il est la mémoire première d'un clan prolifique et dispersé qui, quatre ou cinq siècles après la mort de l'ancêtre totémique, cherche à se ressouder, ne serait-ce que le temps d'un rituel festif ou chevaleresque, autour d'un ensemble catalysant un faisceau de traditions et de récits mythologiques.

14. Sur ce foisonnement des emblèmes et des formules emblématiques à la fin du Moyen Âge, foisonnement qui constitue un authentique fait de civilisation, cf. M. Pastoureau, «La naissance de la médaille: le problème emblématique», *Revue numismatique*, 1982, p. 205-221.
15. A. R. Wagner, «The Swan Badge and the Swan Knight», *Archaeologia*, XCVII, 1959, p. 127-138.

Ce cas, que j'espère un jour pouvoir réétudier en profondeur et dans toute son extension[16], n'est en rien isolé. J'en connais ou en devine au moins une demi-douzaine d'autres auxquels sont mêlées les plus grandes maisons d'Occident. Ainsi les Luxembourg chez qui, à la fin du Moyen Âge, toutes les branches, y compris et surtout les branches bâtardes (Saint-Pôl, Ligny, etc.), portent pour cimier un dragon ailé placé dans un cuvier, c'est-à-dire l'image même de Mélusine. Or dans l'état actuel de nos connaissances, rien ne paraît rattacher la maison de Luxembourg à celle de Lusignan, ni, de ce fait, à la légende et à l'emblématique de Mélusine. Je suis pourtant persuadé que ce lien généalogique existe, qu'il doit se situer fort haut, et que le port du même cimier — et quel cimier! — par ces deux illustres maisons n'est pas absolument fortuit. Je suis même prêt à parier que le chaînon de parenté à retrouver est un chaînon féminin, car c'est toujours par les femmes que se transmettent au sein des lignages aristocratiques les emblèmes et les mythes[17]. L'enquête est ici ouverte.

De tels faits ne doivent pas surprendre. En Occident, l'éclatement de la famille large, entre le XIe et le XIIIe siècles, a d'abord et surtout été un phénomène juridique et économique. Dans les mentalités et dans l'imaginaire de la parenté, cette famille large a survécu au moins jusqu'au XVe siècle[18]. Le cimier est là pour nous le rappeler. Bien que d'essence autre, son rôle se rapproche ici de celui qu'il remplit en Europe orientale, spécialement en Pologne, où jusqu'à l'époque moderne le cimier est resté uniquement un emblème de clan, commun à de multiples familles, pour lesquelles il est souvent le seul témoignage d'un lien de parenté très ancien et en général oublié. Ce cimier donne son nom au clan et organise tous les réseaux généalogiques et anthroponymiques dépendant de ceux-ci. On est de tel clan. On porte le cimier de ce clan[19].

En Europe occidentale, les structures sociales sont évidemment différentes de ce qu'elles sont en Pologne. Mais l'exemple polonais, auquel on pourrait joindre l'exemple hongrois, aide à comprendre comment, en Occident, ont pu être choisis, utilisés et même vécus certains cimiers nobles. Le cimier est l'emblème où s'investissent, s'articulent et se catalysent tous les récits liés à l'histoire du lignage. Il crée les légendes héraldiques dont certaines — comme celle des Visconti[20] — peuvent prendre une ampleur littéraire considéra-

16. Le nombre des personnages concernés par l'emploi de ces cimiers au cygne avoisine 200 et demande donc des enquêtes longues et serrées.
17. Je dois à mon ami J.-Cl. Loutsch, président de l'Académie internationale d'héraldique et grand spécialiste des armoiries de la maison de Luxembourg, une partie des réflexions proposées ici à propos d'un lien éventuel entre les Luxembourg et les Lusignan.
18. Et même souvent au-delà pour ce qui concerne les couches supérieures de l'aristocratie: pensons en ce domaine à la survivance de l'idée de «race» dans l'Occident des XVIe et XVIIe siècles.
19. Cf. les remarques et la bibliographie proposées par S. Kuczynski, «Travaux préparatoires au premier manuel d'héraldique polonaise», *Recueil du XIe Congrès international des sciences généalogique et héraldique*, Munich, 1974, p. 65-75.
20. Cette légende héraldique n'a malheureusement fait l'objet d'aucune étude. En voici les grandes lignes: Boniface, seigneur de Pavie, épouse Blanche, fille du duc de Milan. Ils ont un fils. Mais pendant que son père fait la guerre contre les Sarrasins, ce fils est volé dans son berceau par un énorme serpent qui l'engloutit. Boniface, de retour de croisade, part à la recherche de son fils et du serpent. Après bien des péripéties, il trouve ce dernier dans une fo-

ble. Le cimier est prétexte à discours, il souligne la cohésion et l'ancienneté du groupe, il peut même faire l'objet d'une sorte de culte[21]. En ce sens, il ne me paraît pas abusif de le qualifier de «totem» comme je l'ai fait dans cette étude, même si d'un strict point de vue anthropologique on n'y trouve rien de ce qui se rattache aux interdits du totem.

rêt et lui livre un combat acharné. Grâce à l'aide de Dieu, il parvient à le vaincre et à lui faire vomir l'enfant, miraculeusement vivant. Cette légende présente évidemment toutes les structures d'un conte-type. Elle explique en outre pourquoi les ducs de Milan portent dans leurs amoiries et en cimier une *guivre* (sorte de serpent-dragon) vomissant un enfant. En fait, l'adoption de cette *guivre* est probablement d'origine féodale et constitue une figure parlante: avant d'être ducs de Milan et comtes de Pavie, les Visconti étaient seigneurs d'Anguaria, et le sepent (*anguis*) constituait très certainement la figure emblématique parlante de ce fief. Reste à savoir d'où vient l'enfant et comment s'est progressivement élaborée la légende par rapport à l'emblème.

21. Je pense ici à ces rituels d'ostension du cimier avant le tournoi, dont j'ai parlé plus haut, et à toutes les pratiques qui lient l'héraldique aux funérailles et à la mort. Comme l'écu, le cimier est un objet vivant — contrairement au personnage qui en fait usage — et un art de la mémoire; par là même, son emploi et son exposition sont fortement ritualisés.

DANIELLE RÉGNIER-BOHLER

MORPHOLOGIES DU CLANDESTIN. ÊTRE OU NE PAS ÊTRE: LE PORTRAIT-MASQUE DE L'INCESTE

L'enquête que j'ai entreprise sur la mise en scène des perceptions et en particulier de la perception visuelle, m'a engagée sur la piste des pratiques de la figuration humaine en littérature, sur la voie d'un usage des simulacres et des réduplications de l'être, fruits d'un art parfois très savant, voire d'une «nigromance». Simulacres bi- ou tridimensionnels qui concernent l'art du peintre et l'entame du burin, mais qui — paradoxe apparent — peuvent également, dociles, fugaces, indéfiniment reproductibles, surgir de la surface polie du miroir ou de celle, spéculaire, de l'eau.

Si l'on veut sortir de la trinité classique de la Salle aux Images de Tristan, de la jubilation de Pygmalion dans son atelier, du sort tragique de Narcisse englué à mort par sa propre image, si l'on rayonne donc vers un ensemble plus large de textes[1], il apparaît que la figuration du corps humain désigne une bipolarité, une ambivalence de l'imaginaire visuel, comme si le simulacre était à la fois l'apothéose de toute création et l'essentiel défi au réel qu'il double, comme si le geste de la genèse d'un corps, de l'amendement et de la réfection d'un visage, comme si enfin le désir de conserver une mémoire au moyen du simulacre, devaient immanquablement se soumettre au péril d'une téméraire création.

Cette bipolarité, qui sera ici brièvement esquissée, permettra d'approcher l'usage étrange que fait du simulacre un récit tardif de poursuite incestueuse, cas singulier de ce que l'on pourrait appeler les *morphologies du clandestin*. Bipolarité très vivement accentuée, qui évoque la méfiance de la longue durée à l'égard des simulacres et des doubles convoqués comme sortilèges d'amour ou de malédiction: la figuration humaine engage en effet une inquié-

1. Pour une telle problématique, il est indispensable en effet d'envisager une large synchronie et un éventail diversifié de textes, incluant bien évidemment les *exempla*.

tante maîtrise sur autrui et, par ailleurs, un inquiétant usage du Moi confronté à lui-même. Réel et masque, double et modèle: c'est bien à la lumière des interdits concernant la manipulation des figurations humaines que l'on peut aborder, dans les textes littéraires, le pouvoir peut-être mortifère exercé par le portrait et, en tout cas, le pouvoir menaçant attribué à la statuaire. Si l'on interroge, dans les textes, l'iconographie du simulacre, si l'on se fait sensible à la sollicitation pressante adressée au regard par ces duplications du corps humain, on perçoit bien vite que la figuration du corps a presque toujours partie liée avec l'ambivalence du trajet visuel et, par suite, avec une tromperie virtuelle[2].

Quelques exemples au sein du corpus littéraire lui-même, auquel on se gardera d'opposer abruptement les textes cléricaux qui marquent souvent une méfiance toute normative à l'égard de l'image humaine, alors que les textes littéraires semblent en affirmer l'épiphanie: à la belle effigie de Pygmalion — qui a si bien marqué le monde littéraire que le *Dit de la Prison amoureuse* de Froissart y a mêlé l'histoire d'Orphée, de Pyrame et Thisbé, pour cet instant d'avènement où, sous les rayons du soleil, la feuille de laurier placée sur les lèvres de l'effigie atteste lentement que le souffle s'y est glissé — s'oppose ailleurs la suggestion d'une vanité mortelle de toute mise en figuration. C'est ce que montre en tout cas ce personnage-fétiche, ce personnage-masque d'un récit du XIIIe siècle, ce Gauvain d'*Hunbaut*, éternellement rigide, à défaut d'être érigé, et qui s'oppose, glacé et silencieux, à la vision éternellement impuissante de la dame du château, un Gauvain de pierre, issu de la plus raffinée des créations et qui reste, tragiquement, en quête de son modèle!

On perçoit, là et ailleurs, que la perfection de la similitude laisse espérer ce mouvement de bascule qui permettrait à l'inanimé de sortir du monde du trompe-l'oeil et de passer d'un temps figé à l'écoulement bénéfique du temps: cet espoir reste cependant voué au risque du leurre, ce leurre que recèle, à sa manière, la notion de *masque*, en tant que formulation d'une identité double: à une identité supposée succède une identité nouvelle, altérée, bref, une doublure de l'être. La problématique des simulacres est ainsi centrée sur le pouvoir du simulé. Chercher la similitude de la copie et du modèle, c'est toujours encourir les risques d'un chassé-croisé entre le réel et l'illusion: pouvoir à la fois merveilleux et périlleux de l'illusion, qui apparaît déjà dans les paradis artificiels — jardins ou chambre de Beauté — où oeuvrent des automates savants qui détiennent l'éternité dans leur mains agiles!

Simulacre ambigu: en effet, la copie peut quitter son statut, comme on quitte un rôle ou comme on dépose un masque et, à défaut du «Je pense», affirmer hautement: «Je suis». Cette ambivalence n'apparaît nulle part aussi fortement que dans le diptyque du conte du *Fiancé de la Statue*, aussi bien chez Gautier de Coinci que dans le *Roman de Berinus* ou le conte de la *Vie des Pères*. Statuaire sacrée d'un portail d'église ou objet de mémoire tiré d'une nécropo-

2. Cet exposé, destiné à être présenté oralement, a voulu garder la simplicité de sa présentation orale, d'où une certaine schématisation qui pourrait, à plus long terme, être atténuée. Tout compte fait, plutôt que de livrer un dossier complet, il m'a semblé plus intéressant de faire émerger les grands traits d'une problématique. Les matériaux ici proposés feront, ultérieurement, l'objet d'une analyse plus détaillée.

le païenne, le simulacre véritablement rendu à sa fonction magique semble décidé à se *démasquer*, à se soustraire à sa fonction sacrale ou rituelle pour réclamer une identité nouvelle, affirmer son droit au monde des vivants, leur disputer — en vue du salut ou d'un cauchemar, selon les textes — la légitimation de leur désir. On devine bien ici le péril de toute mise en images, l'imminence du leurre à laquelle peut répondre à la même époque, dans d'autres textes dont la valeur théologique est tout à fait intéressante, la valorisation des gestes qui savent, au moyen du matériau visible, figurer l'invisible, Dieu, Notre-Dame ou les Saints. Mais ceci concerne un pan plus large du problème que le temps ne me permet pas d'évoquer plus avant. Dans le Miracle de Notre-Dame comme dans le *Roman de Berinus*, se déroule une lutte qui oppose le simulacre à la femme de chair, lutte issue d'un refus de la statue de porter le masque du sacré qui serait — peut-être — une relégation dans un monde par trop symbolique[3]!

D'autres points me semblent devoir être soulignés: le Moyen Âge littéraire manifeste une méfiance très forte envers ce que l'on a appelé l'inéluctable aliénation du Moi dans ses captations imaginaires, à l'égard donc de toute stimulation visuelle, méfiance dont témoigne l'ambivalence qui pèse sur les objets générateurs de simulacres, miroir et portrait, susceptibles de combler ou de ne pas combler l'attente de celui ou de celle qui cherche sa propre image. Le support poli du miroir peut en effet dénier sa fonction, refuser le défi d'une émergence du portrait sollicité par une démarche narcissique abusive. Ainsi les fantasmes du corps féminin chez les moralistes laïcs, en écho à ceux des prédicateurs, assignent au miroir un pouvoir de dénonciation: entre le geste du peintre qui reproduit fidèlement les traits et celui de la femme, *artifex* narcissique recouvrant son visage de «fardement» et de «painture», il y a quelque analogie: l'élaboration d'un visage nouveau, d'un masque *duplex* de l'être, soumission implicite de l'identité à sa doublure[4]. Les *Dames illustres* de Boccace font une belle place aux femmes peintres et sculpteurs, Marcia, Thamar et Irène: que dire pourtant de l'une des illustrations de ce texte, dans un manuscrit conservé à Bergue, représentant la belle Cléopâtre face à son miroir qui, curieusement, a pris la forme d'un visage entouré d'une guimpe, d'un visage déjà consacré à la norme de modestie que précisément ne respecte pas la belle qui s'y mire: aux paupières modestement baissées du miroir répond le regard impérieux de Cléopâtre, tout entière adonnée au plaisir de se voir.

L'ambivalence du visuel apparaît encore dans la superposition des fonctions du miroir et du portrait. Il en est ainsi du miroir de l'*Épinette amoureuse* de Froissart, réservoir de tous les portraits possibles. À l'amant éploré qui croit avoir perdu la dame, on confie le miroir où cette dernière s'est mirée trois ans durant et qui évoque les gages échangés jadis par les amants de Rome Papyrus et Tydorée, renvoyant le portrait non de soi, mais — en chiasme — celui de l'absent. Sûr de retrouver dans le miroir le portrait de l'aimée, l'amant en voit surgir, dans le temps et l'espace du rêve, une statuaire toute vive, pour-

3. Cf. D. Régnier-Bohler, «Le simulacre ambigu: miroirs, portraits et statues», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1987, p. 91-106.
4. Cf. D. Régnier-Bohler, «Femme, faute, fantasme», dans *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid Univ. Complutense, 1986, p. 475-499.

vue de voix, de chair et de beauté, comme si le miroir de l'absente possédait cette «nigromance» de laisser vivre chaque nuit une femme désirable et soumise, prête à réintégrer le boîtier magique, à l'heure à vrai dire où, comme disent les contes, le coq se met à chanter...

Quant au portrait, la maîtrise de son art apparaît fortement valorisée. Objet de dévotion amoureuse, substitut à fonction érotique dans la mesure où il sait réduire l'absence en agissant sur la stimulation du désir par la suggestion très dense du temps de l'attente, il se situe en apparence à l'opposé du masque et glorifie l'hyperbole de l'art, la genèse de l'effigie. Pourtant il suggère lui aussi qu'il ne s'agit là que d'un être «double», exalté par la multiplication de lui-même, et il pose toujours, implicitement, le problème de l'identité et de son simulacre.

*

Or, dans son pouvoir imageant, à travers les mots, le portrait peut se voir assigner une fonction particulièrement dépravée, dans un cas précis de notre littérature romanesque tardive, où l'usage de la «portraiture» équivaut, me semble-t-il, à l'imposition d'un masque, et en termes métamorphiques, à un déni d'identité. Il s'agit d'une version du conte-type 706 du répertoire d'A. Aarne et S. Thompson[5], que littéraires et ethnologues connaissent bien sous le nom de *Fille à la main coupée*, scénario, comme l'on sait, de femmes calomniées, augmenté parfois dans la littérature écrite d'une poursuite incestueuse. Dans le *Roman de la Belle Helaine de Constantinople*, l'histoire du très long incognito de l'héroïne, victime d'un père d'abord, puis d'une calomnie familiale — incognito fondé sur la rétention volontaire des signes de l'identité —, a précisément pour origine l'usage des portraits qui annoncent et, mieux encore, provoquent le morcellement de l'être et sa fuite, bref des portraits qui engagent l'une des morphologies du clandestin où précisément «être et ne pas être» concerne un itinéraire du regard. La réduplication du corps, objet de dévotion suscité par le désir amoureux, fût-il coupable, ainsi que la perfection des doubles d'Helaine, posent excellemment les enjeux de la problématique qui m'intéresse ici. Cette fonction liminaire du portrait dans la constitution de l'incognito est paradoxale et, en vérité, profondément antiphrastique. Il n'est pas indifférent, en effet, pour l'histoire du roman tardif, d'en percevoir l'existence dans un espace culturel et à travers des pratiques sociales où le portrait, ayant véritablement acquis droit de cité, est devenu la marque visible d'une notion symbolique, invisible, de l'identité et du pouvoir. Ainsi les portraits multipliés dans ce récit s'insèrent, pour les lecteurs que nous sommes, pour les lecteurs qu'il a dû avoir en son temps, dans l'ensemble des appels au regard d'un Moyen Âge à l'aube de temps nouveaux. Le portrait inaugure ici un morcellement d'identité, désigne la fragilité de cette dernière, que poursuivront, dans la suite du récit, la mutilation du bras de l'héroïne et, plus métaphoriquement, le morcellement de ses errances géographiques. L'image peinte d'Helaine est ainsi destinée à l'usage très particulier de servir la démarche incestueuse et d'être la parole de sa révélation. Pour l'histoire du romanesque et de l'imagination qui s'y investit, il me semble tout à fait significatif que soit

5. *The types of the Folktale*, 2e éd., Helsinki, 1964, p. 240.

conférée à l'image peinte la mission de décrire et de dire l'agression du désir interdit.

L'étude des manuscrits est révélatrice: la version en vers du manuscrit d'Arras, qui a servi de base aux versions en prose[6], contient une séquence déroulée de façon linéaire sur une longue partie du récit, et que reprend, seul parmi les versions en prose, le remaniement de Jean Wauquelin en 1448, à la cour de Bourgogne. Dans la chambre qu'il occupe avec sa fille dès la mort de la mère, le père d'Helaine, pris de délire amoureux «qui décline en une mauvaise et perverse pensee» (Jean Wauquelin), fait peindre en neuf lieux ou dix, comme le dit la version en vers, cette «forme d'Helaine dont il est tout espris» (laisse III). Les portraits de la chambre de Constantinople seront suivis d'autres portraits que le roi Antoine venant, sous condition d'une autorisation au mariage, apporter son aide au Pape contre les Sarrasins, fait peindre sur tous les piliers du palais papal, et ce portrait encore (Jean Wauquelin dira «ces portraits») qu'Antoine fait peindre dans la chambre qu'il occupe dans le palais. Plus tard — en écho — il y aura les quatre portraits que l'époux de la femme au nom masqué, de la femme sans nom, fera figurer sur son écu, sur quatre écus différents selon Jean Wauquelin. Scansion du récit par les portraits: produit d'un art consommé, le traitement de la figure humaine devient ici particulièrement ambigu. Lorsqu'en effet le portrait devient à ce point l'instrument d'une atteinte violente à l'identité, il concerne, me semble-t-il, l'interdit de la représentation. Avertissement iconoclaste? Mis au service d'un scénario d'inceste, il se charge en tout cas d'un poids fantasmatique que je souhaite ici brièvement évaluer.

*

Le paradoxe d'une ressemblance parfaitement atteinte, d'une identité idéale et exaltée, et du processus d'un rapt d'identité suggère que la fille du roi, confrontée à la multiplicité de ses portraits, ne peut en vérité être autre chose que son portrait. La «mise à plat» au moyen du simulacre bidimensionnel, métaphore de cet écrasement des générations qui est à la base de tout inceste, implique l'ébranlement du statut dans la parenté et, par suite, l'imposition d'un masque de paradoxe, la privation du Nom.

S'il dit l'idolâtrie amoureuse, le visage peint d'Helaine dit en même temps l'abus et la démesure d'une possession. Nouveau Pygmalion, le père d'Helaine appelle au réel les effigies, les doubles multiples de sa fille. Borgès avait bien su évoquer ces miroirs fatidiques et insomniaques qui multiplient le monde comme «l'acte d'engendrer[7]». Or les portraits d'Helaine sont autant de miroirs qui lui disent que, prisonnière de ses images, elle n'est peut-être que reflet. *Larvata*: Helaine l'est dès son premier cri au monde, puisqu'en suscitant la fabrication des effigies, le père ordonne implicitement au beau modèle, multiplié par neuf ou dix, de se conformer à la docilité de ses doubles. Se trouver face à son image renvoie le modèle à une déréalisation et à une con-

6. Cf. O. Brattö, *La Belle Helaine de Constantinople. La version d'Arras*, Göteborg, exemplaire dactylographié offert à l'IRHT, 1959. La version du remanieur, Jean Wauquelin, n'a jamais été éditée.

7. *L'auteur et autres textes*, trad. par R. Caillois, Paris, Gallimard, 1982, cf. «Les Miroirs», p. 123: «Si entre les quatre murs d'une chambre se trouve un miroir, je ne suis plus seul. Un autre est là, le reflet que dispose dans l'aube un théâtre secret».

frontation avec un masque pervers. Le double, en effet, n'est pas lié à la seule expression littéraire: comme le rappelle le philosophe, il est aussi à son affaire dans la peinture et, *a fortiori*, lorsqu'il s'agit de l'entreprise picturale mise en pratique dans la littérature, on devine l'impact de cette mise en scène du couple qui associe le Moi à un autre, son fantôme: «Ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre [...]. Le miroir est trompeur et constitue une fausse évidence, c'est-à-dire l'illusion d'une voyance: il me montre non pas moi mais un inverse, un autre; non pas mon corps mais une surface, un reflet[8]». Il y a là un retour obstiné à tout ce qui présente une analogie avec le miroir: le portrait ne se dégage pas de sa parenté avec le spéculaire. Au moyen de cette démarche d'un père fétichiste qui assigne à l'image un pouvoir dévorant, les portraits trop multiples disent que le narcissisme — objet de tant de condamnations par ailleurs dans la culture médiévale — est ici, dans un contexte parfaitement transgressif, sollicité avec une particulière violence: la similitude des traits, exaltée en d'autres lieux, devient une similitude perverse et l'anticipation d'une possession.

Dans la chambre où dort l'enfant dès la mort de sa mère dont elle ne pourra faire le deuil, l'ayant depuis toujours remplacée, une galerie de portraits où le champ visuel de l'enfant ne rencontre que ses propres reflets... Quel peut être, sur le plan fantasmatique, l'effet de cette surprésence du visuel dans l'espace géométrique et métaphorique de l'être? Face à ses portraits, sous-produits d'elle-même, Helaine en devient-elle le mirage? Est-elle issue, peut-être, de ces portraits auxquels leur multiplicité confère une souveraineté évidente? Dans le cas, le lecteur doit, comme dans les contes d'ailleurs, se projeter dans les affects de l'individu, sous un angle largement anthropologique: si l'être est comblé par la démarche narcissique, il doit dans le même instant affronter le péril latent de l'image, qui lui dit que peut-être il *n'est pas*. L'enfermement d'Helaine devant ses icônes équivaut ainsi à l'imposition et au port d'un masque qui serait le déni de son identité sexuée. C'est ce masque-là, suggéré, construit par les portraits abusivement présents, qu'Helaine va fuir, préférant un autre masque, celui de l'incognito. Vouée de toute manière, dans une *camera obscura* où elle est l'objet de manipulations optiques aussi bien que charnelles, à l'incertitude et à l'indifférenciation de ses contours symboliques, elle préfère désormais le masque de la fille errante et innommée. Ainsi, tout connoté qu'il soit dans la tradition du fétichisme amoureux et des cérémoniels érotiques, le portrait dénonce ici, gravement, le processus d'une soustraction d'identité: la privation du statut dans la parenté, la privation de l'usage du Nom. On ne saurait mieux dire la portée de l'incognito: vingt ans durant, il sera pour Helaine le vrai refuge et redira, visuellement et iconographiquement, l'émiettement d'identité qu'elle a subi dans la chambre où le portrait aura été le masque liminaire de son statut de femme inconnue.

*

Quelques remarques pour conclure ce paradoxe d'un portrait devenu masque. Masquer, on le sait, c'est imposer une ambivalence, une altération d'identité. «Portraiturer», c'est conférer à un être sa vérité refaite. Paradoxe,

8. Cl. Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 91 et 93.

en effet, car adéquation et altération se contredisent dans leur discours sur l'être. *A priori*, masque et portrait sont en rapport inverse: le portrait fait dire à l'être son maximum d'identité, il en exprime du moins une forme d'essence. Le masque, lui, est écran: le déni de l'identité première, la création d'une identité autre. Dans notre récit, cependant, portrait et masque convolent en une apparente autonomie: «portraiturer» fidèlement et au même instant retirer l'être à lui-même, aussi sûrement que le ferait le port d'un masque épousant étroitement la forme du visage, un masque fait d'une peau de visage. Le portrait prend ainsi la fonction d'un masque pervers qui, prétendant restituer l'être dans sa totalité superbe et l'exalter par l'hyperbole de l'art, lui enlève en fait son statut d'unicité. Cette iconographie narrative entre ainsi dans la problématique, fort large, de la surabondance du visuel pour dire l'absence; elle rejoint le propos initial des langages du corps dans les morphologies du clandestin.

Si l'intérêt de *La Belle Helaine de Constantinople* est d'une part l'investissement hautement symbolique d'un objet issu des pratiques sociales du paraître, il concerne aussi la valorisation de l'image pour dire le symbolique et exprimer l'interdit. Ce cas singulier d'entrée *en incognito*, d'une entrée dans l'itinéraire de l'identité masquée, grâce à l'usage d'un objet de perception visuelle à forte charge sémantique, accomplissement d'une affirmation de l'être, inciterait à intégrer ce type de masque dans la problématique de tout simulé et, par suite, de toute représentation par l'image. Dans le déroulement narratif, les portraits-masques deviennent porteurs de parole: non seulement ils indiquent le morcellement de l'héroïne qui a pour seule issue la fuite, mais ils savent instaurer la révélation de l'inceste. Avant de quitter l'Angleterre, l'époux d'Helaine implore à son tour le peintre: «Saurais-tu faire une image qui serait, de bouche et de nez, de visage, de flancs et de contours, semblable à ma femme Helaine?» (laisse XL). Relevant le défi, l'artiste parvient à une adéquation étonnante. Helaine continue ainsi à proliférer dans la réduplication d'elle-même. Idolâtrant son bouclier à quatre figures, le mari se livre à une possession quasi charnelle des portraits. Or, arrivé à Rome, il découvre avec stupeur sur les piliers, et même sur les parois du palais, les portraits de l'inconnue qu'il a épousée. Bouleversé, il laisse parler les images qui lui apprennent l'indicible, la transgression réclamée au moyen de l'image. Théâtralisation portée à son comble: la lecture des portraits, comme la lecture de masques livrant progressivement leur sens, est une longue évaluation, par le regard, de la similitude, itinéraire cognitif qui force le sens à se dire. Le regard va de l'image, légitime, du bouclier, aux images de la faute sur les piliers de la chambre. Le portrait ainsi n'a pas seulement fonction de mémoire, il entre dans une dramaturgie qui lie le Voir et le Savoir. Semées et soupesées dans leur vérité, les effigies, quasi vivantes, marquent une volonté féroce de signifier. Le père doit maintenant faire place au droit de l'époux. Par les effigies qu'il s'agissait de lier pour que le gendre puisse associer sa propre quête à celle du père — conjoncture symbolique s'il en est — le récit va désormais vers la jonction des signes. Et comme, de ces signes iconiques, les autres versions du conte-type n'ont pas fait usage, il est particulièrement signifiant que dans la *Belle Helaine*, la multiplicité des portraits ait su, par le paradoxe que j'ai tenté

de mettre en évidence, dire l'inceste comme désorganisation et démembrement de l'identité. De cette dissociation de son être, Helaine restera longtemps marquée... et masquée: grâce à l'un de ses jumeaux, bien plus tard, les *membra disjecta* enfin rassemblés feront que l'identité d'Helaine sera une et indivisible.

Aux maléfiques portraits du père, masques pervers, les portraits du mari ont opposé une vérité, celle de la soudure: les «recolements» du Moi d'Helaine commencent par les «recolements» des portraits les uns aux autres, soudure sémantique et symbolique des effigies. Au manque d'être-au-monde que créait le portrait-masque, répond l'être-au-monde, l'effigie amoureusement portée par le mari qui octroie à Helaine l'avènement à l'univers licite de la sexualité et du Nom. Elle réhabilite donc le statut de l'image abusivement tirée dans le sens d'une captation. Dans le récit tardif dont la singularité éclate lorsqu'on reprend en amont et en aval la tradition des motifs du conte, se met ainsi en oeuvre une capture narcissique qui débouche sur une ouverture symbolique. Cette démarche, tout à fait cohérente, éclaire, par l'inflation d'une séquence de conte, l'investissement des héritages narratifs. La *camera obscura* de Constantinople, poussant jusqu'à l'ultime l'ambivalence de la figuration humaine, en fait une notion tout à fait problématique. Portrait-vérité? portrait-masque? Catégorie de représentation qui est une catégorie historique pétrie d'imaginaire, pour emprunter les termes de Jacques Le Goff, qu'il s'agit donc de déchiffrer au sein de la culture qui l'a investie. Cet usage du simulacre qui fait émerger une dialectique de tous les temps peut-être, concerne plus précisément des clivages anthropologiques et culturels auxquels nos textes médiévaux ont su donner une forme très spécifique.

DANIEL POIRION

MASQUE ET PERSONNIFICATION ALLÉGORIQUE

Le masque cache un visage sous un autre visage. Mais où est le vrai visage? Nature et culture se le disputent, pour y inscrire notre identité. «À partir de trente ans un homme est responsable de son visage», dit le peintre, l'âge aggravant la physionomie programmée à la naissance par les traces que laisse notre histoire accusant nos défauts. Mais la culture nous impose un masque social: nous offrons aux autres, quotidiennement, un visage trompeur, fait pour rassurer, ou en imposer. En fait le masque, *persona*, ne révèle ni ne trompe plus que le visage; mais il n'a pas de mobilité, impose une image ou une idée, il indique un choix, il signale l'intention, au moins momentanée, de participer sous telle espèce à un système de relations codé.

Toute littérature nous offre un système de cet ordre, s'inscrivant dans une fonction rituelle qui prolonge, en la transformant, la fête animiste des cultures primitives. À cet égard la personnification allégorique, discrètement voilée par les apparences de la *mimesis* ou doctement assumée par la rhétorique, prête son leurre et sa lumière au jeu imaginaire de l'oeuvre littéraire. Sa fonction et son pouvoir, qui se renforcent au XIIIe siècle dans les littératures vernaculaires, confrontent de plus en plus souvent celles-ci au problème des rapports entre apparence et réalité. Le divertissement littéraire, qui comble les désirs d'une jouissance imaginaire et réelle à la fois (esthétiquement réelle), se développe sous le regard réprobateur d'une censure philosophique remontant au moins à Platon. Mais le masque allégorique de la personnification peut prétendre faire participer le jeu des sensations à la vérité des essences; ce qui rejoint le problème médiéval des universaux.

Ce n'est pas ici que nous pourrions traiter de ce problème. On se rappelle cependant qu'il est resté à l'horizon philosophique de toutes les interrogations sur la vérité de l'art, et notamment de l'art littéraire. Quelle valeur accorder à cette *mimesis*, à cette éphémère apparence à quoi se limitent les créations, ou plutôt les recréations des hommes? Le problème esthétique re-

quiert une logique de l'apparence, une phénoménologie, dont la démarche conduit bien sûr à des théories modernes, mais dont le principe rejoint l'origine de l'art. C'est pourquoi faire une histoire de l'art, même littéraire, nous oblige à considérer l'ordre des textes, non comme une succession d'événements dont la date coïnciderait avec la chronologie d'autres choses constituant la réalité physique, économique, sociale ou politique, mais comme un processus d'avènement, qui tend à valoriser l'éphémère et l'apparence, à mesure que recule la prétention théologique, philosophique ou même scientifique à détenir toute la vérité. La valeur du costume et du masque se renforce alors même que s'estompe leur autorité immanente ou transcendante, magique ou religieuse. La sensation, reprenant ses droits sur le désir, préside à la fête du moment, à la réhabilitation du beau, à la prise de conscience que, dans l'étroite durée d'une vie et de l'histoire humaine, ce qui définit l'homme mortel c'est l'affirmation de la valeur des choses apparentes, éphémères, imaginaires même. En se séparant du latin qui mime l'éternité dans sa prétendue universalité, la parole vernaculaire s'est ouverte à la fois les voies du classicisme et de la modernité. Malgré l'empire théologique régnant sur toute production littéraire, l'histoire des textes romans révèle cette lente reconquête de l'art et de l'écriture par le plaisir des formes. Au début, la vision symbolique maintient l'ambiguïté: c'est toujours à Dieu qu'on attribue la beauté des choses, non seulement parce qu'il les a créées, cela va de soi, mais sous l'effet de l'analogie qui rend présent le divin à chaque niveau du monde: on peut ainsi parler du symbolisme du XIIe siècle, quand le réel apparaît encore comme fait de similitudes; l'art peut alors prétendre à l'*être* parce qu'il communie avec l'essence du divin. Pourtant c'est à l'école de l'allégorie, école souvent fastidieuse, il faut bien dire, que se prépare l'esthétique du *paraître*, découvrant la vraie loi du désir. Le masque n'est donc pas la métaphore de l'écriture et de l'écrivain, c'en est l'emblème, la vraie semblance. Il nous rappelle la vocation de l'art qui est de masquer et de mimer dans une même invention qui voile pour révéler, car c'est la semblance qui fait signe, toute *senefiance* se donnant dans l'apparence.

***

Partons de l'image platonicienne du livre VII de la *République*[1] (εἰκών), que les écrivains du Moyen Âge ne devaient pas connaître directement, mais dont ils avaient entendu parler:

[Sorti de la grotte où il ne voyait que des ombres, l'homme aurait du mal à s'habituer à la lumière]: «Tout d'abord, ce qu'il regarderait le plus facilement, ce sont les ombres (τὰς σκιάς), puis les images des hommes et des autres objets reflétés dans les eaux (καὶ μετὰ τοῦτο ἐν τοῖς ὕδασι τὰ τε τῶν ἀνθρώπων καὶ τὰ τῶν ἄλλων εἴδωλα), puis les objets eux-mêmes» (p. 147). Ainsi, l'image reflétée dans l'eau, εἴδωλον, représente une apparence plus proche de la vérité que l'ombre, σκιά, mais elle n'est pas encore la chose vue en elle-même, αὐτόν. On sait l'importance que va garder le motif du reflet dans l'eau pour illustrer la réflexion philosophique sur l'apparence. C'est aussi le motif fondamental de toute imagination esthétique.

1. *Œuvres complètes*, éd. E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1933, t. VII.

Miroir trompeur, miroir dangereux, l'eau est le piège de Narcisse, personnage dont l'histoire est comme le mythe de l'art selon une première conception, celle d'une conscience fascinée par sa propre apparence. Quand Bernard de Ventadour se compare à Narcisse[2], il fait allusion au regard de la dame dans lequel, en somme, son propre regard s'est noyé, comme si le miroir aperçu derrière le masque féminin, par les ouvertures ménagées pour les yeux, lui renvoyait désespérément sa propre image. Dans le mythe grec, l'enseignement se complète par l'intervention d'Écho, établissant une étroite analogie entre l'illusion amoureuse et l'illusion poétique, comme entre l'impuissance du regard et celle de la voix à faire communiquer avec l'être. Le désir esthétique, refermé sur lui-même, est condamné à mourir stérile, car il n'atteint pas — et peut-être ne vise-t-il pas — l'Autre, l'Être, le divin.

Le *Lai de Narcisse*[3], sans parler, non plus que le troubadour, d'Écho ni de sa voix, marque plus nettement l'aspect érotique de ce désir (d'abord symbolisé par la soif auprès de la fontaine), qui fera de Narcisse la victime d'une sorte d'enchantement: c'est l'image de la dame à la fontaine, de la fée des eaux, de la sirène, que le jeune homme découvre en se regardant.

> Quant il se baise e il boit,
> Dedens en la fontaine voit
> L'onbre qui siet de l'autre part.
> Avis li est que le regart.
> Cuide que soit fee de mer
> Qui la fontaine ait a garder (v. 643-648).

L'ombre, c'est-à-dire l'image — mais la langue d'oïl met une marque d'inconsciente dépréciation — apparaît comme invertie, à la façon d'un motif de carnaval où le travesti sexuel joue un grand rôle. En dénonçant l'erreur, la perversion, la poésie dit néanmoins la vérité, si le masque féminin définit bien l'objet désiré par le jeune homme amoureux lui-même. Un des manuscrits du *Roman de la Rose*[4] dit:

> ses ombres si le traï
> qu'il cuid veoir la figure
> de fame bele a desmesure (v. 1486-1488).

au lieu de «un enfant bel a desmesure». De toute façon, avant la répartition des rôles amoureux, le lyrisme trouve son origine dans ce fantasme et dans la confusion bisexuelle de l'androgyne. Seule la fonction poétique et la figuration dramatique mettent un semblant d'ordre, dans la soumission de l'amour au service de la morale. Ainsi dans une ballade[5], Charles d'Orléans nous dit avoir acheté au dieu d'Amours un miroir:

2. Bernard de Ventadour, «Quan vei la lauseta mover... », *Anthologie des troubadours*, P. Bec, Paris, 10/18, 1979.
3. *Narcisse*, éd. M. Thiry-Stassin et M. Tyssens, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
4. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. E. Langlois, Paris, Firmin-Didot, SATF, 1914-1924, 5 vol., ms He.
5. Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. P. Champion, Paris, Champion, CFMA, 1923-1924, 2 vol., ballade XXXV.

J'ay ou tresor de ma pensee
Un mirouer qu'ay acheté
(Amour, en l'annee passee,
Le me vendy, de sa bonté)
Ou quel voy tousjours la beauté
De celle que l'en doit nommer,
Par droit, la plus belle de France.
Grant bien me fait a m'y mirer,
En attendant Bonne Esperance.

Nous comprenons que le miroir est ici la métaphore d'un portrait analogue à celui que Guillaume de Machaut avait reçu de Toute-Belle. Mais la lettre de la métaphore fait ressurgir le narcissisme.

Le danger de l'image et de son apparence trompeuse est illustré par l'apologue de Renart tombé dans un puits. Une branche du *Roman de Renart*[6] reprend cette fable, dans la seconde moitié du XIIe siècle, à peu près à l'époque du *Lai de Narcisse*, racontant comment Renart, regardant l'image reflétée par l'eau d'un puits dont il s'est approché pour étancher sa soif, croit voir sa femme Hermeline. Il lui demande: «Di moi, la dedens que fais tu?» (v. 164). Sa voix remonte en écho, du fond du puits. Il recommence, et le même phénomène se reproduit. Alors il saute dans un des deux seaux dont l'un montait quand l'autre descendait, pour rejoindre sa femme. Voilà le rusé pris au piège. L'amour conjugal a été abusé par le même sortilège que l'amour narcissique. Mais le mythe fait place à la comédie, dont le mécanisme comporte l'épisode symétrique d'Ysengrin. Regardant à son tour dans le puits, il prend sa propre image pour le visage de son épouse, et la voyant à côté du vrai Renart, il croit les surprendre en flagrant délit. La symétrie de ce système se développe dans le fonctionnement des deux seaux dont l'un va faire descendre Ysengrin pendant que l'autre remonte Renart à la surface. La *senefiance* symbolique des mouvements d'ascension et de descente se trouve, elle aussi, inversée par la réflection spéculaire, car Ysengrin croit descendre au Paradis en plongeant dans le piège de cette eau souterraine, d'ailleurs éclairée par le clair de lune. La parodie et la comédie font se rejoindre les deux images de l'erreur et du trompeur, le conte de Narcisse et le conte de Renart. Vers la même époque la branche no I renforce l'image du trompeur en racontant comment Renart, tombé dans la cuve d'un teinturier, se trouva déguisé par la couleur jaune de ce liquide, non plus miroitant, mais recouvrant. Ainsi se trouve dédoublé le signe inquiétant de la rousseur, par la teinture, pour faire du *trickster* la figure même du *jongleur-jangleur*. Ce dernier déguise désormais son langage en parlant un jargon franglais émaillé de calembours grossiers (le verbe *foutre* prenant la place du verbe *être*). Ici la parodie de la littérature épique et arthurienne nous rappelle la facticité de celle-ci. La comédie fait triompher la ruse, le masque, le mensonge, pour mieux laisser deviner la raison, la vérité, la réalité de la vie sociale. Le montage comique fait entrer le masque dans un autre rituel que celui de la fête primitive. En principe, la comédie doit nous inspirer un désir moral, en nous invitant à la sagesse, mais plus d'un lecteur-

6. *Le Roman de Renart*, éd. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, 2 vol., br. IV.

spectateur a laissé la proie pour l'ombre, faisant plaisir à cette ombre de la conscience que nous appelons aujourd'hui l'inconscient. Le destin de l'art littéraire va donc dépendre de ce débat entre la figure du mythe et le masque de la comédie. Et c'est l'allégorie qui va orchestrer le débat.

L'allégorie a son histoire propre que retrace, en ce qui concerne les XIIe et XIIIe siècles, Armand Strubel dans sa thèse *La Rose et le Graal*[7]. Elle est définie par les grammairiens, de Quintilien à Isidore de Séville, tantôt comme *similitudo*, tantôt comme *persona*, et nous retrouvons cette hésitation logique entre l'image et le masque. Au degré zéro de son déguisement, correspond la prosopopée, qui se contente de donner la parole à l'idée. Peut-être faut-il ce dépouillement, cette nudité, pour convaincre les philosophes de sa vérité. Car ils continuent de scruter l'eau du puits dans l'espoir de la voir sortir toute nue, au risque de tomber dans le trou, victimes de leur rêverie. Se perpétuent donc les mêmes motifs symboliques dans les nouvelles constructions de la rhétorique au service de l'allégorie, cherchant à faire passer la *senefiance* de la vérité cachée du mythe à la vérité dévoilée de l'allégorie. Mais la poésie et sa fable restent suspectes. De Tristan à Nicolette, le maquillage du jongleur lui prête l'image d'un autre pour le dérober au regard inquisiteur du *lozengier*, ou du mari. Ainsi le roi Marc, un jour caché dans un arbre, mais trahi par son ombre ou son reflet dans l'eau, nous offre l'image de Danger, le tiers masqué qui guette les amants et menace le couple, forçant Tristan à se déguiser et à mentir.

Mais la littérature courtoise met en scène une autre image, l'image de l'Autre, non plus illusoire, comme dans le *Roman de Renart*, mais allusive, comme dans le *Lai de l'ombre*[8]. L'offrande du chevalier à l'image de la dame, reflétée dans le puits, rend au masque fantomatique de l'aimée une vérité fantasmatique, conforme au désir auquel va enfin céder la femme «dangereuse», la Dame-sans-Merci. Utile médiation de l'image, illustrant le détour du jeu courtois pour parvenir au plaisir. C'est sans doute ce regard oblique du désir courtois que Guillaume de Lorris va tenter d'interpréter en confrontant le reflet de l'*Ombre* au mythe de Narcisse. Rectification qui est un recentrage allégorique, comme la rectification apportée à la perversion symbolisée, dans le *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*[9], par la rose sur la cuisse de Liénor. Perversion qu'analyse fort bien Henri Rey-Flaud en identifiant le masque de la jeune fille à la rose, et la captation narcissique qu'il représente:

Por l'usage, qui tex estoit,	Parce que l'usage tel était,
ele prent dou mantel l'atache;	Elle prend du manteau l'attache.
que qu'el l'oste dou col et sache,	Comme de son cou la détache,
si l'encontra si li mantiaus	Tant l'embarrasse le manteau,
qu'ele hurte as premiers cretiaus	Qu'il heurta les premiers créneaux
qu'ele avoit fet en sa touaille.	Qu'elle avait faits de sa touaille.

7. À paraître chez Champion. Pour les problèmes du symbole, cf. aussi D. Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIIe s.)*, Paris, PUF, 1986.
8. Jean Renart, *Le Lai de l'ombre*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, CFMA, 1979.
9. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, CFMA, 1962.

Le hordeïs et la ventaille
enporta jus o tot le heaume,
voiant les barons du roiaume [...]

Et la palis et la ventaille
S'effondrèrent avec le heaume,
Aux yeux des barons du royaume.
(v. 4716-4724).

Commentaire: «[...] Telle à Conrad se révèle Liénor, revêtue des insignes de la virilité guerrière. Tout dans cet instant chez elle n'est que fortifications et cuirasse: créneaux, palis, heaume et ventaille. C'est sa propre image qu'elle révèle à Conrad, magnifiée et sublimée dans la beauté féminine[10]». L'allégorie de Guillaume de Lorris rectifie donc celle de *Guillaume de Dole* en réorganisant la danse courtoise autour de la fontaine. À la fête de Désir évoluent alors les masques dont la séduction envoûte le regard du jeune homme. Étourdi par la beauté, la richesse, l'élégance, il va céder à la fascination exercée, dans le cristal du miroir, par le buisson de roses.

Comment rejoindre la rose, où se résume toute la vérité du sexe féminin, au jeu des apparences? Une fois conjurée l'erreur narcissique par une connaissance plus objective des lois de la réflection-réflexion, l'amoureux ne rencontre plus que les deux masques opposés de la femme, Bel Accueil et Danger, comme deux visages de Fortune, le bon et le mauvais, qui attendent l'amoureux dans l'ambiguïté du destin: double visage du temps (ou de Janus, pour les Anciens). Avant que ne se ferment les portes du château qu'un tiers jaloux a fait construire, pour verrouiller l'impasse du désir courtois et rejeter l'amoureux dans la mélancolie, le dialogue a mis en oeuvre la procédure dramatique. L'intervention de ces personnifications nous éclaire évidemment sur le commentaire idéologique qu'il convient d'apporter à la mise en scène de l'amour courtois. Leurs noms sont autant de repères philosophiques, leurs traits figés, autant de signes impératifs. Mais nous voilà partagés entre la vérité symbolique de la rose et la vérité allégorique des masques. Si la qualité esthétique du jeu littéraire est pour nous évidente, avec ses infinies variations sur le thème de l'ombre, de l'eau, du miroir, et son évocation discrète d'une réalité mystique, le message philosophique reste incertain, encore porteur de résonance platonicienne, avec une critique de l'apparence, mais préparant déjà la contemplation, morose ou amusée, de la comédie humaine. Le *Roman de la Rose* se fait peut-être aussi l'écho de la révision pessimiste de l'amour chevaleresque, à laquelle se livre le *Lancelot en prose*. Charles Méla fait justement un rapprochement entre les deux oeuvres, à propos de la rose que Lancelot regarde de sa prison, et qu'il compare à Guenièvre: «Lors resgarde le rosier et voit une rose novelement espanie qui estoit bien a double plus bele des autres. 'Aussi vi je ma dame plus bele des autres au tornoiement de Kamaalot, et por ce que je ne la puis avoir, couvient il que je aie ceste rose qui de lui me fait remenbrance[11]». Pour Ch. Méla cette belle conjointure, c'est la découverte éblouie de la rose dans le roman de Guillaume de Lorris qui l'aurait suggérée[12]. Je penche pour l'influence inverse, Guillaume de Lorris organisant allégoriquement cette comparaison symbolique. Mais le *Lancelot en prose* nous raconte aussi une autre histoire, plus inquiétante, celle de la fausse Gue-

10. *La névrose courtoise*, Paris, Navarin, 1983, p. 103.
11. *Lancelot*, éd. A. Micha, Paris-Genève, Droz, TLF, 1978, t. V, p. 62.
12. *La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984, p. 346.

nièvre, qui abuse la cour et dont le roi Arthur tombe amoureux. Cette impressionnante supercherie inaugure, pour le roman de chevalerie, l'ère du soupçon, en rapport avec le développement d'une interprétation pessimiste des enchantements, désormais considérés comme diaboliques. Si le Tristan de Thomas recherchait dans la seconde Yseut l'image de la première, la fausse Guenièvre tend à Arthur un piège où va se manifester la fragilité de son caractère: le roi est à la merci des masques, comme tout souverain l'est du *lozengier*. L'amour royal est cerné par les entreprises du démon, le grand imposteur.

L'allégorie du XIIIe siècle va traduire cette hantise de l'imposture et de la fausseté, comme si la littérature trahissait ainsi sa mauvaise conscience, celle de la facticité, alors même qu'elle déploie toutes les séductions de la rhétorique et de la dialectique. Après Renart, le rusé, Merlin, l'enchanteur à moitié diabolique, voici que l'hypocrite, l'homme masqué, devient la figure de référence de toutes les constructions allégoriques interprétant la société. L'image même de la personnification, celle du masque, figure donc cette humanité trompeuse contre laquelle des moralistes pessimistes nous mettent en garde. Et c'est d'abord dans la littérature polémique que la dénonciation du trompeur masqué va, sous le règne de Louis IX, élaborer sa typologie. De Guillaume de Saint-Amour, qui dénonce en latin l'infiltration de l'université par les religieux des ordres mendiants, à Rutebeuf, qui met sa plume au service de la même cause, on voit s'orchestrer la critique de l'hypocrisie prenant pour cible les moines. Les circonstances sociales et politiques font que le débat académique entre les Vices et les Vertus est gauchi par cette polémique. Mais celle-ci récupère ce fond de révolte qui toujours couve contre l'ordre établi, et qui pousse à la dénonciation des détenteurs du pouvoir comme autant d'imposteurs, avec toutefois cette limite et cette naïveté qui font supposer que la corruption du pouvoir n'est pas due à la nature même de l'institution, mais à l'action perfide de quelques esprits malins. Ainsi Rutebeuf[13] reprend-il la figure de Renart pour en faire la personnification des mauvaises influences qui pervertissent la royauté et même la chrétienté:

> Renars est mors? Renars est vis!
> Renars est ors, Renars est vils
> Et Renars regne.
> Renars a moult regné el regne;
> Bien i chevauche a lasche regne,
> Col estendu.
> L'en le devoit avoir pendu,
> Si com je l'avoie entendu
> Mes non a voir (*Renart le Bestourné*, v. 1-9).

Voici que le personnage de la tradition littéraire, noirci par la polémique, est lui-même emporté par l'imaginaire colérique du folklore, en une chevauchée qui évoque celle du cavalier mythique, spectre de la mort. La typologie littéraire touche par l'*ire* au fond de la mythologie populaire: sous la rhétorique, la réalité culturelle. Le masque décrit ou raconté renvoie au masque réel des dé-

13. Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, éd. E. Faral et J. Bastin, Paris, Picard, 1969, t. I.

filés, ceux dont des historiens comme Jean-Claude Schmitt[14] retrouvent la présence et la virulence dans les sociétés du Moyen Âge. Ce que cette personnification désigne est donc en rapport avec des pratiques et des objets réels: le masque n'est pas seulement une métaphore de l'écriture; il représente une métamorphose imaginée par des gens, et prenant la forme d'objets qui font signe.

Mais ce dont témoigne le rôle de Renart à l'époque de Rutebeuf, John Flinn l'a bien montré[15], c'est le retour du réel dans l'allégorie, par une sorte de renversement du rapport entre la lettre et la sentence. La personnification allégorique sert à désigner le personnel politique, des personnes réelles, des acteurs de l'histoire. Elle leur sert de masque; d'abord par précaution, sans doute, permettant une critique à la fois personnelle et anonyme; ensuite comme insulte, appliquant une étiquette infâmante et attribuant à chacun un vice fondamental. La typologie renardienne, avec ses noms d'animaux, sert alors de relais à la personnification, le loup Ysengrin, l'âne Bernard, le chien Ronel ayant par exemple chacun leur fonction et leur défaut enregistrés par la tradition. Quand Philippe de Novarre raconte sa guerre de Chypre, il peut en désigner clairement les protagonistes par les noms du *Roman de Renart*, et même en présente un épisode comme une branche dudit roman. Quand, plus tard, Charles d'Orléans voudra exprimer son scepticisme devant les bons sentiments affichés par le comte de Clermont, il pourra répliquer[16]:

> Quant oyez prescher le renart,
> Pensez de vos oyes garder,
> Sans a son parler regarder,
> Car souvent scet se servir de l'art,
> [...]
> Contrefaisant le papelart
> Qui scet ses parolles farder.

Se développe ainsi, par l'allégorie et ses instances lyriques ou narratives, une esthétique de la comédie qui se charge de représenter l'histoire, la vie sociale et politique, la condition humaine. Les masques allégoriques, les personnifications peuvent se réduire alors au rôle de porte-voix, la comédie transférant au discours direct l'essentiel de son argumentation. Mais les gestes et les déguisements peuvent aussi servir à enrichir la représentation, souvent par le biais d'une métaphore. Celle-ci confirme alors le lien entre fiction et réalité, encore que l'illustration concrète de l'idée personnifiée soit le plus souvent tautologique: ainsi la pauvreté apparaît comme pauvre, la vieillesse vieille, etc. La qualité de la mise en scène pourra dépendre de la comparaison initiale: tant qu'elle est censée illustrer l'analogie entre deux systèmes, elle joue son rôle dans l'explication du monde et de l'homme, comme l'image du moulin[17]:

14. «Les masques, le diable et la mort dans l'Occident médiéval», *Razo*, 6 (Nice), 1986, p. 87-119.
15. *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1963.
16. *Op. cit.*, rondeau 215.
17. *Op. cit.*, rondeau 285.

L'eaue de Pleur, de Joye ou de Douleur,
Qui fait mouldre le molin de Pensee,
Dessus lequel la rente est ordonnee,
Qui doit fournir la despense du cueur,
[...]
Despartir fait farine de Doulceur
D'avecques son de Dure destinee...

Mais ce discours analogique peut tourner court, ne servant plus qu'à introduire le dialogue et sa dialectique. L'idée n'est plus qu'un nom, et le nom un masque. Alors le nom n'est plus porteur de la véritable identité comme chez Lancelot et Perceval. La comédie des masques renvoie à l'univers subjectif, au théâtre mental, au monde imaginaire que nous projetons sur la réalité qui nous entoure. Les idées que représentent les masques ont perdu le prestige du divin pour se confondre avec la gratuité et l'arbitraire de signes et de jugements marqués par une culture et une époque. Ce qui est perdu, c'est la clé symbolique de l'univers.

Cette aliénation se résume en la figure de Faux Semblant, qui apparaît chez Rutebeuf dans la *Complainte Guillaume*, en relation avec la critique des ordres mendiants: «l'habit ne fait pas le moine». Jean de Meun s'en empare pour consoler l'amoureux Guillaume de Lorris. Jean Batany[18] a montré l'évolution du personnage. Renonçant à la fiction du jeu courtois, Jean de Meun fait sortir de l'impasse du désir pur en reconnaissant une fonction naturelle, discourtoise, au désir. La comédie des rapports amoureux, qui semblait devoir tourner au tragique dans la tradition mythologique dérivant des *Métamorphoses*, trouve dans la parodie épique l'expression de sa dérision et de son dénigrement à l'égard des prétentions aristocratiques et courtoises à la pureté. Le rôle décisif, en ce qui concerne le dénouement, l'aboutissement, l'assouvissement, est joué par Faux Semblant (que double Abstinence Contrainte). Tout l'effort de Jean de Meun tend à démontrer la vraisemblance de ce Faux Semblant, c'est-à-dire la fonction nécessaire et inévitable du masque, du déguisement et du mensonge dans la procédure humaine de la procréation. Car l'homme et la femme se retrouvent, dans cette illusoire possession, pour ainsi dire dépossédés de leur amour au bénéfice de Dame Nature, qui seule y trouve son compte, comblant par une nouvelle vie le vide de la mort. La *fin' amor* ne parvenait à la maîtrise que par une discipline et une technique différant la conception et la naissance, sanction naturelle des rapports sexuels. Refusant l'impasse narcissique et la perversion homosexuelle, dont le reflet dans le miroir est le symbole, Jean de Meun remet l'humanité au service d'un grand dessein qui la dépasse, renvoyant, par l'intermédiaire de la nature, à la transcendance divine. Mais la personne individuelle, et d'abord la maîtresse, la *domina*, se vide de toute substance: elle n'est plus qu'apparence, pièce d'un mécanisme dont la réalité est transférée aux espèces universelles, ou à l'être divin. La Dame-sans-Merci de la *fin' amor* apparaît comme une statue de Pygmalion, mais sans la joie vénusienne qui seule pourrait la faire vivre...

18. *Approches du Roman de la Rose*, Paris, Bordas, 1973, ch. VII: «Le jeu des masques et la crise de la morale, de Saint Alexis à Faux-Semblant».

C'est justement après avoir posé le problème de la connaissance de soi — la question philosophique par excellence — que Jean de Meun expose la théorie des miroirs, pour critiquer ceux qui confondent l'image et l'essence de la vérité. Ensuite, critiquant aussi les images des rêves et les fantaisies folkloriques, il évoque la chevauchée nocturne de Dame Habonde, mascarade sans fondement scientifique. L'évocation de toutes les erreurs, de toutes les illusions, de toutes les apparences dans lesquelles s'enferme notre représentation des choses constitue l'un des charmes de cette oeuvre, mais dans la perspective d'une critique philosophique. Le discours riche et varié excelle à saisir en somme la beauté phénoménale du monde, alors que la dialectique conduit, au delà de la comédie humaine, vers une sorte de Divine Comédie qui projetterait sur le monde et ses masques la lumière d'un grand metteur en scène. Mais Nature et Genius restent à mi-chemin de ce parcours, l'évocation du Paradis s'arrêtant pour nous laisser bientôt en présence d'un pèlerin burlesque et obscène, répondant allégorique du clerc.

Guillaume de Lorris aurait eu du mal à se reconnaître sous ce travesti; mais au jeu de l'allégorie la subjectivité se décompose en masques et déguisements, en voix porteuses de discours, dans la contradiction entre le discours d'autorité, pédagogique, politique ou théologique, et la ventriloquie d'un contredit populaire ou scolaire. Il faut bien reconnaître, sous le masque de la personnification, ce contre-discours, celui de la fête païenne. L'intellectualisme, à l'oeuvre dans la distribution des concepts personnifiés, ne doit pas nous dissimuler la réapparition de formes et de figures dérivant de la tradition collective et de l'imagination naïve. L'irruption spectaculaire du Charivari dans le *Roman de Fauvel*, au début du XIVe siècle, est préparée par le rôle épisodique des masques populaires dans la fabrication allégorique du XIIIe siècle. C'est vrai naturellement des masques d'animaux: ours, loups, cerfs, que mettent en oeuvre le *Roman de Renart* et ses dérivés comme le *Couronnement de Renart*, *Renart le Bestourné* et *Renart le Nouvel*. C'est vrai également de la Mesnie Hellequin à quoi Adam de la Halle fait allusion avant *Fauvel*; le *hurepiaus* de son refrain[19], «Me siet il bien li hurepiaus», ferait allusion au masque de Crokesot, se substituant au capuchon des clercs. Mais cette préparation des masques caractérise aussi le motif de la *Vetula*, dont le visage est comme le masque de la sorcière, et de la mort. À la limite la personnification de la Vieillesse, la Vieille de Jean de Meun, nous apparaît comme le masque de l'usure du temps, de la décrépitude, donc de la mort. Mais il existait des masques représentant effectivement des vieilles. Césaire d'Arles nous en parle à propos des mascarades des calendes de janvier. La logique du discours allégorique a donc ses racines dans la tradition archaïque, le monde du Charivari. Le rapport entre le rite primitif et la rhétorique nouvelle se situe dans le domaine de la coutume en matière de mariage: Jean de Meun comme le folklore est soucieux de rétablir l'ordre bafoué par les non-conformistes et les pervers. Dans cette perspective, l'apparent désordre des clercs en goguette agit en faveur d'une loi naturelle, plus menacée par la culture artificielle du désir courtois.

19. Adam le Bossu, *Le Jeu de la Feuillée*, 2e éd. rev. par E. Langlois, Paris, Champion, CFMA, 1911, rééd. 1976.

Alors même qu'autour de Fortune le XIIIe siècle finissant puis le XIVe siècle élaborent leurs grandes machines allégoriques, les personnifications philosophiques ont pu garder un fondement anthropologique. Le masque allégorique apporte ainsi au corps désincarné de la scolastique un souvenir mythologique. C'est le cas pour Fortune, dont les deux visages, la maison tournante et tous les emblèmes présents chez Guillaume de Machaut et Christine de Pisan, remontent à de vieilles traditions folkloriques liées aux figures du temps.

Ainsi la figure de la Vieille, à laquelle Jean de Meun a donné tant de relief par le récit à la première personne, prête corps à l'idée morale qui dérive du *De senectute*. Le masque de la vieillesse, décrit déjà sur le mur du verger, fait contraste avec le visage de la beauté. Mais où est le masque, où est le visage? Où est la vérité, où est l'apparence? Du même contraste Adam de la Halle livrait une illustration comique en exprimant la déception du mari devant les ravages exercés par le temps sur le visage de Marie. L'idée s'impose de nouveau que la beauté féminine, comme peut-être toute beauté, n'est qu'apparence éphémère, et que la vérité de l'être est à chercher ailleurs.

C'est en cherchant cette vérité, et en ne la trouvant pas, que la poésie allégorisante de la fin du Moyen Âge fait se rejoindre la fragilité de l'homme et la facticité de l'art. Dès le début théorique de son oeuvre lyrique, Charles d'Orléans a fait intervenir Âge, la personnification de la durée de la vie, pour mettre en route la dialectique de Jeunesse et de Vieillesse, dont il poursuivra le développement jusqu'à la fin de ses compositions poétiques. S'il reprend à la tradition morale la critique de la jeunesse et de son fol désir, essayant de se détacher par raison de l'image narcissique qui hante son univers «auprès de la fontaine», il ne cessera de protester contre le masque de la vieillesse qui progressivement recouvre l'autre image. Regardant dans le puits de la mélancolie il est pris de vertige, car l'eau en est trouble, il n'en sort aucune vérité claire et sûre[20]:

Ou puis parfont de ma merencolie
L'eaue d'Espoir que ne cesse tirer,
Soif de Confort la me fait desirer,
Quoy que souvent je la treuve tarie.

Necte la voy ung temps et esclercie,
Et puis aprés troubler et empirer
Ou puis, *etc.*

D'elle trampe mon encre d'estudie,
Quant j'en escrips, mais pour mon cueur irer
Fortune vient mon pappier dessirer,
Et tout gecte par sa grant felonnie
Ou puis, *etc.*

Mort le désir sexuel («Je n'ay plus soif, tarie est la fontaine»), le désir mystique a du mal à se définir devant les vicissitudes de Fortune. Et quand finale-

20. *Op. cit.*, rondeau 325.

ment Charles s'excuse auprès de ses amis d'être absent de la fête, c'est le déguisement de Vieillesse qu'il rend responsable, alors qu'il porte le harnois dérisoire du grand âge. Si le vieux chevalier est ainsi méconnaissable, le jeune qui joutait casqué, c'est-à-dire masqué, était-il plus identifiable, sinon par les emblèmes de son blason? Sous sa carapace, l'insecte de fer peut nous dérober son identité. Corps démontable, renfermant un moi également démontable puisque les rites funéraires séparent l'âme, le coeur, le corps et la pensée, cette dernière seule allant se fixer pour nous dans le monument, l'épitaphe, l'archive, l'art et l'écriture, ultime visage, dernier masque d'un moi resté problématique.

***

Ainsi la personnification allégorique puise l'encre de son écriture à des traditions très diverses: à des folklores, eux-mêmes plus hétéroclites que ne nous le laissent croire les théories des folkloristes, à des mythologies savantes ou populaires, à des légendes orales ou écrites, des ouvrages de morale ou de philosophie. Même le conflit banal des Vices et des Vertus s'orne parfois de masques et de costumes empruntés au vestiaire de l'imagination légendaire ou fantastique. En face de la machine intellectuelle dont les concepts prêtent leur nom aux personnifications, il convient de considérer l'appareil imaginaire que nous révèlent occasionnellement les manifestations liturgiques ou folkloriques, solennelles ou improvisées, divines ou diaboliques. Le Carnaval est aujourd'hui à la mode, et l'on invoque volontiers ses structures. Mais on pourrait aussi bien évoquer les Jeux de la Fête-Dieu chez René d'Anjou, à Aix-en-Provence. Le dimanche de la Trinité on joue «Lou grand juée des diables». Les figurants portent un *corset* et des culottes noires parsemées de flammes rouges, une *testière* noire et rouge avec de longues cornes. Un grand diable a une *têtière* plus hideuse encore. Ces jeux, ces masques, ces déguisements colorés animent une ville où le roi René a peut-être écrit le *Mortifiement de vaine plaisance* et le *Livre du coeur d'amour espris*, deux textes qui poussent jusqu'à leurs limites extrêmes les possibilités de l'allégorie. Dans l'allégorie religieuse, le coeur personnifié subit les tortures de vertus théologales qui veulent extirper le vice, comme des barbiers ou des inquisiteurs s'acharnant sur un malheureux corps. Dans l'allégorie amoureuse, ce coeur revit les aventures d'un Lancelot ou d'un Perceval, en quête d'une Merci. La personnification allégorique a donc bien trouvé sa place dans une culture du masque, où la participation l'emporte encore sur la communication, participation à un monde de significations objectives, plutôt que communication entre des mondes intérieurs et des consciences.

Mais revenons à cette étrange et essentielle personnification qu'est le *Coeur*[21]. René d'Anjou en fait son propre répondant allégorique: ce personnage agit à sa place sur la scène de l'allégorie; il y a pris aussi la place occupée par Guillaume de Lorris dans le *Roman de la Rose*. Il est accompagné de Désir, dont par conséquent il se détache pour signifier autre chose. Mais quoi? Bien sûr il traîne avec lui toutes les connotations du mot *coeur*, soit dans le registre

21. René d'Anjou, *Le Livre du cuer d'amours espris*, éd. S. Wharton, Paris, 10/18, 1980.

amoureux, soit dans le registre religieux. Qu'est-ce donc que Coeur par rapport aux autres masques jouant un rôle dans l'expression allégorique du Moi?

On peut songer à le définir justement comme ce qui est derrière le masque et le déguisement, surtout si on lui associe, comme dans la poésie de Charles d'Orléans, les yeux qui, en fait, regardent par les trous du masque qu'est le visage. Le système coeur-yeux serait comme l'intérieur de l'enveloppe humaine (l'âme mise à part, parce qu'elle ne lui appartient pas). Que ce coeur soit très proche du désir, comme chez Charles d'Orléans, ou qu'au contraire il soit proche de la conscience morale, comme chez François Villon dans son «Dialogue avec le coeur», il apparaît comme le principe d'une autre action, d'une autre communication que celle du corps épidermique. Le coeur, c'est ce qui manque à l'image de Narcisse et au cristal de la fontaine où Guillaume de Lorris découvre le buisson de roses. Les flèches d'amour ont bien fait souffrir l'amoureux, dans son coeur et dans sa chair, mais en face, ni derrière les épines ni derrière les murs du château de Jalousie on ne trouve de coeur. C'est donc bien du côté de la subjectivité la plus intime qu'il se situe. Il s'inspire de l'aventure religieuse marquée par l'exemple de la Passion, mais aussi de la réflexion philosophique dérivant de Platon, et qui fait se rejoindre dans l'ultime réalité les expériences du vrai, du beau et du bien. Grande aventure dont l'esthétique est au fond celle de la *finesse*, celle des troubadours ou celle des disciples de saint Augustin, finesse qui s'oppse au discours scientifique, ou simplement scolastique, car elle nous donne une autre idée de la vérité.

Il est vrai qu'aujourd'hui notre discours scientifique, celui de la sociologie comme celui de la psychanalyse, dénonce dans le coeur une autre illusion, un masque pour ainsi dire intérieur que l'inconscient oppose à la conscience: image trompeuse de la bonté faite pour la bonne conscience. Il est vrai aussi que l'emblème du coeur, ambigu, imite en même temps qu'il la masque la réalité sexuelle de l'ojet amoureux. Car cet idéogramme bizarre s'agrémente au besoin d'éléments annexes, flèches ou ailerons, qui le rapprochent d'autres graffitis obsessionnels. Ce coeur ailé, qui orne le casque du chevalier dans le *Livre du coeur d'amour espris*, rejoint l'imaginaire plus vulgairement érotique. Et il est vrai que le coeur allégorique et érotique mérite d'être analysé. Il est d'ailleurs souvent malade et souffrant, mélancolique ou colérique. On le soigne avec des métaphores médicales ou théologiques. Son rôle dans la littérature allégorique du XVe siècle ne peut être dissocié des efforts de la philosophie religieuse, à la même époque, qui tendent à en mieux établir le règne dans la doctrine chrétienne.

L'histoire de la littérature des siècles suivants nous confirme le rôle du coeur dans la figuration d'un Moi authentique, d'un visage ou d'un paysage intérieur. C'est que cette personnification a résisté à la réduction nominaliste ou phénoménologique à laquelle s'exerce — souvent malgré elle — l'allégorie. Car aussi bien Charles d'Orléans que François Villon ont cherché à sauver le coeur de la dérision et de la désillusion que leur inspire la comédie humaine. Pour eux il y a le masque, mais il y a aussi la lumière, pour reprendre l'idée d'un beau titre. Nous savons donc que l'homme a aussi un masque intérieur qui trompe et abuse sa pensée; mais ce masque a aussi des ouvertures

pour le regard introspectif. Dans l'idée que nous nous faisons de nous-même, il y a beaucoup de faux semblant. Mais dans l'image du coeur dont nous nous servons pour désigner un des mystères de notre conscience, il y a aussi beaucoup de vraisemblance. Vérité d'une communication entre des êtres qui restent unis jusque dans la mort; comme dit Tristan:

> Bele amie, si est de nus
> Ne vus sanz mei, ne jeo sans vus (*Lai du chèvrefeuille*, v. 77-78).

Cette symétrie est la traduction logique, biologique, de l'écho, quand derrière la voix résonne le coeur. Vérité aussi d'une communication de groupe, quand le rituel l'invite à la communion. Vraisemblance de la comédie quand les intrigues des méchants compliquent les liens dont les coeurs simples sauront dénouer les noeuds. Vraisemblance de la tragédie quand la famille éclate dans l'inévitable contradiction des rôles. Substituée à la danse rituelle, la représentation dramatique de l'âge classique prend le relais de ce discours du coeur qui figure encore parmi les nôtres aujourd'hui, même si le discours masqué, par *minitel*, connaît un affligeant succès, renonçant imprudemment à la signification du visage. En son temps la personnification allégorique aura servi à la modification de l'art: âge de la *figuration*, précédant celui de la *représentation*; temps déjà marqué par le prestige du rationnel, c'est évident, mais sans éliminer cette dimension humaine qui ne se laisse réduire ni au hasard ni à la nécessité — Fortune, comme on disait alors; une liberté, en somme. Le masque inscrit sur les visages la forme d'une peur ou d'un désir. J'appelle coeur le courage qui triomphe de cette peur, et la grâce qui répond à ce désir: l'essence, aujourd'hui menacée, de la créature humaine.

III

MASQUE ET ÉNONCIATION

EMMANUÈLE BAUMGARTNER

MASQUES DE L'ÉCRIVAIN ET MASQUES DE L'ÉCRITURE DANS LES PROSES DU GRAAL

«Jésus a fait encore bien d'autres choses: si on les écrivait une à une, le monde entier ne pourrait, je pense, contenir les livres qu'on écrirait.»

Évangile de Jean, 21, 25.

Une caractéristique commune à la plupart des textes du XIIe siècle que la critique littéraire réunit sous l'appellation approximative de «romans», romans et récits brefs antiques ou bretons, est d'enclore dans les prologues, les épilogues, et parfois dans le corps de la narration, une signature[1]. Un nom auctorial vient ainsi prendre en charge le texte produit, cette étape décisive dans la *translatio*, qu'il opère à partir de sources écrites ou orales. Ce nom reste le plus souvent coupé pour nous de tout référent. Il ne peut supporter — et il faut peut-être s'en réjouir — une biographie. Dans la mesure cependant où il est souvent associé à une terre (d'origine ou d'élection), à un destinataire (qui peut être aussi le destinateur du récit) et, plus rarement, à un espace d'écriture qui en circonscrit aussi le temps, il signe la volonté de l'écrivain de marquer *hic et nunc* sa présence et son intervention.

Situation spatio-temporelle et prise en charge du texte sont au reste corrélées à une réflexion sur l'écriture, sur les conditions de la production littéraire, voire à un discours d'ensemble sur la création artistique qui se développe chez Wace et Benoît de Sainte-Maure, puis chez Marie de France et Chrétien de Troyes.

1. Une exception remarquable cependant, avec, au début de la «mise en roman», les textes anonymes que sont *Thèbes* et l'*Enéas*. Mais s'agit-il d'un anonymat délibéré ou résultant des lacunes de notre information?

Or si l'inscription d'une signature, d'un nom d'auteur signalant une nouvelle entrée au catalogue des oeuvres, tend à prévaloir dans le récit de fiction au cours des dernières décennies du XIIe siècle, s'insinue dans la poésie lyrique, gagne même la chanson de geste, il en va autrement dans ce pan important de la littérature narrative que sont, au XIIIe siècle, les proses du Graal.

Celles que je prendrai principalement en compte, le *Joseph* et le *Merlin* que certains manuscrits attribuent à Robert de Boron, le cycle du *Lancelot-Graal*, le *Tristan* en prose et *Guiron le Courtois*[2], sont en effet des textes qui reprennent d'ensemble la fiction de la *translatio*. Le narrateur y *retrait* un texte préexistant, désigné comme le *livre* ou l'*estoire* ou le *conte* du Graal. Mais loin de marquer de son nom, comme Benoît par exemple, cette nouvelle version du texte, il reste anonyme (*Lancelot* en prose), se masque derrière un pseudonyme, tels Luce del Gast et Hélie de Boron, co-auteurs du *Tristan*, ou Hélie encore, *translateur* du Guiron, ou recourt à la pseudographie. Ainsi de la *Quête du saint Graal* et de la *Mort Artu*, attribuées à Gautier Map, ou des nombreux récits mis sous l'autorité de Robert de Boron, jusques et y compris sans doute le *Joseph* et le *Merlin* en prose[3].

Ces pratiques n'entraînent pas, loin de là, l'effacement dans la prose de la voix du narrateur, d'un *je* qui anime, organise et modalise la narration. Et il conviendrait sans doute, de ce point de vue, de réévaluer la fonction dévolue à la formule *or dist li contes*, fonction de simple régie, semble-t-il, et de toute manière variable d'une prose à l'autre. Quoi qu'il en soit, l'anonymat du narrateur, autant que la fiction de la *translatio*, ont comme premier effet de gommer, de minimiser ou de déplacer dans un temps antérieur la solution de continuité que souligne en revanche le nom auctorial dans le roman en vers.

À la différence encore des écrivains du XIIe siècle, qui exhibent leurs sources pour mieux insister sur leur différence, sur le *surplus* qu'ils y apportent, les *translateurs* des immenses romans en prose semblent refuser la glose et l'excès. Ils soulignent à plaisir leur incapacité à épuiser une source qui, telle la grâce divine, la Fontaine de vie, est inépuisable et dont ils ne captent au mieux que quelques *conduits* ou quelques *branches*.

---

2. *Joseph* en prose, éd. B. Cerquiglini, Paris, 10/18, 1981, sous le titre *Le Roman du Graal*. Cette édition donne également le *Merlin* en prose et le *Perceval* en prose.
Merlin en prose, éd. A. Micha, Genève, Droz, TLF, 1979.
Lancelot en prose, éd. A. Micha, Paris-Genève, Droz, TLF, 1978-83, 9 vol. Cf. également *Lancelot du Lac, The Non-Cyclic Old French Prose Romance*, éd. E. Kennedy, Oxford, Clarendon Press, 1980, 2 vol.
La Queste del saint Graal, éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, CFMA, 1923.
La Mort le Roi Artu, éd. J. Frappier, Genève, Droz, TLF, 1954.
L'Estoire, éd. H. O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, vol. I: *Lestoire del Saint Graal*, Washington, 1909.
Le *Tristan* en prose, éd. R. L. Curtis, Cambridge, Boydell and Brewer, 1963, 1976, 1985, 3 vol.
Guiron le Courtois, analyse critique par R. Lathuillère, Genève, Droz, 1966.

3. Même si Robert est bien l'auteur du *Joseph* et du *Merlin en prose* — ce qui me paraît une hypothèse discutable — il n'est pas, bien entendu, l'auteur de l'*Estoire del saint Graal* (qui lui attribue aussi l'*Estoire Merlin*) ni du cycle mis sous son nom, que F. Bogdanow a appelé «Le Roman du Graal», et dont il ne reste que des fragments comme la *Suite du Merlin* par exemple.

Mais cette modestie n'est peut-être qu'un leurre. Et l'on peut tout aussi bien se demander si, sous le masque du transcripteur anonyme, sous le couvert du livre source, les proses du Graal ne disent pas, elles aussi, la radicale discontinuité de l'écriture, tout en explorant l'espace vide, la coupe sans fond où advient, comme l'hostie au Graal de Chrétien de Troyes, l'invention créatrice de l'écrivain.

*

Pour développer et si possible étayer cette hypothèse, j'examinerai d'abord un texte en vers et attribué, le *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron[4]. Les proses du Graal ont en effet connu et abondamment réécrit et glosé l'oeuvre de Chrétien de Troyes et ce motif du Graal et de la quête qu'il a sans doute fait entrer en littérature. Mais c'est l'auteur du *Joseph* qui lie pour la première fois le Graal à Joseph d'Arimathie et au temps de la Passion/Résurrection du Christ, qui programme le parcours de la relique d'Orient aux *vaus d'Avaron* (v. 3123 et 3221) et met en représentation un temps narratif qui se déploie et se replie sur trois générations, à la *semblance* de la Trinité. Toutes données que reprennent les proses, liant de surcroît leurs héros majeurs, Perceval, le couple Lancelot-Galaad, Tristan même, au lignage de Joseph qui devient ainsi l'ancêtre commun de toutes les lignées/de toutes les branches du Graal.

Or, dans le *Joseph*, Robert de Boron se présente d'abord comme *meistres Robers de Bouron* (v. 3155), puis comme *messires Roberz de Beron* (v. 3489). La critique a tenté de réduire à l'unité et en faveur du *messire* la duelle et insolite appartenance au monde des clercs et au monde des nobles et des laïcs du premier transcripteur de la matière du Graal[5]. Dans les proses, c'est d'ailleurs le *messire* qui l'emporte. Reste que cette bivalence initiale recoupe très exactement la bivalence et l'étrangeté d'un récit qui, comme ceux qu'il a générés, oscille entre/unit l'histoire sainte et le «roman», la croix du Christ et cette relique de fiction qu'est le Graal, l'histoire de Jérusalem sous la domination romaine et la conquête mythique de l'Ouest arthurien, etc.

Contreres choses qu'unissent également le personnage de Joseph et son rôle dans le récit en vers. Jean Frappier a montré[6] comment ce disciple de Jésus, «homme bon et juste» selon *Luc* (*23*, 51), que mettent surtout en scène les différentes versions de l'*Évangile de Nicodème*, devenait dans le *Joseph* le prototype du chevalier, du *soudoier* au service du Christ. Mais la promotion de Joseph dans l'*Évangile de Nicodème* d'abord, puis dans les textes du Graal, s'explique aussi, me semble-t-il, par le lien très particulier du personnage à cet espace clé qu'est le tombeau. Dans les *Évangiles* comme dans la fiction du Graal, Joseph est celui qui prête au Christ le lieu clos/ouvert, plein/vide où s'accomplit le miracle: la muance du corps périssable en corps glorieux. Dans la fiction du Graal comme dans l'*Évangile* — apocryphe — *de Nicodème*, Joseph subit, à la

4. Robert de Boron, *Joseph d'Arimathie*, texte en vers éd. par W. A. Nitze, Paris, Champion, CFMA, 1927, sous le titre *Le Roman de l'Estoire dou Graal*.
5. Cf. F. Zambon, *Robert de Boron e i segreti del Graal*, Florence, Olschki, 1984, p. 11 sq., et A. Micha, *Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 230-231.
6. J. Frappier, «Le Graal et la chevalerie», *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, p. 104-111.

semblance du Christ, l'épreuve de l'entombement, témoignant ainsi de la vérité et de la possibilité de la Résurrection[7]. Dans la fiction, et là seulement, le Christ lègue à Joseph le Graal et fait passer la relique de vase in-signifiant au statut de vase sacré participant de ces deux muances, transmutations essentielles que sont la Cène et la Passion/Résurrection[8].

L'espace du tombeau apparaît ainsi chez Robert comme le lieu d'imposition et de production du sens. Le Graal et son histoire, les récits qu'ils génèrent, naissent dans cette ombre matricielle. Mais la transmutation de la parole divine en texte reste inachevée. C'est par la voix que transitent, de Joseph au premier des Rois Pêcheurs, les paroles secrètes prononcées par le Christ, les secrets du Graal dont nul livre humain ne peut ni ne doit garder la trace.

Dans la trame d'un pseudo-récit évangélique, d'un «supplément» aux *Actes des Apôtres*, sous le masque d'un disciple historique du Christ pourvu ici d'une relique de papier et voué à la christianisation d'un espace de fiction, Robert de Boron met ainsi en scène, dans le secret du tombeau, le mythe d'origine de l'écriture du Graal, tout en délimitant cet espace vide, cet endeçà qu'est tout écrit comparé au désir fou de son scripteur.

*

En plaçant Joseph d'Arimathie et sa relique au seuil de leur histoire, les proses du Graal reprennent ce mythe fondateur et signalent d'emblée, semble-t-il, la dérobade ultime de l'écriture et l'insuffisance du livre qu'elles écrivent. Mais les transcripteurs qu'elles s'inventent, sur le modèle de Robert de Boron, les généalogies du livre qu'elles disposent sur le modèle des lignages issus de Joseph, tendent progressivement à déplacer cette faille/ce vide originel, de l'espace divin au lieu évidé, au centre troué de la fiction narrative.

Une manifestation très repérable en est précisément le camouflage du transcripteur, ses déguisements et le jeu serré qu'il engage avec la voix fondatrice. Le *je* anonyme qui ouvre et régit fermement le récit dans la mise en prose du *Joseph* fonde d'emblée son oeuvre sur le gauchissement, la «dérivation» ici présentée comme la conséquence de la profusion de la source:

> «Ci a molt a dire, que sa fontaine [la grace divine] ne sera espuisie de teus biens. Por çou me covient a guencir sor la moie ouevre dont il me preste, soie merci, sens et memoire[9]».

Et si le vide initial — les paroles secrètes — est signalé, un surplus apparaît tout aussitôt — l'entombement de Joseph et la scène fondatrice du legs du Graal par le Christ — qui vient combler/démasquer les lacunes, les limites (les impostures?) de l'Écriture Sainte:

> «Tout ensi remest Joseph en la prison ne d'iceste prison ne parolent pas li apostre ne cil qui establirent les escritures car il n'en

7. Cf., par exemple, l'*Évangile de Nicodème*, éd. G. Paris et A. Bos, Paris, Firmin-Didot, SATF, 1885, (trois versions rimées de — par Chrétien, André de Coutances et un anonyme), version A, v. 1212-1253.
8. Éd. W. Nitze, v. 851-928.
9. Éd. B. Cerquiglini, p. 18.

> seurent rien fors tant com nostre Sire volt que ses cors li [à Joseph] fust dounés[10]».

La partie que joue le transcripteur du *Merlin* (que certains manuscrits nomment Robert de Boron[11]), est plus diabolique. Entre la voix autorisée du Christ et le livre de Blaise que *retrait* Robert, s'interpose la voix de Merlin, qui occulte à son tour les paroles secrètes, le secret du Graal. Ainsi se distend déjà, dans la multiplication des intermédiaires, le rapport à la source divine. D'autre part, de même que le Graal prend nom et sens dans la prison apocryphe de Joseph, de même Merlin est inventé dans cet anti-monde qu'est l'enfer. Et le récit de sa mise au monde vient précisément masquer/combler la faille délibérément ouverte dans la trame narrative à la jointure du *Joseph* et du *Merlin*. Après avoir annoncé les quatre parties qu'il conviendrait (chrono)logiquement de traiter, le narrateur annonce en effet: «si convenra conter de la cinquiesme et ces quatre laissier tant que je revieigne a ces paroles et a ceste ouevre cascune par soi[12]».

Être de néant, qui ne prend corps que dans un simulacre d'incarnation et un trou de l'écriture[13], qui tient du diable sa connaissance du passé (donc du *livre* de Joseph et des paroles secrètes?), Merlin souligne à loisir l'incomplète initiale du livre de Blaise, le vide d'où émane la voix qui le fonde. Mais simultanément, à travers le couple Merlin/Blaise, s'image au fil du récit la mise en écriture, et la fabrication du livre fait retour dans le monde de la fiction et aux mains des clercs.

«Lieu» narratif et genèse de l'écriture que reprennent et perfectionnent les textes suivants. On sait en effet que les premiers scripteurs du *Lancelot* en prose ne sont autres qu'*Arodiens de Cologne*, *Tontamidex de Vernax*, *Thomas de Tolete* et *Sapiens de Baudas* (les noms frisent ici le canular), clercs attitrés de la cour d'Arthur et très dignes successeurs de Merlin. Leur mission, selon le texte, est de transcrire les récits des chevaliers, et d'en hiérarchiser les différentes *branches* pour les *ajoster*, les greffer tant bien que mal à cette branche maîtresse mais absente[14] qu'est le Graal:

> Cil quatre mestoient en escrit qanque li compaignon lo roi faisoient d'armes, si mistrent en escrit les avantures monseignor Gauvain tot avant, por ce que c'estoit li comancemenz de la queste, et puis les Estor, por ce que do conte meïsmes estoient branche,

10. *Id.*, p. 31.
11. Cf. éd. A. Micha, *16*, 111-117. Il est notable que la signature apparaît au moment où le texte dévie des «enfances» de Merlin en Orient à l'histoire de l'Angleterre pré-arthurienne. Robert de Boron apparaît également dans la famille q des mss du *Joseph* en prose selon R. O'Gorman (cf. *La Tradition manuscrite du Joseph d'Arimathie en prose de Robert de Boron*, RHT, 1, 1971, p. 145-181).
12. Éd. B. Cerquiglini, p. 71.
13. Trou de l'écriture qui redouble cette lacune de l'Écriture sainte qu'est la descente du Christ aux enfers, ce qui advient du vendredi au dimanche de Pâques et que vient précisément combler l'*Évangile apocryphe de Nicodème*. C'est également dans ce vide narratif et liturgique que se glisse l'histoire du *livret* telle que la conte le prologue de l'*Estoire del saint Graal*.
14. D'où la possibilité, en ce point du *Lancelot*, de situer la quête du Graal dans l'avenir, comme récit à venir (thèse la plus courante), ou comme déjà accomplie et contée (thèse d'E. Kennedy, *Lancelot and the Grail, A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press, 1986).

> et puis les avantures a toz les dis huit compaignons. Et tot ce fu del conte Lancelot, et tuit cist autre furent branches de cestuit. Et li contes Lancelot fu meïsmes branche del Greal, si qu'il i fu ajostez[15].

Mais c'est dans les failles du texte produit par les clercs que se coule et s'entrelace le discours «déplacé» du narrateur, révélant le secret soigneusement tu et la source vive du récit, le «roman» de Lancelot et de la reine.

À la différence du *Lancelot*, la *Quête* multiplie dans l'espace et le temps les voix autorisées et annexe même, par le biais des inscriptions, l'écriture divine. Mais il serait facile de démontrer combien ces interventions sont autant de distorsions des textes sacrés, coups de force répétés d'un narrateur qui fait fructifier dans l'espace du «roman» un rameau apocryphe dérobé à l'Arbre de Vie...

À la suite du *Joseph* en vers, certains manuscrits du *Joseph* et du *Merlin* en prose, puis d'autres proses du Graal, comme l'*Estoire del saint Graal*, présentent *messires* Robert de Boron comme celui qui *retrait* le livre du Graal (*Merlin* en prose) ou *translate l'estoire de latin en français (Estoire del saint Graal)*. Dans le rôle du translateur «moderne», la *Quête* substitue à *messires Robert mestres Gautier Map* qui devient, dans le prologue de la *Mort Artu*, celui qui a «mis ensemble» les ultimes aventures de la chevalerie arthurienne et, dans l'épilogue, celui qui a «mené à fin» l'*Estoire de Lancelot*, en a épuisé tous les «possibles narratifs»:

> Si se test ore atant mestre Gautiers Map de l'Estoire de Lancelot car bien a tout mené a fin selonc les choses qui en avindrent et fenist ci son livre si outreement que aprés ce n'en porroit nus riens conter qui n'en mentist de toutes choses[16].

La supercherie littéraire qu'est l'attribution progressive de la *Quête*, de la *Mort Artu* et du *Lancelot* à Gautier Map a été depuis longtemps dénoncée. Mais les motifs de cette pseudographie restent obscurs. On remarquera cependant que Gautier Map, clerc écrivant en latin mais des *nugae*, des bagatelles, à l'intention du monde des courtois[17], a un «profil» très proche de celui de l'ambigu Robert de Boron dont il apparaît, dans le cycle du *Lancelot-Graal*, comme le digne complice et continuateur. La relation historique qu'il a entretenue avec le roi Henri II Plantagenêt est sans doute la source «possible» de la mention finale de la *Quête*. Selon l'épilogue, Gautier Map a en effet extrait de «l'almiere de Salebieres les Aventures del saint Graal pour fere son livre del Seint Graal por l'amor del roi Henri son seignor qui fist l'estoire translater de latin en françois[18]». Reprenant avec plus d'ampleur la relation de Robert de Boron à son seigneur Gautier de Montbelyal, cette relation nouvelle marque surtout le stade ultime de la *translatio* du Graal et de son écriture. Né de l'amour réciproque du Christ et de Joseph, le Graal s'écrit désormais dans

15. Éd. E. Kennedy, p. 571.
16. Éd. cit., p. 263.
17. Sur Gautier Map et son rapport au *Lancelot*, cf. F. Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918, p. 126-129.
18. Éd. cit., p. 279-280.

l'espace emblématique de la fiction arthurienne, la Grande-Bretagne, et se renouvelle de l'amour du clerc pour son royal mécène.

Jusqu'à l'invention de Galaad dont la virginité casse net le fil généalogique patiemment dévidé d'un récit à l'autre, les proses du Graal masquent/exhibent la discontinuité qui les fonde sous la fragile texture de la filiation. Mais on sait combien, dès le *Joseph* et plus encore avec *Merlin*, toutes les filiations mises en place sont suspectes, entachées d'une quelconque faute originelle, le motif du fils sans père, sans origine repérable, du héros bâtard, ou supposé tel, redoublant ainsi dans la sphère du récit le motif de la triomphale bâtardise de l'écriture, de ce surgeon sauvage de «fine force» greffé, comme dit l'*Estoire del Saint Graal*[19], qu'est chaque prose du Graal.

La double catastrophe que sont au plan narratif la *Quête* et la *Mort Artu* marque provisoirement la fin du processus. Le texte du Graal ne s'engendre plus, ne peut plus s'engendrer dans et par la filiation. Il naît désormais, telle est la nouvelle fiction, de l'exploration/exploitation méthodique du livre source, des fragments laissés par les premiers transcripteurs. Dans l'entrelacs fabuleux de l'Écriture sainte et du roman de chevalerie qui ouvre son récit, l'ermite anonyme de l'*Estoire del saint Graal* glisse sans doute une dernière fois le mythe d'origine de l'écriture du Graal. C'est du tombeau/tabernacle et après avoir triomphé, à l'instar du Christ, de la mort et de la descente aux enfers qu'advient au monde le «livret» que retranscrit l'ermite. Et lui-même lie en gerbe, au seuil du cycle, toutes les qualités requises à la pratique de l'écriture, de la compétence du scribe à la noblesse du lignage, à la sainteté de la vie, à la prouesse chevaleresque. Qualités que se répartissent plus humblement, dans la confrérie des scripteurs du Graal, *mestres/messires* Robert, *mestres* Gautier Map, et les chevaliers-clercs Luce del Gast et Hélie de Boron.

Avec Luce del Gast et Hélie de Boron, avec l'entrée de Tristan dans la sphère du Graal, s'invente en revanche la mise en contiguïté, dans l'espace du manuscrit, des lignages et des récits. Né du refus de Sador, le onzième fils de Bron, de se plier au moule matrimonial imposé par Joseph, le *Tristan* s'écrit non à la suite du *Lancelot* mais «contre» lui et en comble les lacunes. Selon Luce, le récit doit en effet faire savoir ce que «li latins [l'estoire vraie del saint Graal] devise de l'estoire de Tristan qui fu li plus soveriens chevaliers qui onques fust ou reaume de la Grant Bretaigne, et devant le roi Artus et après, fors solement li tres bons chevaliers Lancelot dou Lac[20]».

Luce del Gast, le chevalier anglais à la clergie approximative, maintient sans doute la fiction de la translation. Mais au Graal *covert*, il substitue *le grant livre del latin qui devise apertement l'estoire del saint Graal*, qu'il a pu lire et relire à loisir et que certaines enluminures installent même au sommet de son écritoire. De toute manière, la source livresque ainsi affichée n'est qu'un leurre, au

19. L'*Estoire* en effet se termine ainsi (éd. cit., p. 296): «Si se taist atant li contes de tout les lignies qui de Celydoine issirent et retorne a parler d'une estoire de Merlin qu'il covient *a fine force* adjouster a L'ESTOIRE DEL SAINT Graal por ce que la brance i est et i apartient.»
20. Éd. cit., p. 39.

seuil d'un texte qui, mis sous le signe de la joie et de l'*envoiseüre*[21], est aussi et surtout écrit en *contredit* à l'autre *Tristan*, celui du clerc Thomas l'Anglais[22]...

*

Mais c'est sur un dernier pseudonyme dont la forgerie s'élabore d'une prose à l'autre, Hélie de Boron, que je voudrais achever cette revue rapide des masques de l'écrivain. Hélie de Boron, qui se donne comme co-auteur du *Tristan* et signe *Guiron le Courtois*, est présenté dans la *Suite du Merlin* comme le (trans)cripteur du *Livre* ou *Conte del Bret/Brait*. Dans ce texte, Robert de Boron confie en effet à «monsigneur Helys qui a esté mes compains as armes et en joveneche et en viellece», la mission de translater cette «branche [...] merveilleusement delitable a oïr et a raconter[23]» qu'est le *Conte del Brait*. Dans certains manuscrits du *Tristan* en prose, Hélie désigne enfin son oeuvre, le *Tristan*, sous le titre de *Livre del Bret*.

Ainsi entré par sa consanguinité avec Robert de Boron et par sa compétence chevaleresque dans le cercle des écrivains du Graal, Hélie s'en pose dans l'épilogue du *Tristan* et dans le prologue de *Guiron* comme le dernier représentant. À l'instigation du roi Henri d'Angleterre devenu le destinateur/destinataire éponyme des proses arthuriennes, il va mener à bien la *translatio* du «livre del latin» et produire un «livre entier ou ge acomplirai, se Deu plest, tout ce que lessa missire Luce de Gaut, qui premierement encomença a translater et mestre Gautier Map, qui fist le propre livre de Lancelot et missire Robert de Borron[24]».

Épuiser, tarir la source, en atteindre le fond, comme l'a fait Galaad pour le Graal, telle est donc l'ambition d'Hélie. Ambition qu'illustrent au reste splendidement les représentations tardives de la Table ronde capturant en leur centre évidé, au point de convergence de tous les regards, la source vive du Graal, la source de l'écriture. Reste que le nom du livre (du *Bret/Brait*) à partir duquel s'énonce l'entreprise, les liens qu'établit la *Suite du Merlin* entre ce titre et Hélie, signalent ironiquement l'impossible complétude. Le *Livre du Bret* peut sans doute enclore, autour du nom de Tristan, le Breton par excellence, toute la constellation des *brettes estoires*[25]. Mais le titre renvoie aussi à la nuit féconde du tombeau d'où ressurgit et s'impose le *brait* de Merlin, le cri de «l'Enchanteur pourrissant». Il rappelle surtout le cri douloureux et la béance de la pierre lorsqu'un nouveau venu, un nouveau récit, transgressant l'interdit, fait une nouvelle brèche au cercle toujours ouvert de(s romans de) la Table ronde[26].

*

21. Cf. J. Caulkins, «La joie de Tristan dans le *Tristan* en prose: disjonction, invention et jeux de mots», *Romania*, 1985, p. 84-101 et E. Baumgartner, «Arthur et les chevaliers envoisiez», *Id.*, 1984, p. 312-325.
22. Cf. E. Baumgartner, «Luce del Gast et Hélie de Boron: le chevalier et l'écriture», à paraître dans *Romania*.
23. On trouvera dans R. Lathuillère, *Guiron le Courtois*, anal. cit., p. 23-30, un dossier complet sur le *Livre* ou *Conte du Bret*.
24. Pour une édition complète de l'épilogue d'après le ms. B.N. fr. 1628, cf. E. Baumgartner, «Luce del Gast et Hélie de Boron», art. cit. Pour le texte des prologues de *Guiron*, cf. R. Lathuillère, anal. cit.
25. Terme repris au *Lancelot* en prose, éd. E. Kennedy, p. 21.
26. Cf. par exemple le *Perceval* en prose, éd. B. Cerquiglini, p. 204-205.

Il se peut que la permanence, dans les proses du Graal, de la fiction de la translation et de la fidélité du transcripteur à sa source soit rapidement devenue un mode de repérage, une manière commode «d'annoncer la couleur» et de situer tout nouveau récit sur le Graal dans le champ narratif. De la *reverdie* lyrique au boniment des jongleurs de geste, à l'évocation de la cour d'Arthur au début des romans en vers, d'autres formes littéraires ont elles aussi recours à des modes stéréotypés d'entrée en matière.

Les liens qui se forgent, au XIIIe siècle, entre la prose, le Graal et la fiction de la *translatio* et du translateur pourraient aussi, à l'extrême rigueur, renvoyer à une exigence de vérité, de transparence de l'écriture. Réduire au minimum l'intervention toujours déformante de l'écrivain serait un gage de l'authenticité du texte produit. Cette hypothèse semble cependant très peu vraisemblable dans la mesure où, comme j'ai essayé de le montrer, ces récits mettent précisément en scène le moment où ils «gauchissent», dévient par rapport à leur source ou «redoublent», c'est-à-dire dédoublent, en le déplaçant dans l'espace et le temps, le récit primordial.

On peut donc se demander en guise de conclusion très provisoire si l'espace que préservent très soigneusement les écrivains du Graal entre la source qu'ils affichent comme un leurre et le texte qu'ils re-produisent n'est pas précisément le lieu où mettre en scène — mais à distance — la genèse de l'écriture, projeter et réfléchir (au sens concret de ces deux termes) les conditions de la création poétique, cette merveille dont l'écrivain ne saurait être encore la source vive. De quel calice vide grène l'écriture à la margelle de la *Fontaine d'amors*[27] qui fut aussi source «tombale» et miroir médusant, telle serait alors la question qui circule *covertement*, d'une prose à l'autre et du Graal à la *Rose*[28], quête toujours recommencée du dévoilement et de la mise à nu.

27. *Le Roman de la Rose*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, CFMA, 1965, t. 1, v. 1593-1597.
28. On rappellera en effet, à la suite de R. Dragonetti, *Le Mirage des sources*, Paris, Seuil, 1987, que la première partie du *Roman de la Rose* émane d'un narrateur lui aussi anonyme et à qui seule la seconde partie du récit «impose» le nom de Guillaume de Lorris.

DOMINIQUE CHASSÉ

LE DÉPLACEMENT DU MASQUE DE L'AUTORITÉ DANS LE *PERLESVAUS*: LE RÔLE DE JOSEPHE

À la mémoire de Ghislaine Legendre

À l'instar de plusieurs des grands prosateurs[1] du Graal, le narrateur du *Perlesvaus* allègue l'existence d'une source auctoriale dont il prétend n'être que le porte-parole, ou plus exactement le translateur. Cet *auctor*, ici appelé «Josephe», est le dépositaire de l'histoire et de ses *senefiances*; il en est aussi le scripteur. D'après le prologue, Josephe a reçu d'un ange la révélation des événements qu'il a ensuite «mis en remenbrance»:

> Li estoires du saintisme vessel que on apele Graal, o quel li precieus sans au Sauveeur fu receüz au jor qu'il fu crucefiez por le pueple rachater d'enfer: Josephes le mist en remenbrance par la mencion de la voiz d'un angle, por ce que la veritez fust seüe par son escrit e par son tesmoignage, de chevaliers et de preudomes, coment il voldrent soffrir painne e travaill de la loi Jhesu Crist essaucier, que il volst renoveler par sa mort e par son crucefiement [...] (l. 1-7)[2].

En vertu du système défini à partir des premières lignes du roman, l'instance narrative s'efface ainsi derrière le masque testimonial «Josephe» dès que le texte veut faire entendre le discours d'autorité qui soutient la parole du narra-

1. Ceux qui sont à l'origine, principalement, des textes de la *Vulgate* arthurienne constitués dans les deux premiers tiers du XIIIe siècle: le *Merlin* en prose, le *Lancelot propre*, la *Queste del saint Graal*, la *Mort le roi Artu* et l'*Estoire del saint Graal*. Aux conteurs de la *Vulgate*, il faut ajouter les auteurs du *Tristan* en prose.
2. Toutes nos références sont tirées de l'édition de W. A. Nitze et T. A. Jenkins, *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1932-1937, 2 vol.

teur et sanctionne l'intégrité des informations délivrées par cette parole quand elle «recorde» l'histoire du Graal.

Le rôle testimonial dont le signifiant «Josephe» est l'emblème se règle sur trois grandes caractéristiques qui définissent une juridiction nette et cohérente: *omniscience*, *statut extradiégétique* (Josephe n'est pas un acteur de la diégèse, autrement dit de l'histoire: il appartient à un univers qui la transcende), et *privilège de la parole inaugurale*, c'est-à-dire, notamment, citation dans le prologue et aux *incipit* de branches.

On le voit, l'institution d'un rôle testimonial dans le *Perlesvaus* résulte du partage des fonctions d'énonciation entre un narrateur-translateur et un auteur-scripteur. À celui-là est dévolue la régie du conte (annonces, rappels, transitions, etc.); celui-ci est au principe de l'histoire: maître d'oeuvre de son architecture et de sa rhétorique, il échappe par là même à ses lois, fût-ce par une convention purement poétique. Le pacte énonciatif se noue donc dans le *Perlesvaus* sur un postulat commun aux diverses proses du Graal: souveraineté de l'*auctor*, répondant de l'oeuvre qu'il façonne.

Dans ce système, le processus d'instanciation du discours va, de façon univoque, de l'auteur (sujet) au texte (objet), l'un et l'autre appartenant à des natures différentes. Le *Perlesvaus* ne déroge pas à cette règle générale. Mais il a la caractéristique de faire jouer le processus dans les deux sens: il met ainsi en évidence la forte compatibilité rhétorique et dramatique de l'instance auctoriale avec sa fiction. De fait, le *Perlesvaus* taille et informe le rôle de son *auctor* jusqu'à en tirer l'un des matériaux de sa conjointure. On peut le vérifier en examinant comment le texte travaille l'instance auctoriale désignée par le signifiant Josephe, les attributs auctoriaux identifiés plus haut et le champ discursif assigné à cette instance, la «mise en remenbrance».

***

Après une ouverture qui situe sur le plan de l'énonciation du récit la représentation de l'Autorité, le *Perlesvaus* paraît la déporter dans le champ intradiégétique ou, si l'on préfère, dans le champ de l'histoire: le glissement se fait à la faveur du masque-signifiant «Joseph». D'abord identifié à la figure de Josephe-auteur, le signifiant est réassocié à des figures d'*acteurs*.

Ils sont trois dans le conte à porter le nom de Joseph: *Joseph d'Arimathie*, *Joseph* alias *Joseu*, fils de Pelles, le Roi Ermite, et *Josimas*, oncle du Joseph précédent. On notera qu'il n'y pas homonymie parfaite entre les trois Joseph-acteurs et Josephe-auteur. Mais, malgré de légères variations d'un personnage à l'autre, le noyau phonétique *Jos* est toujours préservé. Si bien que quand l'un des trois Joseph-acteurs paraît au hasard des péripéties de la fiction, il réactive au coeur même du circuit romanesque la figure éponyme de l'Autorité, Josephe-auteur, dit «le bon clerc et le bon ermite».

Avec le masque «Joseph» passent certains attributs du rôle auctorial: ils constituent autant de points de contact entre l'instance extradiégétique Josephe et les Joseph-acteurs. Ces attributs, transposés dans l'ordre dramatique de la fiction, définissent la position et l'activité des personnages qui portent le masque-signifiant *Joseph*. Par exemple, si Josephe-auteur est à l'origine de la

geste du Graal comme *scripteur*, Joseph d'Arimathie est à l'origine de cette même geste comme *acteur*, c'est-à-dire comme premier gardien du Graal et comme ancêtre illustre de Perlesvaus; Josephe-auteur et les personnages du roman le citent toujours au titre, précisément, de cette double qualification. À l'époque où se déroulent les événements mis en scène par le *Perlesvaus*, Joseph d'Arimathie est mort. Mais son tombeau est érigé en plein pays breton. Tous les chevaliers dignes d'aller au Graal s'y arrêtent. Mais le cercueil ne s'ouvre qu'une fois: en présence de Perlesvaus. C'est là le signe qui consacre la légitimité de la mission du héros.

Le deuxième Joseph-acteur apparaît dans le texte sous trois noms légèrement différents: *Josep*, mais le plus souvent *Joseph* ou *Joseu*, d'où l'appellation, commode pour notre exposé, de *Joseph-Joseu*. Joseph-Joseu est le cousin de Perlesvaus; il se fait même son compagnon d'armes lors de la reconquête du Graal. Il appartient lui aussi au lignage de Joseph d'Arimathie. Il évoque d'ailleurs la noblesse de ses origines pour expliquer sa vocation d'ermite, vocation qu'il a en commun avec Josephe-auteur. Ermite, il est aussi fils d'ermite, et son père, Pelles, dit le Roi Ermite, est, à l'image de Josephe-auteur, un pourvoyeur de *senefiances*, c'est-à-dire qu'il perçoit et expose aux héros le sens des aventures et des merveilles qu'ils rencontrent dans leurs quêtes. Dans son registre propre, le Roi Ermite dispose d'un savoir équivalent à celui de Josephe-auteur. Les ermitages de Joseph-Joseu et de son père sont, un peu comme le tombeau de Joseph d'Arimathie, des espaces-repères de l'histoire. Les héros y soignent leur corps ou leur âme et retrouvent dans cette cure la santé, ainsi que l'inspiration qui va les remettre sur le chemin du Graal. De plus, les ermites donnent à leurs hôtes des nouvelles du monde et des autres chevaliers, de façon à les éclairer sur l'action à entreprendre. Ainsi de Joseph-Joseu, qui oriente la conduite et les déplacements de Gauvain, de Lancelot, de Perlesvaus, etc., tout comme, de la place de discours qui est la sienne, Josephe-auteur sanctionne le transit des informations.

Le troisième Joseph-acteur, Josimas, n'est qu'un personnage mineur; aussi nous bornerons-nous à mentionner son existence. Oncle maternel de Joseph-Joseu, Josimas est ermite comme lui, et ses fonctions dans l'histoire sont semblables.

Au terme de cet inventaire, nous formulerons deux remarques. D'abord pour souligner la cohésion remarquable du réseau des Joseph-acteurs, qui forment dans le récit une sorte de congrégation familiale, solidaire, on l'a vu, de la figure auctoriale Josephe. Les correspondances qui s'instaurent par là entre niveau diégétique et niveau extradiégétique donnent au rôle testimonial une densité qui marque son importance dans l'économie du roman. La mécanique de ces correspondances s'articule par ailleurs à un système dramatique fondé sur les propriétés paradoxales du masque (entendu comme une cristallisation d'attributs donnés en un seul signifiant, ici le nom propre Joseph). D'entrée de jeu, en effet, le masque-signifiant Joseph inscrit dans le *Perlesvaus* la singularité du rôle auctorial. Mais, comme par subversion, le masque, d'abord insigne de l'unique et de la différence, est également la souche d'un processus de germination qui fait de Joseph le foyer d'un faisceau de doubles. Nous commenterons plus loin d'autres prolongements de cette ambivalence.

Notre seconde remarque nous conduit à l'autre volet de notre analyse. Le fait que le *Perlesvaus* réalise une composition proprement poétique du rôle de l'Autorité en en exploitant le potentiel dramatique *n'implique pas* la destitution subreptice de Josephe-auteur, dont le registre reste en effet fonctionnel tout au long du roman et trouve même en celui-ci une extension inattendue.

*

Selon ce registre, nous le rappelons, Josephe est une instance extradiégétique, qui a eu la révélation du récit et qui partage avec le narrateur la responsabilité de la relation d'événements auxquels il n'a point de part. Autrement dit, et suivant une configuration qui est la règle dans les récits médiévaux, Joseph-auteur a la connaissance des aventures et des acteurs de l'histoire dont il témoigne, mais le récit et les acteurs, eux, n'ont pas la connaissance de Josephe, leur auteur. Or, malgré les termes de ce «contrat» énonciatif, Josephe-auteur est cité, *en tant que tel*, par un personnage de l'histoire qu'il signe.

Résumons brièvement l'épisode. Gauvain vient d'achever une quête difficile; il a traversé plusieurs épreuves et il a vécu d'étranges expériences. Il arrive chez un prêtre qui lui en révèle la signification, et qui en appelle chaque fois au témoignage de Josephe. Les extraits suivants donnent une idée du ton de l'entretien:

> «Sire, fet li maistres des provoires, qui molt estoit vieuz et anciens, vos avriez grant mestier de repos, kar vos me senblez estre molt travelliez. — Sire, kar j'ai mainte chose veüe, fet il, dont ge sui molt esbahiz, ne ne sai que ce puet estre. — Sire, fet li provoires, cist chastiax a non li Chastiax del Enqueste. 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» (l. 2153-2160).

> «Et par ce nos fet Josephes remenbrance du Chastel au Noir Hermite qui senefie enfer, et que li Bons Chevaliers en gitera çax fors qui dedenz sont, et nos dit que li Noirs Hermites est Lucifers, qui autresi est sire d'enfer comme il vout estre de paradis. Sire, fait li prestres, ce nos trete en senefiance li bons hermites por la Novele Loi, en la quele li plusor ne sont pas bien connoissant, si en volt fere remenbrance par essanples» (l. 2180-2187).

Il faut voir comment s'organise dans le champ sémiotique de la fiction cette apparition de Josephe-auteur. Le texte aménage pour l'occasion, et pour cette occasion seulement, un *espace* dont on reconnaît sans peine la nature allégorique: il s'agit d'un château appelé «Château de l'*Enquête*», c'est-à-dire le château où l'on pose des questions, où l'on reçoit des réponses, où l'on procède à des élucidations. Élucider, mettre au jour les *senefiances* des aventures du Graal, c'est précisément la fonction d'énonciation propre à Josephe-auteur, en quoi le texte le distingue du narrateur. Le lieu «Château de l'Enquête» transpose donc, dans l'ordre de la péripétie, le cadre de parole de Josephe-auteur. Comme c'est le cas pour le groupe des Joseph-acteurs, le roman assi-

gne à Josephe-auteur un espace qui le situe dans la topographie graalienne. Avec le résultat que, si Gauvain ou Perlesvaus peuvent s'arrêter auprès du *tombeau* de Joseph d'Arimathie, séjourner à l'*ermitage* de Joseph-Joseu ou à celui de Josimas, ils peuvent aussi recevoir l'enseignement de Josephe-auteur s'ils entrent au *Château de l'Enquête*.

Précisons encore que le Château de l'Enquête se situe juste à l'entrée de la terre du Roi Pêcheur où, comme chacun sait, les merveilles du Graal s'accomplissent. Ce voisinage, on s'en doute, est riche de sens. Il traduit dans l'ordre de la diégèse une autre des prérogatives de Josephe-auteur dans l'ordre du discours, à savoir le privilège de la parole inaugurale. De même que, dans l'énonciation du texte, Josephe-auteur ouvre le roman et ses branches centrales, de même son château se trouve au seuil de la Terre du Graal. D'ailleurs ces coordonnées, dont on a ici une expression dramatisée, sont manifestes au plan premier de la juridiction auctoriale: en effet, le narrateur en appelle systématiquement à Josephe-auteur (ou à l'un de ses substituts acteurs) dès que l'un des protagonistes de l'histoire franchit les espaces limitrophes des hauts lieux de la geste du Graal. L'irruption de Josephe-auteur dans le décor de la fiction obéit donc à ses qualifications originelles.

Enfin, le Château de l'Enquête remplit une fonction tout aussi définie dans l'ordre de la dynamique des aventures. L'itinéraire de Gauvain l'a conduit de merveilles en mystères; il est sur le point d'être admis au plus grand d'entre eux: le service du Graal. En la circonstance, il est logique qu'il accède aussi au témoignage de la plus haute autorité, en l'occurrence Josephe. Le récit aménage donc, à l'échelle de l'univers de Gauvain, un lieu propice à la rencontre du chevalier et de l'Autorité.

Le curieux épisode du Château de l'Enquête, ce déplacement surprenant de Josephe-auteur, met donc particulièrement bien en évidence, nous semble-t-il, les liens organiques qui existent entre la figure auctoriale et ce qui s'accomplit dans le territoire imaginaire aménagé par le roman.

On observe encore, dans le système auctorial mis en place par le *Perlesvaus*, au moins un autre déplacement. Il s'agit d'un phénomène plus discret que celui du Château de l'Enquête parce qu'il se joue dans les limites «officielles» de la juridiction de Josephe-auteur, c'est-à-dire par rapport au rôle d'énonciation qu'il est censé tenir à côté du narrateur. Nous l'avons souligné déjà à quelques reprises: dans le *Perlesvaus*, le partage des compétences entre le narrateur et Josephe-auteur est clair; Josephe est le scripteur d'une histoire dont il a eu la révélation par la voix d'un ange, et il en fait en latin la «remenbrance». La tâche du «translateur» se limite à traduire en *romanz* cette histoire. Mais s'agit-il bien de la *même* histoire? Trouve-t-on dans la «traduction» du narrateur tout ce dont Josephe fait la «remenbrance», c'est-à-dire tout ce qu'il rappelle ou commémore? Il semble bien que non. Par deux fois, le narrateur déclare passer sous silence des aventures pourtant consignées par son éminent modèle:

> [...] totes icés aventures que vos oez en cest haut conte avindrent, ce dist Joseph, por avancier la loi au Sauveor. *Nes puis mie recorder totes, mes iceles dont il menbre mieuz* et dont il sot certainement les aventures par vertu dou Saint Esperit (l. 4392-4395).

> Josefes nos dist par l'escriture qui le nos recorde, de coi cist estoires fu traitiez de latin en romanz, que nus n'en doit estre en dotance que ces aventures avinrent a icel tans en la Grant Bretaigne, e en toz les autres roiaumes; *e plus en i avint encor assez que je ne recort, mais cestes furent les plus seües* (l. 8865-8869).

Autrement dit, le travail de «remenbrance» auquel se livre le narrateur ne recoupe pas nécessairement celui de Josephe. Autrement dit encore, il s'interpose entre Josephe et les destinataires du conte. Ce qui est censé être une transcription fidèle du texte de Josephe, il l'assujettit à ses propres capacités d'évocation. Dès lors, le discours narratif opère un glissement dans la hiérarchie des rôles d'énonciation pour avouer la subordination de la voix de l'Autorité à celle du régisseur.

*

Néanmoins, ce nouveau déplacement ne remet pas en cause le dessein poétique lié au rôle testimonial dans le *Perlesvaus*: la *remenbrance*. Pour autant que nous sachions, le *Perlesvaus* est, parmi les grandes proses du Graal, la seule oeuvre à travailler dans cette tessiture particulière. Dans «remenbrance» il y a bien sûr l'idée de «mémoire», mais aussi celle de «remettre ensemble», «rassembler des membres», «rassembler ce qui a été démembré». Dans une étude consacrée à Marie de France[3], Roger Dragonetti le premier s'est arrêté sur l'emploi de ce terme dans le prologue des *Lais*, et il a mis au jour des investissements analogues à ceux que nous croyons voir dans le *Perlesvaus*.

«Remenbrer» donc, c'est-à-dire «rassembler ce qui a été démembré, dépecé». Or le *Perlesvaus* est rempli de scènes de décapitation, de chevaliers coupés en morceaux, de demoiselles qui emportent dans leurs bagages des têtes tranchées. C'est ce qui a fait dire à Roger Loomis que l'auteur de notre texte avait l'esprit dérangé, et qu'il souffrait ou bien de paranoïa ou d'une légère schizophrénie. Bref, cet homme était mentalement déficient, sinon tout à fait malade (c'est encore Loomis qui parle)[4].

Sans approuver ce diagnostic d'une sévérité pour le moins excessive, on peut se mettre d'accord avec Loomis sur un point: le motif de la mutilation est une constante dans le *Perlesvaus*, et il est associé à des thèmes et à des personnages clés de l'histoire. Citons rapidement quelques exemples:

> L'une des figures dominantes du roman, la Demoiselle Chauve, paraît régulièrement à la cour d'Arthur, dans les tournois, dans les châteaux, etc. Où qu'elle aille, elle est toujours suivie d'un char où sont accrochées les têtes de cent cinquante cheva-

3. «Le lai narratif de Marie de France», dans *Mélanges Gagnebin*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 31-53. Cf., à l'appui de cette analyse, celle que M.-L. Ollier conduit parallèlement sur le mot «assembler», «Les *Lais* de Marie de France ou le Recueil comme forme», dans M. Piccone, G. Di Stefano, P. D. Stewart (édit.), *La Nouvelle. Genèse, rayonnement et codification d'un genre médiéval*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 64-79.

4. R.S. Loomis, *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*, Cardiff et New York, 1963, cité par T. E. Kelly, *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus, A Structural Study*, Genève, Droz, 1974, p. 21.

liers. Elle-même porte celle d'un roi. Lors de son passage au Château de l'Enquête, Gauvain apprendra la «senefiance» de la Demoiselle et des têtes coupées.

L'Orgueilleuse Pucelle a pour seule ambition de garder auprès d'elle pour l'éternité Lancelot, Gauvain et Perlesvaus. Comme elle ne peut les avoir vifs, elle se résigne à les posséder morts. Pour parvenir à ses fins, elle a fait aménager dans sa chapelle une petite guillotine camouflée dans une armoire-reliquaire.

Avant d'accéder au Graal, Gauvain doit aller conquérir l'épée qui a décapité saint Jean. Pour l'obtenir, il devra délivrer le fils du roi Gurgaran, prisonnier d'un géant. À l'approche de Gauvain, le géant tue l'enfant; Gauvain coupe la tête du géant et la rapporte au roi avec le cadavre du garçon. Le père fait aussitôt dépecer le corps de son fils et le donne à manger à ses gens.

Pour sauver sa propre tête, Lancelot est forcé de couper à la hache celle d'un chevalier. Il est tenu de revenir sur place au bout d'un an pour subir éventuellement le même traitement que sa victime.

Lohout, le fils d'Arthur, tue un géant qui terrorisait le royaume, et il s'endort sur le cadavre. Keu, le sénéchal, voulant s'attribuer le mérite de l'exploit, se débarrasse de Lohout en le décapitant; il fait de même avec le géant, dont il apporte la tête en trophée à la cour. Plus tard, une pucelle présentera à Arthur un coffret contenant la tête de Lohout. Guenièvre en mourra de chagrin.

Tous les chevaliers qui s'approchent du Château des Barbes doivent prouver leur valeur en combat singulier; s'ils sont vaincus, la Dame du Château les fait prisonniers et leur inflige diverses mutilations. Au repas que la Dame offre à Lancelot, ces prisonniers assurent le service des mets: les uns n'ont plus qu'une main, les autres ont les deux pieds tranchés; d'autres enfin viennent à la Dame, lui tendent une épée nue et lui présentent leur tête à couper. Plus tard, Arthur, Gauvain et Lancelot retrouvent dans une forêt obscure la Dame du Château des Barbes expiant ses crimes: elle porte sur son dos «la moitié d'un homme mort», dit le texte. En effet, toutes les nuits, elle doit parcourir la forêt à la recherche des cadavres souvent mutilés des chevaliers qui y ont trouvé la mort pendant le jour.

Perlesvaus lui-même, dans ses aventures les plus saintes, prend à peu près toujours le soin de décapiter ses adversaires vaincus avant de quitter les lieux d'un affrontement.

Et l'on pourrait sans peine allonger la liste...

Tous ces corps détranchés, démembrés au fil des aventures du Graal, l'auteur en fait la *remenbrance*. Ce qui s'entend donc dans ce terme, c'est,

rappelons-le, la *mémoire* d'un motif quasi obsessionnel du roman, mais c'est aussi, et dans le même mouvement, la réparation des mutilations par l'exposé de leur *senefiance* — celles-ci étant ultimement rapportées à la réunification des peuples et des royaumes de la Grande et la Petite Bretagne autour de la Loi chrétienne.

***

Fortement déterminé par les péripéties du conte, le travail de la *remembrance* s'impose, dans le *Perlesvaus*, comme une nécessité dramatique. Voilà un autre attribut auctorial à s'inscrire dans la fiction des aventures. Voilà un autre fait qui prouve de façon notoire que, si le *Perlesvaus* n'a pas rompu avec la tradition protocolaire du recours à la sanction auctoriale, il a requalifié le rôle d'autorité en conformité avec son projet textuel propre. Il a ainsi programmé le registre de Josephe en l'accordant à la genèse des aventures du Graal. L'emprise, pour ne pas dire l'*empreinte*, du conte sur l'instance qui est censée l'ordonner, est d'ailleurs déclarée dans une variante d'un manuscrit du *Perlesvaus* (Chantilly 472, ancien 626):

> Or dist LI CONTES que Josephes nos tesmoigne que une autre branche du Graal commence et dit que...

Le conte du *Perlesvaus* chiffre bel et bien dans ses formes les formes de l'auteur qu'il se construit. On lit en effet dans la dislocation du rôle auctorial sur quatre figures le même dessin que dans la thématique des aventures. À ce niveau, le remembrement induit l'acte unificateur de l'écriture par laquelle se sont forgées les correspondances que nous avons identifiées entre Josephe-auteur et les Joseph-acteurs. Dans ce jeu d'homologies et de reflets, la figure matricielle finit par s'estomper derrière les images qu'elle a générées: car c'est bien le drame de la fiction qui confère au rôle auctorial sa densité et même son poids référentiel. C'est ainsi que, décantée des Joseph-acteurs, la figure de Josephe-auteur ne serait qu'un masque vide, une voix blanche asservie à la parole du narrateur.

HANS ULRICH GUMBRECHT

L'AUTEUR COMME MASQUE. CONTRIBUTION À L'ARCHÉOLOGIE DE L'IMPRIMÉ

Mes réflexions s'inscrivent au carrefour de deux tendances (relativement) innovatrices pour les historiens de la littérature. D'un côté, c'est surtout le mérite des médiévistes d'avoir montré combien notre concept contemporain d'«auteur» est inadéquat pour comprendre les formes de communication (surtout celles de la langue vernaculaire) qui existaient avant l'invention de l'imprimerie. Rappelons l'insistance de Roger Dragonetti sur la plurivocité du latin *auctor* dont les référents varient entre Dieu (auteur de tout acte) et le copiste d'un manuscrit — sans réserver de place pour celui qui «invente» un texte[1]. Il va sans dire que ceux d'entre les médiévistes qui, comme Paul Zumthor, soulignent le caractère vocal de la production textuelle au Moyen Âge, contribuent eux aussi à l'historisation des rôles élémentaires de la communication littéraire. De l'autre côté, tout en partant d'exemples moins éloignés dans la chronologie, Michel Foucault a postulé la reconstruction de l'origine du rôle d'auteur et de ses fonctions concrètes.

La situation historique que je veux thématiser se trouve à cheval entre les époques visées par ces deux perspectives. Il s'agit de la deuxième moitié du XVe siècle, très exactement des décennies qui ont suivi immédiatement l'institutionnalisation de l'imprimerie (et qu'une périodisation courante localise entre la fin du Moyen Âge et le début de la Modernité). J'aimerais ajouter ici une double hypothèse aux recherches représentées par les noms de Dragonetti, Zumthor et Foucault: d'une part, le concept de «masque» est crucial pour remettre la naissance du rôle d'«auteur» dans le cadre des innovations associées à l'imprimerie; de l'autre, une histoire du rôle de l'«auteur» pourrait nous aider à interpréter — par introspection — ce nouvel intérêt que nous portons au thème des masques. J'essaierai de fonder ces hypothèses par une argumentation en quatre étapes:

1. Cf. R. Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1980, p. 41-62.

1. en partant d'un exemple textuel concret, emprunté à la littérature espagnole de la fin du XVe siècle, je présenterai les *faits historiques* importants pour mon propos;

2. j'y ajouterai une série d'*observations complémentaires* pour donner à ma position plus de solidité en quelque sorte empirique;

3. sur cette base, je décrirai quelques-unes des conséquences que l'institutionnalisation du rôle d'auteur a eues pendant les siècles qui séparent l'âge de Gutenberg de notre présent — époque que je propose de voir comme celle *du signe et de l'interprétation*;

4. je finirai par une réflexion sur les origines de cet *intérêt nouvellement porté aux masques*, intérêt qui, probablement, indique la fin de l'âge du signe et de l'interprétation dont l'invention de l'imprimerie marquait le début.

***

En 1496, le poète castillan Juan del Encina publia un livre sous le titre *Cancionero*, qui constituait la première collection imprimée des oeuvres d'un seul écrivain en Espagne. Dans ce chansonnier, on trouve le texte d'une *egloga* qui est introduite par le prologue suivant:

> Egloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador, adonde se introduzen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquél que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el duque y duquesa estavan oyendo maytines y en nombre de Juan del Enzina llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora duquesa. Y el otro pastor, llamado Mateo, entró espués desto, y en nombre de los detratores y maldizientes començóse a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recebido por suyo, convenció la malicia del otro, adonde prometió que venido el mayo, sacaría la copilación de todas sus obras porque se las usurpavan y corrompían; y porque no pensassen que toda su obra era pastoril según algunos dezían, mas antes conociessen que a más se estendía su saber[2].

En dépit du ton très optimiste de ce texte, Juan del Encina se trouvait alors dans une situation biographique assez précaire. Il avait failli obtenir un poste de musicien à la cathédrale de Salamanque et, à la différence du *pastor Juan* de sa petite pièce, n'avait pas encore été formellement admis au service du duc d'Albe (ni, non plus, à celui des Rois Catholiques qui devaient être les destinataires du *Cancionero* de 1496). Il semble que ce poète ait fait preuve

2. Juan del Encina, *Obras completas*, éd. A. M. Ramblado, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, IV, p. 1 sq. [Églogue représentée la nuit de Noël et dans laquelle on voit deux pâtres, nommés l'un Juan, l'autre Mateo. Celui qui s'appelait Juan entre le premier dans la salle où le duc et la duchesse étaient en train d'entendre les matines et, au nom de Juan del Encina, vint présenter à la duchesse cent couplets sur cette fête. L'autre pâtre, Mateo, le suivit et, au nom des détracteurs et des médisants, se mit à disputer avec lui. Juan, tout joyeux du fait que leurs seigneuries l'avaient déjà agréé, l'emporta sur la malice de son adversaire, et promit qu'au mois de mai il ferait la compilation de toutes ses oeuvres, puisque d'autres les usurpaient et les corrompaient, et afin qu'ils ne s'imaginassent point qu'il ne savait composer que des pastorales (comme certains le prétendaient), mais se persuadassent de l'étendue de son art.]

d'une mentalité toute médiévale en se fixant comme unique perspective «professionnelle» plusieurs années durant la possibilité d'être admis comme «poète de cour». Mais sous un autre angle, au moins dans le contexte espagnol, Juan del Encina nous paraît vraiment novateur, en ce qu'il fut un des premiers lettrés à publier non seulement un chansonnier imprimé, mais un chansonnier qui ne contenait que de ses oeuvres, aux fins d'en arrêter la mouvance textuelle:

> porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mias que como mensageras avia embiado adelante, que ya no mias mas agenas se podian llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sofri viendolas tan mal tratadas, levantandoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixe ni me passo por pensamiento[3].

Si on lit attentivement ce texte précédant l'églogue, une question se pose aussitôt: pourquoi Juan del Encina qui, selon toute probabilité, était l'acteur jouant le rôle du *pastor Juan*, n'a-t-il pas profité de cette représentation pour entrer directement en contact avec le duc d'Albe? Pourquoi se fait-il représenter par le rôle du *pastor Juan*? C'est la réponse que je fournirai à cette question qui me servira de point de départ pour l'analyse du rôle d'auteur *comme masque*: en s'adressant aux spectateurs, le *pastor Juan* contribue à la constitution du rôle d'auteur — rôle à distinguer du personnage historique et physiquement présent qui prêtait son corps à la réalisation théâtrale. Car l'instance d'auteur fonctionne comme un masque dissimulant l'instabilité et la plurivocité du sens, instabilité et plurivocité pourtant inévitables dès que l'on considère la production du sens comme le fait d'un acte individuel. Grâce à ce masque, en lieu et place de la plurivocité du sens, chaque texte peut prétendre à une signification plus ou moins nette et univoque. Cette fonction, P. Zumthor l'a montré, est celle-là même qu'assument les masques (au sens concret du terme) dans les situations de *rituel*[4]: ils mettent à distance les visages des participants à une danse collective afin de garantir la matérialité physique «objective» du mouvement corporel, là où ces visages inviteraient à la production d'un sens individualisant. La présence — avouée — de Juan del Encina dans la représentation de l'épilogue aurait ouvert l'espace nécessaire pour attribuer un «second sens» au discours qu'il destinait aux ducs d'Albe. D'ailleurs, cette instabilité du sens que les masques (comme le rôle d'auteur) éliminent, n'est pas seulement un effet de la *présence des corps*, mais aussi de la *temporalité de l'acte signifícateur*. Dès lors, tout lecteur/spectateur, confronté avec un auteur, devra, au lieu de suivre cet acte comme *procès*, présupposer l'existence d'un sens prédéterminé, identique à lui-même, avant toute objectivation ou interprétation.

En dissimulant corporalité et temporalité à titre de facteurs d'un sens instable, le rôle d'auteur, comme masque, crée donc l'impression d'une

3. *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, I, p. 32 sq. [parce que quelques-uns de mes petits ouvrages (que j'avais envoyés en ambassadeurs) circulaient déjà si corrompus qu'on ne pouvait plus les appeler miens et que, par ailleurs, je n'aurais pas été prêt à collectionner l'ensemble de mon propre labeur; mais je ne pus supporter de les voir si mal traités, portant faux témoignage, car on y avait mis ce que jamais je n'avais dit ni même pensé.]
4. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

intentionnalité. Ce qui ne veut pas dire que tout texte attribué à un auteur remplisse de contenu l'espace d'intentionnalité ainsi créé; il peut aussi bien le laisser vide et confier sa concrétisation aux fantaisies particulières des lecteurs. Ce qui importe, c'est la conviction de chaque lecteur que cette intentionnalité existe, conférant aux variations individuelles un caractère secondaire. Si nous assignons à l'origine du rôle d'auteur — dans sa double fonction: masquer l'instabilité du sens et, dans le même temps, lui assurer une intentionnalité — l'âge de l'imprimerie, nous pouvons l'opposer au *je* qui apparaît dans les textes médiévaux. Le *je* médiéval est une instance qui n'a de statut qu'à l'intérieur d'un texte donné, ou, indépendamment de ce texte et en dehors de lui, dans une situation de performance. L'«auteur» qui, avec l'avènement de l'imprimerie, remplace ce *je*, se situe à une distance assez marquée et du texte et de sa mise-en-scène pour faire croire à l'existence d'un sens stable, en quelque sorte antérieur au texte — celui d'une intentionnalité préexistante.

*

Si nous revenons pour un instant au *Cancionero* de Juan del Encina, nous nous heurtons à une incertitude obsédante: un auteur médiéval n'est-il pas fondamentalement étranger à une telle notion du sens et de l'intentionnalité? Après des louanges d'une nature plutôt conventionnelle à l'endroit des Rois Catholiques, l'auteur assure qu'elles ne sont pas de «pure rhétorique», mais l'expression authentique de sa fidélité:

> Estas cosas todas y otras muchas infinitas que a todo el mundo son muy notorias, seguramente las puedo contar, aunque, cierto, de mi mano muy mas pobladas yrán de fe que de eloqüencia; y perdone vuestra real magestad, pues donde las fuerças del sentido desfallecen, la fe basta para suplir los defetos[5].

C'est d'ailleurs le même voeu d'authenticité qui est à la base de la constitution d'un chansonnier ne contenant les ouvrages que d'un seul auteur, afin d'en exclure la mouvance et la «corruption».

Dans un genre narratif que les hispanistes conviennent d'appeler *novelas sentimentales*, et dont le premier exemple (*El siervo libre del amor*) ramène aux décennies qui précèdent immédiatement l'invention de l'imprimerie, on peut distinguer la mise en oeuvre d'une technique qui, elle aussi, sert de symptôme de cette nouvelle configuration mentale que nous appelons «intentionnalité». Dans ces textes, il appartient au narrateur de parler d'une expérience amoureuse personnelle — mi-amère mi-tragique — qui lui aurait inspiré l'idée de raconter l'histoire qui «fait» le roman. Ce cadre «auctorial», à nouveau, offre au lecteur une perspective univoque dans laquelle il peut établir sans ambiguïté le sens de la narration. Il se trouvera très peu de textes, dans toute la tradition européenne, où cette obsession d'échapper à l'instabilité du sens (par le contrepoids du rôle d'auteur) se fera aussi manifeste que dans la *Comedia de*

5. *Obras completas*, I, p. 5 [Toutes ces choses et une infinité d'autres, connues du monde entier, je puis les conter sans aucun problème quoique, il est vrai, elles seront dans mon cas de plus de foi que d'éloquence. Que Votre Majesté Royale le pardonne puisque, où les forces défaillent, la foi suffit à y suppléer.]

Calixto y Melibea de Fernando de Rojas, imprimée pour la première fóis en 1499 (le fait que, depuis des siècles, on fasse référence à ce texte sous le titre de *La Celestina*, privilégiant le rôle de la maquerelle au détriment de l'intrigue amoureuse entre Calixto et Mélibea, montre assez par ailleurs que ce souci d'univocité n'est pas sans fondement). Une des nombreuses préfaces du texte parle de l'impossibilité d'assurer un sens permanent, dès que différents types de lecteurs/auditeurs s'approprient le texte: «Assi que quando diez personas se juntaren á oyr esta comedia ... ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda[6]?» Dans un autre prologue, Fernando de Rojas se présente non pas comme celui qui a inventé/écrit cette histoire, mais — un peu à la manière des narrateurs des *novelas sentimentales* — comme celui qui a eu l'idée de son utilité éventuelle pour la moralisation des jeunes gens, menacés par les tentations et les dangers de l'amour. Doublement éloigné du texte, pour ainsi dire, il gagne de l'espace pour longuement expliciter cette finalité possible de son récit.

Le résumé qui précède le texte de la *Comedia (Argumento de toda la obra)* déclare tout aussi nettement une telle fonction: la fin tragique dans laquelle nous aurions tendance à lire aujourd'hui l'effet d'une pure contingence est présentée comme la punition exemplaire du péché des amants. En fait, c'est la lecture que propose, dans les termes d'une prière toute conventionnelle, la première des postfaces, attribuée à Fernando de Rojas:

> Pués aquí vemos quán mal fenescieron
> Aquestos amantes, huygamos su dança,
> Amemos a aquel que espinas y lança
> Açotes y clauos su sangre vertieron.
> Los falsos judíos su haz escupieron,
> Vinagre con hiel fué su potación;
> Porque nos lleue con el buen ladrón,
> De dos que a sus santos lados pusieron[7].

Ce n'est pas par hasard que cette lecture, si cohérente, est mise en relation avec le nom de l'auteur. En effet, une deuxième postface, attribuée cette fois au *corrector de la impresión*, associe une autre forme de réception, moins spirituelle et moralisatrice, la lecture à haute voix, à une réaction dans laquelle se confondent diverses tonalités affectives:

> Si amas y quieres a mucha atención
> Leyendo a Calisto mouer los oyentes
> Cumple que sepas hablar entre dientes,
> A vezes con gozo, esperança y passión,
> A vezes ayrado con gran turbación.

6. Fernando de Rojas, *La Celestina*, éd. J. Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 9e éd.,1968, I, p. 24 sq. [de sorte que si dix personnes se réunissaient pour écouter cette comédie [...], qui nierait qu'il y ait une lutte entre tant de possibilités de compréhension?]
7. *La Celestina*, II, p. 213 [Ici nous voyons quelle mauvaise fin eurent ces amants, fuyons leurs jeux. Aimons Celui qui saigna sous les épines et la lance, les fouets et les clous. Les Juifs perfides lui crachèrent au visage; fiel et vinaigre furent son breuvage, afin que, des deux [malfaiteurs] qu'ils avaient placés à ses saints côtés, Il nous prît avec le bon larron.]

Finge leyendo mil artes y modos,
Pregunta y responde por boca de todos,
Llorando y riyendo en tiempo y sazó[8].

À la différence des lecteurs/récitants dont parle le *corrector*, Fernando de Rojas avait toutes les raisons du monde pour cacher son corps et son identité sous une «intention d'auteur» entièrement religieuse. Il était, selon toute probabilité, juif orthodoxe, un des ces *falsos judíos* que *el autor* évoque dans sa post-face, sur un ton qui aurait fait honneur à l'Inquisition.

*

Il n'est pas très difficile d'identifier les *principales raisons historiques de cette «naissance de l'auteur»*. D'un côté, elle fait partie à l'évidence d'un nouveau mode de production du sens, auquel on réfère habituellement par la notion de «subjectivité moderne». Dans l'âge de la subjectivité, l'homme se conçoit comme l'instance qui confère leur sens aux phénomènes, par opposition à la cosmologie médiévale fondée, en raison de l'acte divin de la création, sur l'immanence du sens. Du reste, la production textuelle ne constitue pas le seul champ où se manifeste cette subjectivité nouvelle, propre à masquer l'instabilité signifiante due à la corporéité et à la temporalité de l'acte individuel. Mais si l'intervention du *sujet* créa ainsi les conditions propices à l'apparition du rôle d'auteur, ce fut l'invention de l'imprimerie qui en fit une nécessité concrète. C'est en effet le livre imprimé qui transforma en cas exceptionnel ce qui était auparavant la situation normale de la communication humaine, à savoir la coprésence physique des participants. Celle-ci impliquait la possibilité de produire des significations consensuelles entre ceux qui parlaient et ceux qui écoutaient. Avec la disparition de la situation d'interaction directe, les lecteurs eurent besoin d'une nouvelle orientation pour maîtriser le risque d'une plurivocité, voire d'une confusion, de sens. Le rôle d'auteur trouvait là sa fonction spécifique, et sa raison d'être historique.

Sur le plan épistémologique, il s'ensuit qu'avec le rôle d'auteur, c'est l'*âge de l'homme comme intentionnalité* qui commence. Jusqu'ici, cependant, nous n'avons distingué dans cette dernière que son aptitude à masquer le corps humain et sa temporalité. Mais nous savons d'expérience qu'à leur tour corps humain et matérialité des textes peuvent servir de masque aux intentions et pensées intérieures. À cet égard, il est intéressant de voir comment les historiens, autour de 1500, expliquent les succès politiques des Rois Catholiques, Fernand d'Aragon et Isabelle de Castille, par la même capacité à utiliser leurs corps comme masques. Hernando del Pulgar, chroniqueur à la cour espagnole, parle avec admiration des accouchements de la Reine, dont le visage ne laissait jamais transparaître la douleur physique. Quant à Machiavel, il vante, chez le Roi Catholique, l'habileté avec laquelle il dissimulait ses visées politiques sous l'apparente objectivité de ses actes — «comme sous un manteau».

8. *La Celestina*, II, p. 216 sq. [Si tu aimes et désires, de tous tes moyens, en lisant le rôle de Calisto, émouvoir les auditeurs, veille à savoir parler entre tes dents, parfois avec jouissance, espérance et passion, parfois bouleversé par un grand trouble. Feins en lisant mille manières de parler; questionne et réponds par la bouche de chacun, pleurant ou riant selon le temps et les circonstances.]

La subjectivité posait donc le problème de l'instabilité du sens, résolu par le masque de l'intentionnalité. À son tour, le besoin de dissimuler cette intentionnalité produisait le problème de l'*impénétrabilité du corps — et de la matérialité du texte — comme objets d'interprétation*. L'histoire de l'Inquisition nous montre comment le corps, devenu un masque du sens, excitait l'agressivité physique: dès qu'il se voyait assigner cette fonction, il n'était plus passible en effet d'une interprétation totale.

À la longue, le double besoin d'une articulation corporelle et/ou textuelle se voulant l'expression exacte d'une intentionnalité et d'une interprétation à même de re-transformer ces articulations en figures de sens nettes, conduisit à cette obsession de la transparence caractéristique du Siècle des Lumières. Ce n'est donc pas par hasard que le XVIIIe siècle éleva la physiognomonie au rang d'une «science» centrale et que ses auteurs, pour justifier leurs *intentions*, rédigèrent des préfaces souvent plus longues et plus complexes que les textes qu'elles introduisaient. Dans cette ligne historique, l'*herméneutique philosophique* du XIXe siècle est une fille, quasi posthume, de l'esprit des Lumières. Du côté de l'expressivité, ce sont les codes symboliques inventés par la Révolution française et les Fêtes révolutionnaires, dont la stérilité annonce l'échec de ce projet gigantesque de signification et d'interprétation que représente l'âge moderne[9].

***

Le concept du signe élaboré par Ferdinand de Saussure peut être considéré comme un emblème rétrospectif de l'époque dont la «naissance de l'auteur» avait marqué l'ouverture. Le signe selon Saussure présuppose une signification stable (qui aurait pour condition de sa possibilité l'intentionnalité de l'auteur) et la matérialité d'un texte ou d'un corps qui représentent (ou dissimulent) ce sens. Dans l'âge de l'intentionnalité, qui est aussi celui de la signification et de l'interprétation, cette matérialité était par principe subordonnée au sens car, qu'il le représente ou qu'il le masque, le sens était toujours vu comme la raison d'être du signifiant. Il me semble pourtant que, vers la fin du XXe siècle, ce rapport du signifiant au signifié est de moins en moins présupposé. Nous nous rendons compte que la valorisation du côté «spirituel» de nos perceptions et de nos expériences est en train de provoquer une perte de l'aspect matériel et physique de l'existence humaine. Pour reprendre les termes du théoricien américain G. Hartman: «We are overspiritualized[10]». L'humanité invente actuellement des machines capables de produire un type de sens qui ne risque plus de tomber dans une instabilité causée par un corps et sa temporalité, puisqu'il est soustrait à ce support. Nous sommes alors sur la voie d'un sens qui ne représenterait plus aucune intentionnalité et dont, par conséquent, aucune matérialité ne devrait ni ne saurait masquer la profondeur.

Il me paraît donc que le regain d'intérêt que nous manifestons pour le thème du masque marque une rupture avec l'obsession «moderne» de percer

9. I. Baxmann, *Die synthetische Natur. Inszenierung von Gersellschaft auf den Festen der Französischen Revolution*, à paraître.
10. *Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1981, p. xv sq.

les masques afin de parvenir à la plénitude du sens qu'ils dissimulent. Nous commençons plutôt à ressentir la nostalgie de leur matérialité et de leur sensualité, et nous sommes portés à désarticuler l'instance de l'auteur, garantie de la stabilité signifiante, pour retrouver derrière lui une corporalité opaque et une temporalité confuse qui avaient été refoulées pendant des siècles.

MADELEINE JEAY

L'ENCHÂSSEMENT NARRATIF: UN JEU DE MASQUES. L'EXEMPLE DES *CENT NOUVELLES NOUVELLES*

Les concepts clés élaborés par Mikhail Bakhtine[1] (dialogisme, polyphonie, etc.) pour caractériser la littérature carnavalesque se révèlent tellement appropriés à la prose narrative des XVe-XVIe siècles qu'on peut se demander, du critique ou du texte, lequel éclaire l'autre. Les *Cent Nouvelles Nouvelles*[2] n'échappent pas à cette parfaite adéquation: n'y écoute-t-on pas les voix conteuses dans leur diversité, leur ton propre, — à peine bridées, si elles le sont, par leur «metteur-en-écriture», l'Acteur-auteur retranché dans la discrétion de l'anonymat?

Une telle facilité de lecture n'est-elle pas un piège? Voilà la question que j'ai d'abord tenté d'écarter mais qui a fini par s'imposer dans son insistance. On l'a déjà dit: dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*, tout paraît simple. Sémantiquement, elles sont l'illustration même de la topique du renversement et du corps grotesque, au point qu'on a pu fonder une étude sur les procédés et thèmes carnavalesques dans cette oeuvre[3]. J'en reprends ici la liste: déguisement et travestissement, obscénité, union des contraires, rabaissement, accumulation énumérative à effet comique. Quant aux thèmes, ils ont ceci de commun, nous assure-t-on, qu'ils bafouent l'institution, que ce soit le mariage — on célèbre l'adultère —, le clergé, ou n'importe quelle autre, contestée, remise en question. C'est précisément dans le fait de la transgression incessamment représentée et répétée que notre texte serait carnavalesque, qu'il appartiendrait à la sphère du monde à l'envers.

Sur le plan énonciatif, la démonstration peut être aussi rapide. Le narrateur s'efface jusqu'à l'inexistence. Il abandonne le champ de la parole à ses illustres conteurs de la cour de Bourgogne, ne profitant même pas des occasions de se manifester que pourrait lui offrir l'histoire-cadre du modèle bocca-

1. *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1970; *Esthétique et théorie du roman*, id., Paris, Gallimard, 1978.
2. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. Fr. P. Sweetser, Genève-Paris, Droz, TLF, 1966.
3. P.-A. Beauchamp, «Procédés et thèmes carnavalesques dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*», *Le Moyen Français*, 1, 1977, p. 90-118.

cien. Est-ce, comme on l'a dit, incompétence d'un maladroit épigone[4]? ou ne serait-ce pas plutôt l'une des multiples roueries d'un texte qui les multiplie, ruse de celui qui — conteur parmi d'autres (cinq nouvelles lui sont attribuées) — se désigne comme simple «secrétaire» (N. 12, p. 90)? En d'autres termes, qu'en est-il d'une polyphonie qui s'affiche si indiscutablement? Car on ne saurait mettre en doute ce trait, qui semble bien appartenir au chronotope du texte renaissant, constitutif en particulier des recueils de nouvelles. En témoigne l'exemple typique de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, qui a donné lieu à d'intéressantes interprétations bakhtiniennes[5]; elles concluent toutes au constat, attendu, d'ambiguïté. Ambiguïté aussi des *Quinze Joies de mariage*, du *Saintré*, des *Évangiles des Quenouilles*, qui nous confrontent à l'indécidable d'une ironie fondée avant tout sur la pluralité des énonciations et de leur interaction[6].

À l'instar de ces textes, les *Cent Nouvelles Nouvelles* s'offrent comme un jeu à variations multiples sur deux thèmes complémentaires: celui du rapport de la parole et de l'écriture, de la mise en écrit — en récit — des discours, et celui du statut du narrateur, du responsable de cette mise en ordre, selon l'expression utilisée par les textes[7]. La mise en ordre, c'est la mise en scène, la mise en représentation des énonciations; c'est, sous le masque d'une oralité fictive, l'affirmation d'une écriture. Mais c'est peut-être aussi mise au pas, imposition masquée d'un sens sous l'hétérogénéité des discours et la subversion apparente, peut-être truquée, des transgressions carnavalesques. Nous irons donc, suivant l'ordre des apparences, de ce qui s'affiche — l'oral, la plurivocalité — à celui qui se dissimule pour mieux contrôler. Nous tenterons de dépister derrière l'anonymat de l'Acteur sans patronyme les marques de sa signature.

Au seuil de cette quête, deux précisions. La première concerne la référence à Bakhtine sur laquelle va se construire la lecture de notre texte. On ne trouvera pas ici une réflexion critique sur les concepts bakhtiniens, ni sur le danger de tomber dans le truisme simpliste lorsqu'on manipule de façon trop rigide les idées de dialogisme, d'ouverture ou de clôture du texte. Nous nous proposons plus simplement de vérifier sur un texte précis l'applicabilité de notions tombées dans la vulgate de la théorie littéraire ordinaire et, par la même occasion, de constater les limites de ce type d'opération de «transfusion conceptuelle[8]».

4. Cf. par ex. les remarques de S. Sticca, «Boccaccio and the Birth of the French Nouvelle», *Forum Italicum*, 11, 1977, p. 233.
5. Ph. de Lajarte, «Mode de discours et formes d'altérité dans les nouvelles de Marguerite de Navarre», *Littérature*, 55, 1984, p. 64-73.
6. N. Rizk, «Didactisme et contestation dans les *Quinze Joies de mariage*», *Le Moyen Français*, 1, 1977, p. 33-88; quant au *Petit Jehan de Saintré*, son ambiguïté est réelle, malgré la lecture qu'en fait J. Kristeva dans *Le texte du roman*, Paris-La Haye, Mouton, 1970. Pour *Les Évangiles des Quenouilles*, cf. notre introduction à l'édition de ce texte, Montréal-Paris, PUM-Vrin, 1985.
7. M. Jeay, «Représentation de la parole ou mise en scène de l'écriture? L'exemple des *Évangiles des Quenouilles*», dans *Études littéraires sur le XVe siècle*, Milano, Publ. della Univ. Cattolica del Sacro Cuore, 1986, III, p. 125-140.
8. J'emprunte l'expression à P. Malcuzynski, «Mikhaïl Bakhtin and Contemporary Narrative Theory», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 53, 1983, p. 51-65, reprenant, p. 64, une mise en garde de Bakhtine lui-même.

Quant à ma deuxième précision, elle nous introduit sans plus tarder à mon travail sur les *Cent Nouvelles Nouvelles*, et à sa procédure. J'ai privilégié les lieux du texte où pouvaient le mieux se manifester les subterfuges d'une écriture mimant l'oralité, jouant la vérité pour s'affirmer fiction, ceux où se marque l'absence-présence du narrateur. Ces lieux, ce sont l'*incipit* des nouvelles dont Alexandre Lorian a montré dans une étude précise[9] qu'il se distingue nettement de la nouvelle proprement dite, et la *conclusion* par laquelle le conteur clôt fréquemment (un quart des cas environ) son récit. Les interventions de conteur au fil des nouvelles ne me retiendront pas. Il n'y a aucune possibilité en effet de déterminer si elles appartiennent à son énonciation ou à celle du narrateur. J'appellerai ici *conteur* le responsable du récit, toujours nommé, sauf pour deux nouvelles qui restent sans identification: le duc de Bourgogne et ses comparses — et *narrateur*, le scripteur-compilateur de l'ensemble, le «tres-obeissant serviteur» de la dédicace.

***

Jeanne Demers a bien montré comment ces interventions, formules de connivence, allusions, traits d'ironie, installent la complicité entre le conteur et ses allocutaires, comment elles en appellent à sa participation[10]. Comment elles inscrivent dans le texte de l'histoire contée la fiction d'un auditoire présent et réagissant, alors que, la dédicace le dit mais il nous faut le répéter, le tout est destiné à la lecture. À moins qu'il ne s'agisse d'un autre leurre car, nous le savons, il est factice d'opposer, en la période qui nous occupe, l'auditeur et le lecteur, les deux modes de réception se présentant en divers types de combinaisons plutôt qu'en deux catégories pures et étanches[11]. «Allocutaire» est bien le terme convenable pour désigner ce *vous* («oiez», «sachiez») auquel s'adresse, très souvent explicitement, le *je* des histoires contées, car il traduit bien une ambiguïté soigneusement entretenue par nos nouvelles.

Ce qui les caractérise en effet, c'est non pas tant la fiction de l'oralité et de son mime, que d'expérimenter sur le *passage* de l'oral à l'écrit, de jouer sur les frontières, les points de suture ou d'interférence entre les deux, et d'afficher ce jeu. Le duc et ses joyeux compagnons sont à la fois les prête-noms du narrateur, les masques qu'il affiche tour à tour, mais aussi les très réels et concrets courtisans habilement identifiés par Pierre Champion[12]. C'est à ce double titre qu'ils participent à ce que Roger Dubuis décrit comme une opération de maquillage[13]. Ces maquillages — ou supercheries, selon Dubuis encore — consistent à faire passer pour authentiques et nouvelles des anecdotes tirées d'autres collections, ou appartenant au fonds séculaire du récit bref comique.

9. A. Lorian, «Les *incipit* des *Cent Nouvelles Nouvelles*», dans P. Wunderli (édit.), *Du mot au texte. Actes du IIIe Colloque international sur le Moyen français*, Tübingen, Narr, 1982, p. 171-185.
10. J. Demers, «L'art du conte écrit ou le lecteur complice», *Études françaises*, 9, 1973, p. 3-13.
11. R. Chartier, *Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.
12. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. P. Champion, Droz, 1928 (réimpr. Genève, Slatkine, 1977), p. lx à l.
13. R. Dubuis, *Les 'Cent Nouvelles Nouvelles' et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses universitaires, 1973, p. 18-33. Dans son compte rendu de cet ouvrage (*Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 36, 1974, p. 473-475), G. Pérouse critique le fait que Dubuis n'ait pas mis cela en relation avec l'artifice du conteur nommé, selon lui fondamental.

Le reproche, si c'en est un, est intéressant et révélateur, parce qu'il part du malentendu qui consiste à raisonner en termes de *réalisme*, alors que, nous le savons bien, nous sommes dans le domaine du *simulacre*. Tout autant que les autres textes relevant de la narration brève, les *Cent Nouvelles Nouvelles* répètent les «il est vray que .., il est vray comme l'evangile, il est notoire et vray et advenu depuis nagueres, il est notoire verité que... », etc.[14] Ces formules, qui font d'ailleurs partie du répertoire du conteur oral, outre qu'elles jouent leur rôle traditionnel d'embrayeurs de la fiction, introduisent un autre niveau d'illusion: celle justement du conte oral. Dans nos nouvelles en effet, illusion référentielle et illusion d'oralité vont de pair. Le prouve l'importance des dialogues, en quoi on a toujours reconnu la marque des *Cent Nouvelles Nouvelles* et de leur qualité d'écriture. Le prouve encore, non seulement leur vivacité proche de la langue parlée, mimée au point que lui sont empruntées des exclamations emphatiques, invocations ou jurons, mais en fait leur existence même. Il n'y a pas une nouvelle, sur les 100 du recueil, qui ne s'organise autour d'un dialogue, d'un échange de répliques essentiellement au discours direct. Signe apparent, évident, semblerait-il, que sous le masque du conteur tout au moins le narrateur laisse lâches les fils d'une narration qu'il ne tient pas à monopoliser. Les occurrences de discours indirect restent peu nombreuses, et servent le plus souvent à faire le lien entre deux répliques au discours direct. Mais je reviendrai sur ce point.

Ce qui m'importe maintenant, c'est de constater comment le dialogue fonctionne, dans notre texte, comme facteur d'illusion mimétique, comme procédé privilégié pour entretenir la feinte de l'aventure advenue. En effet, il faut le mettre en rapport avec l'artificialité des autres moyens traditionnels d'authentification, lieu, temps, caractérisation des personnages, afin de comprendre sa dimension de feinte. L'aspect conventionnel des formules de présentation des nouvelles, imprécision du temps («nagueres»), caractère factice de l'indication de lieu — souligné quelquefois par des boutades du type: «en ung lieu de ce pays que je ne puis nommer [...] mais au fort qui le sait s'en taise» (N. 64, p. 403) — et stéréotypie des personnages, permettent bien entendu à la fiction de s'afficher comme telle. Il semble pourtant que le lien entre le simulacre et le réel soit plus pervers que la simple opposition que je viens d'établir, car l'illusion réaliste est tout de même à maintenir, et, parmi ces aventures qui font l'objet de nos récits, certaines sont bel et bien advenues. Bien que soient finalement mis sur le même plan les récits qui renvoient à d'autres textes, oraux ou écrits, et ceux qui renvoient au réel et, par la narration qui en est faite, à du texte encore, la question du référent est effectivement prise en charge par le texte, ne serait-ce qu'à travers son insistance à séparer le temps de l'événement et le temps du récit. Une recension terminologique sommaire est à cet égard révélatrice: cinq termes sont utilisés en concurrence ou en complémentarité; «histoire», «aventure» et «cas» désignent ce qui est advenu, «nouvelle» et «conte», ce qui est raconté, selon le modèle suivant[15]:

14. N. 25, p. 159; 30, p. 201; 26, p. 181; 32, p. 215; cf. aussi N. 57, p. 357; 64, p. 403; 71, p. 431; 81, p. 473.
15. Deux exceptions viennent nuancer cette partition. Il s'agit du mot «histoire» qui, à l'*incipit* des nouvelles 71, p. 431 et 89, p. 512, est utilisé pour désigner «ce qui advint».

> En une gente petite ville cy entour, que je ne veil pas nommer, est nagueres advenue adventure dont je fourniray une petite nouvelle (N. 88, p. 507).

Participe de la même stratégie le soin pris, dans un nombre important de nouvelles (un quart), à préciser les modalités du passage de l'événement à l'histoire contée, les conditions et circonstances de sa transmission et de sa publicité:

> Et n'eust esté, espoir, leur cas jamais descouvert ou au mains si publicque que de venir a l'oreille de vous ne de tant d'aultres gens, si n'eust esté le mary... (N. 71, p. 433).

On voit encore par cet exemple comment la fiction d'oralité («l'oreille de vous» ou, comme à la nouvelle 69, p. 422, «il n'est pas seulement cogneu de ceulx de la ville de Gand [...] mais de la plupart de ceulx de Flandres, et de vous qui estes cy presens que... ») constitue l'enjeu de la mise en fiction. La fonction testimoniale est conférée avant tout au *je* du conteur qui se prétend témoin, réel ou par ouï-dire, et au *vous* des allocutaires.

Comment par ailleurs interpréter les références insistantes à la situation de «contage»? On s'accordera avec Rasmussen pour admettre que les «ainsi que avez oy» et les «or escoutez» sont des trucs littéraires multipliés pour donner à un texte écrit un maquillage de conte oral[16]. Dans la grande majorité des 49 nouvelles où on peut les rencontrer, elles se réduisent à des variations sur ces deux formules. À quelques reprises, le cliché est pourtant réactivé et la référence au contexte de la performance vivante se fait plus précise, soit qu'on s'adresse à «Messeigneurs» (N. 81, p. 473), soit qu'on prenne la parole «tantdiz que les aultres penseront et a leur memoire remainront aucuns cas advenuz et perpetrez» (N. 37, p. 255) ou en attendant que «quelque ung s'avancera de dire quelque bon compte» (N. 84, p. 489). Une variante plus développée de cette dernière formule donne la mesure de l'ambiguïté inhérente à ce genre d'énoncé:

> Tantdiz que l'on me preste audience et que ame ne s'avance quand a present de parfournir ceste glorieuse et edifiant euvre de Cent Nouvelles, je vous compteray ung cas qui puis n'a gueres est advenu ou Daulphiné, pour estre mis ou reng et nombre des dictes nouvelles (N. 57, p. 357).

Qui s'exprime ici, le conteur ou le narrateur? La confusion n'est-elle pas soigneusement entretenue, comme elle l'est à la centième et dernière nouvelle qui mêle de la même façon les deux instances d'énonciation:

> S'il vous plaist, vous orrez, avant qu'il soit plus tard [...] ma petite ratelée et compte abregé [...] dont j'entens fournir ceste derreniere nouvelle (p. 580).

Les références à l'écriture et à l'instance du narrateur restent rares à travers les *Cent Nouvelles Nouvelles*, tout au plus une dizaine, parmi lesquelles le verbe

16. J. Rasmussen, *La Prose narrative française du XVe siècle*, Copenhague, Munskgaard, 1958, p. 19.

«escripre» noté cinq fois, deux occurrences de «descripre» et deux de «enregistrer[17]». Deux d'entre elles se font plus précises et partant plus intéressantes. La première (N. 27), parce qu'elle insiste à trois reprises sur les «lysans» et l'«escrivant» (p. 182, 186 et 190), la seconde, parce qu'elle oppose de façon révélatrice «racompter» et «mettre en compte» (N. 75, p. 449). Les signes de l'écriture sont inscrits assez discrètement pour ne pas contredire la fiction de l'écrivain comme «secretaire», mais assez subtilement tissés pour qu'on ne s'interroge pas sur un effacement aussi ostensible.

Ostensible en effet, puisque les *Cent Nouvelles Nouvelles*, qui prétendent s'aligner sur Boccace, ne présentent qu'un degré zéro de l'enchâssement: pas de prologue, pas d'intermède narratif entre les nouvelles qui permette au narrateur de démontrer son savoir-faire, d'exprimer son point de vue. Le masque qu'il arbore est celui de l'objectivité, du témoin resté en coulisses. Pourtant, ce témoin se fait acteur et cette seule possibilité vient brouiller l'ordonnance des plans narratifs. Les accidents de la tradition textuelle apportent ici leur enseignement. Il s'agit des nouvelles 99 et 100 attribuées respectivement, dans le manuscrit de Glasgow édité par Sweetser, à l'Acteur et à Philippe de Loan, tandis que la table, d'une autre main, intervertit les deux conteurs[18].

L'*incipit* des nouvelles est le lieu par excellence où se démasque le narrateur, où se dévoile son travail de brouillage. Il y oublie à plusieurs reprises sa fiction du récit conté, pour simplement avouer que «l'ystoire s'en taist[19]». Il y effectue ses opérations de régie et d'organisation du recueil, soucieux du «nombre de ces histoires accroistre» (N. 10, p. 79), ou «d'accroistre et amplier mon nombre des nouvelles que j'ay promis compter et descripre» (N. 90, p. 515). L'*incipit* de la nouvelle 5 (p. 54) le voit peut-être perdu lui-même dans son jeu de rôles:

> Affin que aussi en soit fait d'iceulx jugemens, en brefs motz ma premiere nouvelle [le conteur est ici Philippe de Loan], ou renc des aultres la cinquiesme, [qui parle ici?] j'en fourniray et diray ainsi.

On commence à saisir les conséquences qui découlent de l'absence d'histoire-cadre. On notera d'abord que parler d'absence, c'est beaucoup dire. La référence à Boccace, plus autorité que source, ne peut pas ne pas fonctionner comme métatexte mémoriel, ne pas déterminer, même si c'est en creux, la lecture des *Cent Nouvelles Nouvelles*. L'absence d'histoire-cadre, si elle veut dire au premier chef intervention minimale du narrateur et donc une emprise de sa part limitée, signifie par la même occasion plus grande autonomie des voix conteuses. Toutefois, du fait de l'absence de dialogue entre les conteurs, cet élément de polyphonie s'annule.

17. «Escripre»: N. 12, p. 87; 13, p. 92; 14, p. 97; 24, p. 154; 27, p. 186. «Descripre»: N. 59, p. 422; 90, p. 515. «Enregistrer»: N. 26, p. 163; 27, p. 190.
18. L'édition Vérard intervertit ces deux dernières nouvelles, 99 devenant anonyme, tandis que 100 reste à l'Acteur. La conjecture de Champion — identification de l'Acteur et de Philippe de Loan, attribution à ce dernier de la centième nouvelle fonctionnant comme signature — ne se trouverait pas affaiblie par ce type de confusion (p. lv).
19. N. 19, p. 130. Cf. aussi N. 11, p. 86; avec la variante «dit le compte», N. 50, p. 375, 61, p. 384; avec la formule impersonnelle «par la maniere que dit est», N. 59, p. 372.

Certes, chacun d'eux semble bien prendre la parole en son nom propre, et Champion a pu tenter d'établir des relations entre les contes et la personnalité de leurs énonciateurs[20]. Ceux-ci s'expriment bien entendu au discours direct. Cependant, ce *je* qui assume la narration de l'histoire, à qui renvoie-t-il? On a vu qu'il n'y a pas de réponse possible à cette question, ou plutôt que c'est l'impossibilité même d'une réponse qui fait sens. Ce qui nous conduit à formuler une double remarque: sur le plan de la polyphonie supposée des *Cent Nouvelles Nouvelles* d'abord, sur le plan du brouillage des stratifications narratives ensuite.

Concernant la polyphonie, que constate-t-on? Sweetser, dans son introduction (p. xlv), loue en la personne du rédacteur anonyme «un écrivain habile, doué d'une oreille très fine pour saisir le langage parlé de ses contemporains de tous les milieux sociaux». Rasmussen, lecteur attentif des *Cent Nouvelles nouvelles*, les voyait beaucoup moins ouvertes au dialogisme:

> Il est caractéristique que les nouvelles qui présentent des personnages paysans sont écrites dans le même style choisi que celles qui se passent dans un milieu noble.

Les deux critiques s'entendent, non sans contradiction de la part du premier, pour constater le ton uniforme de notre recueil, «un parler courtois mesuré», et cette ironie qui s'impose depuis le début. Rasmussen conclut catégoriquement, trop peut-être:

> Tout porte à croire que les *Cent Nouvelles Nouvelles* ont été composées par un seul écrivain. Leur attribution à des narrateurs nommés est sans doute de pure fantaisie. Il est même probable que les nouvelles n'ont jamais été racontées devant l'auditoire indiqué[21].

Un signe patent des procédures de masquage du narrateur me semble être l'utilisation relativement importante du style indirect libre. On peut voir, dans cette formule par excellence de l'ambigu et de l'indécidable, comme une sorte de mise en abyme de l'oeuvre elle-même. Les voix et discours y sont rapportés, y résonnent, mais en écho seulement. Pour être subreptice, leur prise en charge par le narrateur n'est pas moins réelle.

Dans quelle mesure pourtant peut-on continuer à opposer les voix énonciatrices dans un texte qui ne cesse de remettre en question cette division? qui finit par brouiller la limite entre le monde où l'on raconte et celui que l'on raconte, entre le discours et la narration, l'homo- et l'hétérodiégétique? Les narratologues ont de quoi y perdre leurs catégories puisque la confusion est la même du côté du narrataire. Les auditeurs fictifs sont eux-mêmes conteurs — et donc l'Acteur devient son propre narrataire —, tandis que le lecteur potentiel se voit à son tour invité à entrer dans le cercle et, par conséquent, à être lui-même son propre auteur... À l'autre pôle de la période, au début du XVIIe siècle, *Le moyen de parvenir* de Béroalde de Verville montre l'aboutissement de ce qui se manifeste de façon encore latente dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*. Il n'y a plus de récit englobant, ni de discours englobé, mais un éclate-

20. Champion, *op. cit.*
21. Rasmussen, *op. cit.*, p. 113-146.

ment en une multitude de masques et l'interchangeabilité de tous les postes narratifs[22]. Un texte semblable soulève par l'absurde la question du sens.

Dans notre recueil, cette question se pose en fonction, d'une part, de l'intention, affichée dans la dédicace, de faire oeuvre édifiante et du crédit à apporter à ce type de cliché et, de l'autre, en fonction de leur hétérogénéité qui met en cause la totalisation du sens et semble interdire tout monologisme. Voyons du côté des apparences. Édifiantes et didactiques, les *Cent Nouvelles Nouvelles* ne sauraient l'être. Comme chez Boccace, ce qui prime, c'est l'esthétique, le ludique. Il n'y a pas lieu de les ramener à la tradition de l'*exemplum* qui expose des cas dignes de mémoire pour en tirer une vérité. Ce qui caractérise la nouvelle, assure Neuschäfer, c'est qu'à l'univocité se substituent l'ambivalence et l'équivoque, la problématisation de la norme, de la règle[23]. Nous trouvons cela dans nos *Nouvelles*, à travers leur obscénité, leur comique carnavalesque de rabaissement des valeurs. Que ce jeu transgressif s'exprime dans les cercles mêmes du pouvoir n'a rien pour étonner. Tels que nous les présente Paul Zumthor dans *Le Masque et la Lumière*, ils participent d'un mode «dialogique d'être au monde» et «leur propre bouche dit l'envers de leur loi[24]». Ce Philippe le Bon que Chastellain qualifie de «durement lubrique» accorde sa protection aux fous de Dijon et des subsides pour leurs festivités. L'ironie, la figure de rhétorique qui domine dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*, serait à interroger pour elle-même dans cette perspective, ce que nous ne pouvons faire ici. Il est en effet particulièrement difficile de l'interpréter car, signe même de l'ouverture des sens contradictoires possibles, elle est aussi le trope du moraliste, comme on peut le voir dans cette introduction à la nouvelle 34 (p. 241), où elle se fait ouvertement cinglante à propos d'une femme adultère ayant caché ses deux amants, l'un au grenier, l'autre dans la ruelle du lit:

> J'ay cogneu en mon temps une notable et vaillant femme, digne et de memoire et de recommendacion, et car ses vertuz ne doivent estre celées n'estainctes, mais en commune audience publiquement blasonnées, vous orrez en bref...

Ce même type d'ironie par antiphrase touche l'autre cible traditionnelle des genres comiques, le clergé, par exemple ces «pauvres» Cordeliers châtiés pour avoir réclamé aux bourgeoises la dîme en nature (N. 32, p. 226). On peut objecter que ces exemples sont peu significatifs en raison du caractère stéréotypé des motifs anticléricaux et antiféministes; toutefois, leur puissance de critique se trouve réactivée au contact de positions sans ambiguïté. Un certain nombre de conclusions dictent ce qu'il faut penser: que telle punition fut bien méritée, que telle femme se trouva à juste titre déshonorée, tandis que pour telle autre

22. M. Renaud, *Pour une lecture du «Moyen de parvenir» de Béroalde de Verville*, Publ. de l'Univ. de Clermont-Ferrand, 1984.
23. P. et R. Cholakian (édit.), *The Early French Novella. An Anthology of Fifteenth and Sixteenth Century Tales*, State Univ. of New York Press, 1972, p. 21; H.-R. Neuschäfer, «Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval», dans M. Picone, G. di Stefano et P. D. Stewart (édit.), *La Nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 103-110.
24. P. Zumthor, *Le Masque et la Lumière*, Paris, Seuil, 1978, p. 126-128. La citation de Chastellain est empruntée à Champion, *op. cit.*, p. xvii.

au contraire «ce fut grant dommage car belle, gente et bonne estoit» (N. 14, p. 104). Un quart des nouvelles présentent ainsi une conclusion formelle que la structure narrative prête bien entendu au conteur, qui évalue la conduite des protagonistes et indique la leçon à tirer.

Explicite ou pas, il est hors de doute qu'une morale se dégage effectivement des *Cent Nouvelles Nouvelles*, et qui se fait plus incontestable, plus prégnante encore, aux lieux où elle n'a pas à se formuler. Le silence manifeste alors un consensus autour des manières de voir et de sentir et des stéréotypes d'une sagesse que partagent ceux du commun et leurs élites. Parmi les nombreuses adresses de connivence du conteur, certaines traduisent cette complicité, d'hommes en l'occurrence, autour d'une idée reçue de la femme, et qu'exprime bien cette «grant risée» à la conclusion du procès de telle jeune fille déboutée de son accusation de viol (N. 25, p. 161).

***

De telles remarques ne visent pas tant à rappeler l'impossibilité d'opposer dans un texte comme les *Cent Nouvelles Nouvelles* le ludique et le didactique, qu'à constater une réelle univocité que ne remettent en question ni l'éventuelle portée subversive (au sens bakhtinien du terme) des thèmes comiques, ni la pluralité des discours rapportés. La place que notre recueil assure par ces artifices à l'hétérogène, au dialogique, ne serait-elle pas à considérer comme une manoeuvre de diversion, ou plutôt comme une attitude de dénégation? Il s'agirait de les reconnaître, de les admettre et de les exposer pour mieux subrepticement les dénier. Mais de ce type de ruse, une simple lecture bakhtinienne ne permet pas de rendre compte. Ni de ce qu'a de joué, de trompeur, la démission apparente de la souveraineté du narrateur à travers les structures d'emboîtement narratifs.

LAURENCE DE LOOZE

MASQUAGE ET DÉMASQUAGE DE L'AUTEUR DANS LES *JUGEMENTS* DE GUILLAUME DE MACHAUT

À la mémoire de Sarah Jane Williams

Tous les résumés du *Jugement dou Roi de Behaingne* de Guillaume de Machaut[1] mettent en relief la simplicité de son argument:

> Un jour printanier, le poète-narrateur se couche dans l'herbe d'un pré. Arrivent un chevalier et une dame qui débattent de l'une de ces questions dont les écrivains médiévaux ne se lassent jamais: qui souffre le plus, la dame dont l'amant a été emporté par la mort, ou le chevalier qui a vu son amie partir avec un autre? Pour le narrateur qui surprend cet entretien, la situation est gênante à l'extrême, et il se pose d'autres questions: que faire, rester caché pendant tout ce temps, ou révéler sa présence? Par hasard, un petit chien le signale à l'attention des deviseurs; dès lors, il propose comme arbitre entre le chevalier et la dame celui qu'il considère comme un modèle de vertu et de noblesse, le roi Jean de Bohême — c'est-à-dire, justement, le seigneur de Guillaume de Machaut. Ils se rendent tous les trois au château d'Urbuy où le roi tranche en faveur du chevalier.

Le *Jugement Behaingne* joue en effet avec la dissimulation et le dévoilement du poète-narrateur. Écho d'un faux mort, simulacre du corps enterré, le narrateur est en quelque sorte ressuscité au cours du texte. La dissimulation donne ainsi lieu à la reconnaissance du *je* qui narre l'histoire; pourtant, dès que les personnages se retrouvent tous devant le roi de Bohême, le narrateur-poète à nouveau disparaît, s'efface de la scène. Les *je* deviennent de plus en plus rares. Et même, vers la fin, le narrateur fait le récit de certaines conversations qu'il n'est pourtant pas censé avoir entendues. Ainsi vacille-t-il entre dissimulation et disparition, entre présence et absence, salut et perdition, vie et mort.

1. *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, éd. E. Hoepffner, Paris, Firmin-Didot, SATF, 1908, t. 1, cf. p. 57-135 le *Jugement Behaingne* et p. 137-282 le *Jugement Navarre*. Les deux *Jugements* sont suivis du «Lay de Plour», p. 283-291.

Y a-t-il lieu de s'étonner de retrouver les mêmes oppositions au niveau du débat constituant l'argument du récit? Elles s'offrent avec la netteté de l'évidence: la mort hante les personnages du *Jugement Behaingne*. Déjà l'amant de la dame est mort, et sa disparition est autrement plus définitive que celle du narrateur simplement caché dans l'herbe. Quant à la dame, elle affirme très clairement qu'elle n'a d'autre intention que de mourir (v. 205); du reste, à un certain moment elle tombe comme morte («cheï com morte», v. 208); son amant devient «celui qui desirer / Li fait la mort par loiaument amer» (v. 229-230); il n'est pas jusqu'aux oiseaux qui ne lancent un cri de mort: «Oci! oci!» (v. 27). Il en va de même pour le chevalier: sans doute son amie, elle, est bien vivante; elle n'en nourrit pas moins, semble-t-il, des desseins meurtriers à son égard: «N'ocïez pas / Vostre loial ami», supplie-t-il (v. 517-518). En la déesse d'Amour «gist vos mors et vos secours» (v. 543), c'est-à-dire la mort autant que la vie: tout *amors*, à entendre les protagonistes, n'aboutit qu'à la *mors*.

Le poète dissimulé, présent mais caché par la nature, est à l'image de la composition poétique elle-même. Le récit du débat amoureux sert ici de masque à l'écriture poétique. Au début, la fiction se donne comme un reflet mimétique, une reproduction telle quelle des événements; pourtant, derrière ce masque d'une histoire vécue, le processus poétique est constamment en cours, produisant des personnages qui n'ont qu'une existence textuelle. De l'oreille, celle du narrateur caché mais aux aguets, on passe à la main qui écrit. Il n'y a donc rien de gênant dans le fait que la voix narrative rende compte de propos que le narrateur n'a pu entendre, car cette voix n'émane pas de l'oreille qui écoute, mais plutôt de la main qui écrit. On assiste à un glissement, de la fiction d'un reportage direct, à l'histoire d'une écriture en train de se faire. C'est ainsi que, pendant le procès, les personnages eux-mêmes font référence à un texte écrit, où se trouvent consignés les événements antérieurs et les arguments présentés au juge: «Cil chevaliers en a moult bien parlé», dit Raison, «Car en escrit l'ay ci dessus trouvé» (v. 1781-1783). La fiction d'événements pris sur le vif tend à cacher ce qu'est le véritable ordre du discours. Cet ordre est dévoilé par ce type d'allusions sporadiques, en clins d'oeil, c'est-à-dire par un jeu de cache-cache et de démasquage tout à fait comparable à l'apparition/disparition du narrateur. Ce qui s'affiche comme le centre du discours n'est en réalité que masque et voile, alors que la réalité d'une écriture constamment à l'oeuvre, bien qu'elle soit présentée comme périphérique, se révèle comme centrale, une fois le masque percé.

*

Dans le premier *Jugement*, le narrateur, voile fictif d'une présence créatrice donnée comme absente, disparaît à nouveau pour céder la place à l'auteur impliqué, qui parle justement du *livret* qu'il est en train de composer. Le point culminant de cet acte d'écriture est l'appel lancé au lecteur à la fin du texte: à lui de retrouver et reconstruire l'auteur à partir des lettres du dernier vers; à lui de le récrire. Nous reviendrons dans un moment sur cette signature anagrammatique, mais considérons d'abord le second *Jugement*.

Le *Jugement du Roi de Navarre* se propose comme une suite, voire comme une réponse au premier *Jugement*. Le narrateur joue cette fois un rôle de premier

plan puisque les lectrices du premier *Jugement* accusent ici Machaut lui-même d'avoir calomnié les femmes. Au lieu de se dissimuler derrière l'histoire des autres, l'auteur devient protagoniste direct: il passera devant le juge, et c'est justement son premier texte qui sera jugé. C'est donc en tant que poète que le narrateur apparaît et que, à la fin de l'ouvrage, il se trouve condamné. Déclaré coupable par le roi de Navarre, il est astreint à écrire de nouvelles poésies: un *lay*, un *rondel*, et un *virelay*. Le premier texte était une erreur; les nouveaux exigés en guise d'amende devront se conformer au code littéraire et idéologique de la *fin'amor*.

Ainsi la textualité, celle du premier *Jugement* en particulier, se trouve au coeur d'une polémique où sont posées, de manière implicite ou explicite, des questions que nous avons trop tendance à réserver à la «modernité[2]». L'écrivain est-il ou non responsable des idées exposées par les personnages d'un de ses textes[3]? Certaines interprétations sont-elles plus valables que d'autres[4]? Commentaire sur le premier *Jugement*, donc métadiscours, glose, interrogation et interprétation, le *Jugement Navarre* comporte également une *mise en scène* de la réception littéraire au XIVe siècle, ou plutôt de la fiction à laquelle elle donne lieu. Dans une certaine mesure, le second *Jugement* est censé ôter le voile du premier, selon la finalité de toute glose, à la fois encadrement et révélation.

En effet, le rôle du poète et le processus de la composition poétique, questions qui n'étaient qu'évoquées dans le premier *Jugement*, sont traités beaucoup plus ouvertement dans le second. L'acte poétique dans son sens le plus large, incluant, à côté de la composition du texte, sa réception, s'inscrit au centre du discours. À la différence du narrateur du premier *Jugement* qui, même après avoir été identifié, n'est jamais nommé, celui du deuxième *Jugement* est reconnu aussitôt que vu, et aussitôt nommé. «C'est la Guillaumes de Machaut» (v. 573), dit-on et, un peu plus tard, «Vez la Guillaume de Machaut» (v. 1499). Le texte manifeste ainsi une sorte d'obsession à nommer le narrateur-auteur impliqué. Celui-ci est interpellé par son nom au moins 63 fois au cours du récit, ce qui est étonnant si l'on considère que ni le roi de Navarre, ni la dame qui gagne le procès, ni même Machaut dans d'autres de ses poèmes narratifs — *La Prise d'Alexandrie* exceptée — ne sont nommés directement. D'ailleurs cette nomination incessante est reprise par l'*apparatus textualis* des rubriques: dans les meilleurs manuscrits, le juge, la dame, et même celui que le texte appelle «l'auteur», sont tous réduits à leurs fonctions ainsi désignées. Seul donc le protagoniste Guillaume bénéficie de son nom, comme seuls importent le poète et la poétique. Parvenu à la fin de son texte, l'auteur ne confie rien au hasard: au lieu de passer

2. Rappelons que le terme *modernus* a une très longue histoire. À propos de la modernité/altérité des textes médiévaux, cf. *New Literary History*, 10, 1979, p. 181-416.
3. Notre siècle s'est beaucoup interrogé sur ce type de problème. Chaucer l'a fait aussi, au XIVe siècle, et d'une façon beaucoup plus sérieuse, dans une certaine mesure, puisque son salut en dépendait. Le narrateur des *Canterbury Tales*, au début, ne veut pas répondre des propos tenus par ses personnages: «Whoso shal telle a tale after a man,/ He moot reherce as ny as evere he kan / Everich a word» (I, v. 731-733); dans la *Retraction*, il finit par assumer la responsabilité de tout ce qu'il a narré. Autrement dit, il refait le parcours déjà esquissé par Machaut d'un *Jugement* à l'autre.
4. Cf. E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale Univ. Press, 1967; Tz. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978; M. Riffaterre, «Interpretation and Undecidability», *New Literary History*, 12, 1981, p. 227-242.

par le détour d'une anagramme, la révélation cette fois se veut claire et complète: «Je, Guillaumes dessus nommez,/ Qui de Machau sui seurnommez».

D'un narrateur qui se perd à tous les coups dans le *Jugement Behaingne*, d'une poétique qui se dissimule, d'une hantise de la mort, on glisse avec le *Jugement Navarre* vers un narrateur qui impose sa présence, vers une poétique qui se dévoile, et vers une ouverture à la vie. Ce n'est point par hasard que le second *Jugement* commence avec la peste et l'hiver, époque de la mort, et finit au printemps dans le plein renouvellement de la vie. Avec plus d'à propos que le premier, le second *Jugement* entraîne l'amende imposée par le juge, le «Lay de Plour», qui remplacera le désespoir et la mort par la vie, voire la survie. Le moment lyrique, cet instant que la forme poétique rend durable, devient l'expression du pouvoir de la poésie et du poète. Dans ce *lay*, écriture veut dire survie textuelle, la seule que les êtres humains peuvent se donner. Prêtant sa voix à une dame, Machaut redresse et réoriente une thématique qui a conduit à la mort — car de nouveau il s'agit d'une dame dont l'amant a été emporté par la mort — dans le sens d'une survivance textuelle. Les derniers vers sont très révélateurs:

> Mais einsois que je devie,
> Humblement mes cuers supplie
> Au vray Dieu qu'il nous regart
> De si amoureus regart
> Qu'en livre soiens de vie (v. 206-210).

Certes, ce voeu s'entend simultanément à deux niveaux différents, et tout le plaisir consiste en ce jeu de niveaux. Tout chrétien espère, on le sait bien, trouver son nom inscrit sur le «Livre de Dieu», et gagner ainsi la vie éternelle. C'est l'espoir exprimé par exemple à la fin de l'*Ovide moralisé*:

> [...] vivre en pardurable vie,
> Et [que] mes noms soit escrips ou Livre
> Ou Diex fait ses amis escrivre (v. 7546-7548)[5].

Mais dans le cas de Machaut, il y a aussi un autre référent: le mini-codex engendré par le cycle du premier *Jugement*, du deuxième *Jugement* et du «Lay de Plour». Faire savoir son nom, surtout dans une suite de textes consacrés au *soi*, c'est faire vivre et revivre le *soi*. En bref, nomination et «surnomination» deviennent synonymes de vie et survie.

*

Jusqu'ici il a été question d'une révélation progressive du *je* du premier au second *Jugement*. Le narrateur, d'abord dissimulé dans l'herbe, se déplace vers le centre où il se livre au lyrisme pur. Cette révélation se fait doublement créatrice, provoquant la constitution du *je*, donc du *moi*, et, parallèlement, celle du texte. Ôter le voile, ce n'est pas simplement voir mieux; c'est aussi (re)vivre, entraîner une régénération définitive. Rien de nouveau dans tout cela. Le dernier livre de la Bible, ainsi que l'épître de Paul, nous livrent déjà cet enseignement: l'Apocalypse nous propose, dans un analogue mouvement de démasquage,

5. *Ovide Moralisé. Poème du quatorzième siècle*, éd. C. de Boer, Amsterdam, Johannes Muller, t. 5.

d'ôter le voile de notre monde et de nous ouvrir le livre de Dieu qui est aussi celui de la vie éternelle. Dans le texte biblique, révélation et démasquage deviennent ainsi réécriture et régénération.

Pâles reflets du jugement dernier, les *Jugements* de Machaut comportent le même double mouvement. Chaque partie nous enlève un voile de médiation: une histoire des autres se transforme en une histoire autobiographique, qui se mue elle-même en mise en scène d'un *je* lyrique, dans laquelle la présentation du moi se fait la plus directe possible, sans même l'intervention d'un «c'est moi qui parle». Les étapes de cette révélation correspondent de leur côté à trois engendrements successifs de création textuelle: le code littéraire du débat amoureux fait naître le premier *Jugement*, celui-ci crée l'espace où peut se produire le second, lequel engendre à son tour le «Lay de Plour», voix pure de l'éternel maintenant dont le seul espoir, exprimé dans les derniers vers, est de vivre.

Il est temps de revenir à l'anagramme du *Jugement Behaingne*, car c'est elle qui fait le pont entre le premier *Jugement* et le second, donc entre la dissimulation et la révélation, entre la mort et la vie. C'est aussi l'anagramme qui implique directement le lecteur dans la composition poétique, par l'acte de déchiffrage qu'elle lui impose, puis par celui de réécriture. N'oublions pas que dans le second *Jugement* les personnages mis en scène sont surtout des lecteurs, les lecteurs du premier. C'est en tant que lecteurs (ou plutôt lectrices) qu'ils portent plainte. La lecture correcte de l'anagramme est donc implicite dans la reconnaissance et la mise en accusation de ce «Guillaume de Machaut»: comme Machaut ne se nomme jamais dans le premier ouvrage, ce n'est que le déchiffrement de l'anagramme finale qui établit sa culpabilité.

La tâche du lecteur est au demeurant assez simple:

> [...] en la fin de ce livret feray
> Que qui savoir
> Vorra mon nom et mon seurnom de voir,
> Il le porra clerement percevoir
> En darrein ver dou livret et vëoir,
> Mais qu'il dessamble
> Les premieres set sillabes d'ensamble
> Et les lettres d'autre guise rassamble,
> Si que nulle n'en oublie ne emble (v. 2055-2063).

Nous remarquons tout d'abord que le lecteur est appelé à retrouver l'auteur-narrateur derrière la toile du texte. N'oublions pas que, pour le milieu littéraire médiéval, l'action de *trouver*[6] comporte deux valeurs: «découvrir», et «composer de la poésie». Or (re)trouver c'est aussi (re)composer, (re)créer, faire (re)vivre. Le faux enterrement et la résurrection ludique du début du texte sont répétés au niveau purement textuel: découvrir le nom caché dans le texte, c'est reconstituer le narrateur, mais aussi ouvrir la possibilité d'une existence aux textes filiaux, c'est-à-dire au second *Jugement* et au «Lay de Plour». Nous voici donc à

6. Le terme est attesté dans d'autres poèmes de Machaut: «Nos noms entiers y trouveras» (*Fonteinne amoureuse*, v. 49), «Car qui riens y adjousteroit,/ Mon nom jamais ne trouveroit» (*Remede de Fortune*, v. 4269-4270); «Si que le nom ma dame trouuerés,/ Le mien aussi» (*Dit de la Harpe*, v. 350-351).

nouveau confrontés à l'opposition vie/mort, et à cette association ancienne, procréation et création littéraire.

L'apport réussi du lecteur se traduit directement en survie textuelle. Retrouver le nom déguisé et le refaire d'*autre guise*, c'est aussi ranimer l'auteur, lui redonner identité et vie. L'auteur revit ainsi textuellement autant de fois que son nom est déchiffré. En revanche, échouer à déchiffrer l'anagramme, c'est condamner l'auteur à l'anonymat, donc à une mort textuelle. Perdre (*oublier*) ou cacher (*embler*) l'auteur-narrateur, c'est le vouer à la perte, à la disparition, à l'oubli, à la mort, au néant.

Cet appel au lecteur l'implique donc dans la composition poétique. Double de l'auteur — double qui n'apparaît jamais dans le texte même —, le lecteur est le présent-qui-semble-absent, sans lequel le texte ne peut engendrer les textes filiaux. Le lecteur est donc l'autre pôle de l'auteur, séparé de lui par le voile du texte. Celui-ci ne peut fonctionner que de leur coordination. Tout comme l'auteur-narrateur, le lecteur passe de l'oreille à la main, de la réception à la recréation pour compléter l'oeuvre. Et comme pour tout acte de création littéraire au Moyen Âge, le travail du lecteur-auteur est avant tout intertextuel, la réécriture d'un texte existant aux fins d'en créer un autre: «A gentil mal cuide hum[ble secours]» (v. 2079) se ré-écrit «Guillemin de Machaut». Une fois de plus, la textualité s'accorde parfaitement avec la thématique: la réussite du lecteur devant l'anagramme rappelle celle des lectrices qui, tout en portant plainte après avoir lu le premier *Jugement*, deviennent en quelque sorte les sages-femmes du second.

Le texte masque donc la présence de son lecteur-«compléteur», et pourtant il a bien besoin de sa présence, car c'est le lecteur qui, en le recréant, lui confère son *autorité* et le rend à nouveau fécond. La survie — au double niveau textuel et thématique — dépend directement des lecteurs et des lectrices, même des lectrices outragées.

Comment interpréter cette alternance de présence/absence? Selon la conception médiévale des mots et des choses, la fragmentarité de tout texte est une des données de la vie. Le monde est un texte qui attend son achèvement de l'acte de révélation, dans un moment herméneutique suprême. Pareillement l'homme ne trouve sa fin, dans le double sens du terme, que par la «lecture» qui est faite de sa vie au jugement dernier. Il en va de même pour la textualité médiévale. Chacun sait que le texte, dans sa matérialité manuscrite, est toujours partiel — et d'abord en ce qui concerne les abréviations, qui doivent toujours être résolues par le lecteur —, et que le texte complet résulte d'une reconstruction. La variété de lectures révèle la multiplicité cachée par l'incomplétude du texte. Pour certaines *cruces*, il y a autant de textes que de lecteurs.

La mouvance textuelle que Paul Zumthor nous a enseigné à respecter donne lieu à une mouvance beaucoup plus ample, une mouvance de l'imagination où se déploie le texte écrit auquel le lecteur restitue une complétude. L'anagramme, dans l'usage qu'en fait Guillaume de Machaut, peut servir d'emblème à ce flottement. Car plutôt que de nommer les personnages d'une façon définitive, ses anagrammes ont tendance à les nommer à moitié, ce qui a suscité bien des recherches. Les anagrammes du *Voir Dit*, du *Dit dou Lyon* et du *Dit de la*

Harpe, par exemple, sont célèbres pour avoir éludé des résolutions définitives. Jadis, elles ont découragé les efforts de Paulin Paris, Herman Suchier et Ernest Hoepffner[7], récemment, de Jacqueline Cerquiglini[8]. Il vaut mieux accepter l'idée que l'apport du lecteur est un complément personnel. Certaines des anagrammes, il est vrai, sont parfaitement claires; facilement résolues, elles ne sont que des signatures sous-jacentes, masquées par le texte. D'autres semblent avoir pour fonction moins de révéler le nom que le caractère éternellement inachevé du texte. Dans un livre à paraître bientôt[9], Sylvia Huot donne une liste considérable des «solutions» à l'anagramme du *Dit de la Harpe*. J. Cerquiglini, de son côté, calcule que, en ce qui concerne l'anagramme du *Voir Dit*, même si on admet que les mots «Guillaume de Machaut, Perone» doivent nécessairement faire partie de la solution, il y a 479 001 600 combinaisons possibles pour les lettres qui restent...

L'anagramme du *Jugement Behaingne* est-elle si différente? Certes, on l'a toujours considérée comme facile à résoudre. Les dames qui accablent Guillaume dans le second *Jugement* n'ont pas eu de difficulté, on l'a vu, à le découvrir sous son *engin*. Sans doute, mais à quel prix? Rappelons que cette anagramme ne donne pas «*Guillaume*» mais «*Guillemin* de Machaut», nom que l'on retrouve dans les anagrammes du *Dit de l'Alerion* et du *Remede de Fortune*. Comment expliquer ce glissement? Par la fluidité — la mouvance — des noms médiévaux? Mais pourquoi affecterait-elle seulement le nom à lire dans les anagrammes, jamais celui que l'auteur se donne ouvertement? Il semble préférable d'invoquer à nouveau le caractère partiel du texte médiéval. Ce presque-dénommé, ce nom-jumeau, n'est qu'un masque de plus, qui cache une identité que le lecteur est censé connaître: masque derrière le masque. À mi-chemin entre le nom de l'auteur et un pseudonyme, on peut certes aisément le compléter, et voir dans «Guillemin» une variante, diminutive, de «Guillaume». L'oeuvre inscrit déjà cette tentation: les lectrices du premier *Jugement* n'y ont-elles pas cédé? Il reste seulement au lecteur à prendre conscience que ne sont inscrites là que les possibilités d'actualisation de toute lecture.

---

7. *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*, éd. P. Paris, Paris, Société des Bibliophiles François, 1875, cf. p. xxiii et 370-371; H. Suchier, «Das Anagramm in Machaut's *Voir Dit*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 21, 1897, p. 541-545; E. Hoepffner, «Anagramme und Rätselgedichte bei Guillaume de Machaut», *Id.*, 30, 1906, p. 401-413.
8. *«Un engin si soutil»: Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*, Genève, Slatkine, 1985. J. Cerquiglini montre très bien que toutes les «solutions» que l'on a proposées tombent dans le piège de la circularité. La chose est aussi vraie du chercheur du XXe siècle qui prétendrait résoudre l'anagramme à partir de la structure mise au jour dans l'oeuvre, que pour un Paulin Paris au XIXe, convaincu que l'anagramme recouvrait une réalité biographique. Dans l'un et l'autre cas, c'est la conception du sens du texte littéraire qui détermine *a priori* la solution trouvée. Il serait sans doute plus fructueux de s'interroger sur la logique des anagrammes, interrogation que nous avons l'intention d'entreprendre ailleurs. Notons seulement pour l'instant que la logique des anagrammes est une fausse logique, la recherche d'une solution sous forme de nom, mais seulement d'une solution déjà trouvée. Autrement dit, cette logique fonctionne à l'envers: depuis la solution jusqu'au moyen de l'établir à partir des lettres du vers contenant l'anagramme. Dans ce sens, nous connaissons la solution même des anagrammes dites «irrésolues», puisqu'on sait qu'elles doivent nous livrer «Guillaume» ou «Guillemin de Machaut». Ce ne sont pas les solutions qui manquent, mais les voies qui y donnent accès... Cf. R. Dragonetti, *Le Mirage des sources*, Paris, Seuil, 1987, p. 156-158.
9. *From Song to Book*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1987.

IV
FIGURES DE MASQUES

ÉRIC MÉCHOULAN

LES ARTS DE RHÉTORIQUE DU XVe SIÈCLE: LA THÉORIE, MASQUE DE LA *THEORIA*?

Les traités que Langlois[1] décide de réunir au début du siècle sous le nom d'«Arts de seconde rhétorique» sont bien connus. Ils constituent les premières réflexions en français (ou plus précisément en langue d'oïl) sur la poésie. Ils n'ont pourtant jamais suscité la passion des spécialistes et aucune étude d'ensemble n'en a été faite. Certains d'entre eux ont bien fait l'objet d'analyses ponctuelles (Deschamps, Molinet)[2], mais surtout parce qu'ils avaient été écrits par des personnalités réputées. Néanmoins, à lire tous ces traités, on comprend sans peine une si faible audience: tous ces Arts sont d'une part d'une maigre portée théorique, d'autre part profondément ennuyeux. Ce ne sont en effet que des recettes pour composer différentes sortes de poèmes (*lais*, *serventois*, rondeaux, etc.: l'anonyme du traité VII, dans l'édition Langlois, en distingue jusqu'à 67 sortes!), des listes de rimes (99 pages dans ce même traité!), quelques listes de mots obscurs, de personnages célèbres ou d'«ABC pour espelir», et des recommandations sur les formes de rime (batelée, équivoquée, etc.) ou sur la question du 'e' muet. Nous voilà bien loin d'une réflexion poétique très poussée.

Si ces traités s'avèrent décevants, c'est en fonction d'une certaine *attente*. Les Arts poétiques, comme nous les comprenons, sont le résultat d'une histoi-

1. *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. et préf. par E. Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902 (réimpr. Genève, Slatkine, 1974).
2. Sur Deschamps, cf. R. Dragonetti «La poésie, ceste musique naturele», dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance: mélanges R. Guiette*, Anvers, Nederlandse Boekhandel, 1961, p. 49-65; I. S. Laurie, «Deschamps and Lyric as Natural Music», *Modern Language Review*, LIX, 1964, p. 561-570; K. Varty, «Deschamps's *Art de dictier*», *French Studies*, 19, 1965, p. 164-168; G. Olson, «Deschamps's *Art de dictier* and Chaucer's literary environment», *Speculum*, 48, 1973, p. 714-723.
Sur Molinet, cf. P. Zumthor, «Les grands rhétoriqueurs et le vers», *Langue française*, 23, 1974, p. 88-98, et *Le Masque et la Lumière*, Paris, Seuil, 1978; J. Dupire, *Jean Molinet: la vie, les oeuvres*, Genève, Droz, 1932.

re. Il serait donc erroné d'inférer de notre déception à une malformation congénitale, instaurant une attente déçue en jugement de valeur. Il me semble que, si l'on veut comprendre l'enjeu de ces premières réflexions, on doit partir de cette déception même, en faire un moment quasi heuristique, en se demandant pourquoi ces Arts naissent et se développent justement sous cette forme pour nous si décevante? Autrement dit, il s'agit de se débarrasser de ce masque de la poétique dont nous avions affublé les Arts de seconde rhétorique.

Mon corpus sera constitué des sept Arts réunis par Langlois auxquels j'ajouterai l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps[3]. Mais si tous les arts se présentent comme autonomes, il n'en est pas de même pour celui de Legrand, qui constitue un cas particulier. En effet, Langlois a extrait ce traité «Des rymes» du premier traité «encyclopédique» en français, l'*Archiloge Sophie*, dont il n'est qu'un petit chapitre. Langlois a eu raison de l'inclure puisque ce texte est tout à fait en accord avec les autres Arts. Mais, ce faisant, il a aussi faussé la réception d'un texte qui ne forme pas un véritable tout. Si on le réintègre — comme je le ferai — ne serait-ce que dans son chapitre général portant sur la «Rhétorique», on peut voir les différences se marquer fortement.

Dans la mesure où Legrand est le seul à disserter sur les «couleurs» de paroles et de sentences, sur toutes les «fleurs» de rhétorique, alors que les autres Arts ne s'occupent que du compte des vers, des recettes et autres prescriptions formelles — comme si le «quantitatif» sur lequel ces Arts mettent l'accent devait répondre au «qualitatif» des *Artes poetriae* dont Legrand s'inspire[4], sans que jamais les deux puissent être réunis —, nous avons là quelque chose de fort étonnant. La théorie des *figurae* faisait partie intégrante du bagage de tout clerc médiéval[5]. Or sur ce que tout homme cultivé connaissait et partageait de l'écriture «poétique», les premiers traités français sur la poésie font silence. Le passage du latin au français ne se fait apparemment pas sur le modèle de la *translatio studii* et les Arts de rhétorique vulgaire semblent naître de préoccupations étrangères aux «poéticiens» latins. Si les «rhétoriqueurs» ne se sont pas servis, pour leurs traités, de ce qui était connu de tous, c'est sans doute que leurs problèmes ne pouvaient être résolus dans ce cadre. La proposition est presque tautologique, mais il n'est pas mauvais de l'énoncer car elle permet de remplacer les fausses questions que l'on avait jusqu'alors posées à ces traités: pourquoi échouent-ils à être une poétique? qu'est-ce qui leur manque? — par une question plus intéressante: quels sont donc ces autres problèmes qui sont absents des poétiques?

***

Le premier de ces problèmes me paraît être celui que pose le passage de l'oral à l'écrit. C'est qu'il y a là un conflit qui prend beaucoup de place: la

3. Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes*, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin-Didot, SATF, 1891, t. VII.

4. Pour ces *Artes poetriae*, cf. en particulier E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris, Champion, 1924 (réimpr. Genève, Slatkine, 1962).

5. J. Murphy note avec grande justesse : «It is apparent that most medieval writers assume their study [of figurae] to be an *elementary* subject. It is regarded as something that every educated medieval person would have to absorbed at an early stage of his training», *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley, California Univ. Press, 1974, p. 184.

poésie est par nature *orale*, on y entend un rythme, des similitudes (*homoioteleuton*); or elle doit ici s'astreindre à l'écrit. Et la difficulté de la transcription de l'oral, on le sait, est considérable.

Cela apparaît à l'évidence avec le 'e' muet. C'est quelque chose que le latin ne connaît pas et la rhétorique classique n'est donc d'aucun secours. D'ailleurs l'opposition du vernaculaire au latin est notée (avec la préséance coutumière accordée à ce dernier): «et ja soit ce que toute diction latine ait parfait son, touttefois en langaige rommant, qui l'ensieut ce qu'il puet, sont trouvéez aucunes dictions ou sillabes imparfaittes, c'est a dire qui n'ont point parfaite resonance» (Molinet, p. 216). Cette question du 'e' muet est abordée par tous les traités, que ce soit du point de vue général de son élision, des problèmes pratiques lorsqu'il se trouve à la fin ou au milieu d'un vers, ou encore de la définition des terminaisons masculine/féminine ou parfaite/imparfaite. Seuls le traité II et Baudet Herenc ne semblent pas s'en préoccuper. Cependant ce sont justement eux qui consacrent le plus de place aux listes de rimes, aux «ABC pour espelir», etc., résolvant de manière implicite, par leurs paradigmes, les problèmes que les autres posent plus explicitement.

Quel est le problème du 'e' muet? Tout simplement qu'il s'écrit mais qu'il ne se dit point. Or rythme (isosyllabisme) et rime (*homoioteleuton*) qui constituent la base de la poésie sont identifiables dans leurs performances *orales* seulement. L'écrit vient brouiller les cartes. Deschamps le montre très bien:

> Autre balade de .IX. et de .VIII. vers de ryme pareille, ce semble, par la maniere de l'escripre, qui est une mesme escripture, et par lettres semblables.
>
> Et ne se pourroit congnoistre que par la maniere de prononcer en langue françoise, car les mos sonnent par la prononciation l'un mot une chose et l'autre une autre; et ainsi semble que nous aions deffault de lettres... (p. 278).

Le sentiment du problème va, de façon significative, jusqu'à le faire traiter comme une imperfection. L'opposition qui nous est restée du masculin et du féminin a quelque peu effacé cette conscience (ce second couple doit en fait s'entendre de manière idéologique comme redoublant parfait/imparfait, la femme étant toujours moindrement valorisée par rapport à l'homme). Quelles sont les solutions trouvées par nos traités?

> Les deux voyeulx et les sillabes dessusdictes ne se doivent compter que pour une, mais on doit mettre un petit point dessoubz le premier voyeul, en signifiant qu'il ne se doit point prononcier, non obstant qu'il s'escripse (Legrand, p. 2).
>
> «Dame, ayés mon âme en vostre ayde par voustre humble grace». Et le doit on pronuncier de la voix comme sy après s'ensuit: «Dame ayés mon am en vostre ayde par vostre humble grace» (traité IV, p. 199).
>
> «Ma dame ayme un autre que moi» [...], et n'est compté le dessusdict mettre que pour .viij. sillabes [...] Et est assavoir que tout

> mettre dont la derraine sillabe est imparfaite, de quelque quantité qu'il soit, excede le mettre parfait d'une sillabe (Molinet, p. 217).

Signes diacritiques, décompte des syllabes ou «écriture de la voix», les essais sont divers. On peut néanmoins remarquer l'embarras de ces solutions: Legrand, contrairement à son habitude, n'est pas d'une grande clarté; quant à l'anonyme du traité IV, s'il écrit bien «mon *am e*n... », il oublie la seconde élision «en vostr*e a*yde». Comme on le voit, la difficulté vient de la figuration écrite de l'oral: les deux ne sont jamais parfaitement isomorphes.

Il est un second problème qui découle directement du précédent: le compte des syllabes. La poésie française étant fondée sur l'isosyllabisme, il est nécessaire de pouvoir déterminer de manière fixe leur coupe. Ainsi que le note Legrand, «il gist grand advis a nombrer ses silabes et a congnoistre quant ses vers sont egaulx» (p. 2). Or le 'e' muet fausse précisément ce compte puisqu'à l'écrit il fait bien une syllabe, mais elle ne doit pas se dire. La citation de Legrand que j'ai faite plus haut décrit bien ce problème et la solution diacritique qu'il essaie d'y trouver. C'est aussi cette question qui apparaît dans la référence à la dernière syllabe féminine chez Molinet qui «excede le mettre parfait d'une sillabe» *à l'écrit*, sans toutefois se prononcer. Référence que l'on retrouve également dans les traités VI et VII. Au problème du 'e' muet, Baudet Herenc ajoute le cas particulier du 'y', notant sa valeur différente dans le décompte des syllabes selon qu'il est dans ou à la fin d'un mot: «En y grecq. Sonne deux voieux dedans ung mot. Item il est propre en la fin d'ung mot ou il appartient» (p. 165). On peut encore une fois remarquer le vocabulaire de référence: c'est bien de «sonner» qu'il s'agit, c'est-à-dire de la valeur vocale du mot.

Il est enfin un dernier tracas pour qui veut écrire l'oralité de la poésie, celui de l'identité vocale et de la différence d'écriture ou, réciproquement, de l'identité d'écriture et de la différence vocale. En témoignent à l'évidence toutes les tables d'équivoques ou de «mettres rétoriqués». Sans compter, justement, les «mettres non retoriqués», ceux qui ont l'air de rimer mais qui ne riment point.

Si tels sont bien les problèmes que soulèvent les Arts de seconde rhétorique, on comprend beaucoup mieux la raison de toutes ces tables de rimes, ces tables pour orthographe et pour «espelir»: il s'agit de gérer le rapport délicat de l'écrit à l'oral pour ce qui est de la poésie. D'autant que l'orthographe du temps est loin d'être fixée et que les lettres ajoutées ou retranchées selon les auteurs sont légions. C'est ainsi que Baudet Herenc fait une remarque sur l'ambiguïté entre 's' et 'z' à la fin des mots, et que Legrand critique la confusion orthographique des 'v' et des 'j'. Ce n'est pas là quelque chose d'exceptionnel; dans les traités d'orthographe du français que les Anglais élaborent aux XIVe et XVe siècles, les auteurs prennent bien garde de différencier l'orthographe de la prononciation. Mais les contraintes de la rime et de l'isosyllabisme rendent encore plus nécessaires ces observations. Le traité IV le note très justement lorsqu'il se sent tenu de justifier tous ces détours par l'alphabet, l'orthographe, la valeur vocale des signes écrits, etc.: «Dité avons des

voieux et devisez des demey voieux et appocope: raison est que de rimer parlons» (p. 200).

L'écrit est incontestablement la valeur de référence, et si la poésie devait être performée oralement, elle n'en connaissait pas moins une destinée écrite. Toutefois l'oral demeure premier. D'ailleurs la définition de la poésie en termes de «musique» le prouve bien:

> Neant plus que l'en pourroit l'en proferer ceste musique naturele [la poésie] sanz voix et sanz donner son et pause aux dictez qui faiz en sont (Deschamps, p. 271).

> Retoricque vulgaire est une espece de musique appelée richmique, laquele contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de equisonance (Molinet, p. 216).

Ainsi il appert que ces traités organisent, en quelque sorte, le passage de la poésie naturellement orale à la poésie artificiellement écrite. C'est comme s'ils tentaient de répondre à cette question: qu'est-ce qui arrive à la poésie, dont toute la définition est d'ordre *oral*, lorsqu'on doit en *écrire* les règles? La revendication musicale en est d'autant plus forte, mais l'émergence des jeux propres à l'écrit s'en trouve également valorisée. C'est ainsi que l'équivoque peut aller jusqu'aux vers holorimes et aux poèmes à lectures multiples, en passant par l'acrostiche, les rimes enchaînées, batelées, léonines, etc., toutes formations dans lesquelles les Grands Rhétoriqueurs se sont particulièrement illustrés et qui font l'objet de beaucoup de ces traités.

Il peut paraître un peu rapide de ramener le propos de ces manuels d'enseignement aux difficultés propres à la langue française pour écrire la vocalité de la poésie. Le problème est pourtant loin d'être anodin. Le passage de l'oral à l'écrit ne se fait jamais de manière évidente. On a trop souvent tendance à voir l'écriture comme une simple transcription de la parole, alors qu'elle possède son régime et ses implications propres. C'est ainsi que Jack Goody, tant en ethnologue qu'en historien, s'est intéressé au passage de l'oral à l'écrit[6]. Or il remarque que les tableaux, les listes et les recettes — toutes ces formes, précisément, qui suscitaient notre déception originaire — sont les formes les plus nombreuses des premiers systèmes d'écriture. Et il s'agit moins là d'une nouvelle habileté technique que d'une autre aptitude intellectuelle. L'écrit a des contraintes que la voix ne connaît pas, mais il s'en sert justement pour innover dans des matières où l'oral ne peut le suivre. C'est bien souvent l'écriture qui rend explicite le système de la langue, entre autres par ses difficultés de «transcription». Listes et recettes constituent la façon dont la langue se forme à l'écrit et où, réciproquement, l'écrit enrichit la langue (ou à tout le moins sa conceptualisation). On voit donc bien que la forme de ces traités répond au problème généré par le passage à l'écrit. Cela dit, il n'est guère étonnant que les Arts de rhétorique ne puissent naître avant la fin du XIVe siècle: il fallait que la réflexion sur la langue vernaculaire fût déjà amorcée. Et c'est aussi pourquoi les liens avec les *Artes poetriae* sont tellement ténus: les problèmes du français nouvellement écrit sont hors des concepts de

6. J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1977.

la rhétorique latine. Il faut aussi se souvenir que Dante, par exemple, dans son *De vulgari eloquentia* appelle le latin «grammaire», l'opposant à la langue maternelle que l'on apprend sur les genoux de la nourrice et qui n'a justement pas de règles[7]. C'est pourquoi les attributions de ces arts sont si caractéristiques: «moderne rhetorique *laie*» (traité IV), «rhetorique *vulgaire*» (Molinet), «rhetorique *vulgaire et maternelle*» (traité VII). Cet aspect s'est vu un peu effacer par la dénomination que choisit Langlois de «rhétorique seconde», alors qu'elle génère sans doute une des plus importantes revendications de ces traités. Premières réflexions sur la poésie *en français*, ces Arts de rhétorique sont conscients de l'enjeu d'un tel propos. En même temps la forme utilisée (recettes de poèmes, listes de rimes) correspond typiquement à leur usage: parvenir à écrire la plus orale de toutes les formes orales, la poésie.

*

Le passage de l'oral à l'écrit, du latin au vernaculaire, a certainement bouleversé le rapport des discours dans la société médiévale. C'est dans ce contexte qu'il faut resituer l'enjeu propre de la poésie. En effet, un autre des objets de nos textes se trouve sans aucun doute dans la constitution, non seulement d'un savoir singulier, mais aussi d'un statut particulier de la poésie au sein de la société. Déjà dans les Arts poétiques latins émergeait la conscience d'une certaine autonomie de l'*ars versificatoria*. Le problème est que la société médiévale, dans ses catégories conceptuelles, apparaît particulièrement figée. Il n'est pas question de penser en dehors du cadre des arts libéraux. Or la poésie n'y a pas d'instance reconnue. Plus encore, elle est écartelée puisque, comme langage, elle appartient au *trivium*, et comme rythme, elle fait partie du *quadrivium*. On peut même dire que son caractère opératoire (a-théorique) la disposerait éventuellement à revendiquer une appartenance, non aux arts libéraux, mais aux arts mécaniques à l'instar de son cousin, le théâtre. Si la grammaire fait l'objet d'un savoir théorique, la langue maternelle n'est rien qu'une compétence pratique sans théorisation possible. On sait que la pensée médiévale ne ressent pas le besoin de juger d'une pratique par un savoir. C'est ainsi que la performance de la langue vernaculaire — dont bien évidemment la poésie — peut s'assimiler à la pratique d'un art mécanique. Pourtant, comme partie de la musique, la poésie dépasse ce statut. La musique est digne du savoir. Elle a sa place reconnue dans le panthéon des sciences. On mesure par là l'ambiguïté du statut de la poésie: elle peut être simple pratique et pure connaissance, à la fois langue et rythme, rhétorique et musique.

Au fondement de la poésie est le Même: par l'isosyllabisme, par l'assonance finale. Or le Même, chez Boèce, c'est le Nombre, l'essence où gît la possibilité de tout rythme. Et la pensée doit se conjoindre à l'essence de ce qui fait toute oeuvre, c'est-à-dire à la *Musica*, lieu privilégié de la *theoria*. C'est ainsi que la poésie peut trouver une valeur suprême, car la musique n'est pas initiation à une pratique, elle est au contraire «activité spirituelle qui conduit à la contemplation des *principes* de cet *art*[8]». Ce détour par la conception boécien-

7. «Vulgarem locutionem asserimus, quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus. Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt», Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, 1, 2-3.
8. R. Dragonetti, *op. cit.*, p. 50.

ne de la Musique s'impose d'autant mieux qu'elle a marqué, on le sait, toute la pensée médiévale, et elle permet de mieux comprendre la revendication permanente des Arts de rhétorique à s'inscrire dans la musique. À prendre le masque de la *theoria*, la théorie poétique peut asseoir sa légitimité. On le voit exemplairement dans le traité II où l'on trouve, précisément, une liste d'«auctoritates» dans laquelle musique et poésie sont étroitement liées. On y cite par exemple Philippe de Vintry, Jehan Vaillant et autres poètes et «pers de melodie» (p. 40). Parmi ces derniers, «Euclites» tient une place fort intéressante car il s'y établit la même distinction que celle que fait Deschamps entre poésie «naturele» et «artificiele», tout en conservant à l'horizon de son discours la *theoria* boécienne:

> [Euclites] mesura le premier le cours du firmament et les cercles des planettes, la terre, et en trouvant ceste oeuvre trouva la mesure de la musique et les tons, c'est a dire *tonus*, et par li fu compassé astrologie la haulte et la basse, et toutes aultres mesures, excepté mesure de parler, mais elle vient de Dieu et de sapience plaine de bonté et de courtoisie (traité II, p. 40).

Mais c'est Deschamps qui systématise le plus ce point:

> Nous avons deux musiques, dont l'une est *artificiele* et l'autre est *naturele* [...]. L'*artificiele* est appelée [ainsi] car l'en puet aprendre [...] le plus rude homme du monde [...]. L'autre musique est appelée *naturele* pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturelment ne s'i applique; et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiées (Deschamps, p. 269-271).

L'opposition *naturele/artificiele* a beaucoup intrigué les spécialistes[9]. Dragonetti y voit l'affaiblissement de la théorie de Boèce et le passage d'une conception transcendantale de la voix à une conception de l'immanence de ses signes. Olson insiste plutôt sur le caractère thérapeutique (et donc proche de la médecine) qu'y signale Deschamps: la «musique naturele» vient soulager du labeur des autres arts libéraux, elle se met par là même hors du champ moral et religieux. Varty, quant à lui, attire l'attention sur cette tentative originale pour introduire la poésie dans le cadre des arts libéraux tout en lui conservant une certaine autonomie. Toutes ces interprétations paraissent pertinentes, surtout à les prendre dans leur ensemble. Mais il est un élément qui n'a pas été relevé: le parallèle avec la langue. La définition de la musique «naturele» est négative: cette musique ne peut être apprise. Exactement comme la langue maternelle que l'on ne peut apprendre que de manière pratique, sur les genoux de sa nourrice, et qui est dépourvue de règles. Cette opposition se marque très bien dans le traité II: la musique peut être découverte, inventée et réglée par un homme, mais la «mesure de parler» est un don, elle vient directement de Dieu. L'intéressant ici est que les valeurs sont retournées: c'est le non-grammatical, ce qui échappe à la règle, au savoir, qui se trouve

9. Cf. réf. *supra* n. 2.

valorisé, et non plus la savante grammaire. Telle est la grande nouveauté épistémologique de ces traités. Voulant reprendre le statut problématique de la poésie, ils en viennent à reformuler certains axiologèmes du savoir.

***

C'est à cela que conduisent peu à peu les Arts de rhétorique. La poésie se cherche un statut parmi les arts. Elle aspire à une reconnaissance propre. La voie qu'elle prend est à la fois de s'inscrire de force dans l'ancienne classification du savoir, mais aussi de redistribuer les valeurs allouées à ces savoirs. En même temps que la conscience de la valeur d'une *langue* (maternelle), on prend conscience d'une *forme* (la poésie) et de sa situation spécifique dans une civilisation *écrite*. On a vu comment l'anonyme du traité IV sentait la nécessité de se justifier: «Dité avons des voieux et devisez des demey voieux et appocope: raison est que de rimer parlons» (p. 200). Et lorsque Deschamps tente encore de valoriser la poésie aux dépens de la musique, les références qu'il donne sont exactement les avantages que l'on ne tardera pas à trouver à l'écrit:

> la musique naturele se puet dire et recorder par un homme seul, de bouche, ou lire aucun livre de ces choses plaisans devant un malade, et autres cas semblables ou le chant musicant n'aroit point lieu (p. 22).

Tout cet ensemble va conduire peu à peu la poésie vers son autonomie. Il faut voir que cette conscience se fait en correspondance avec l'émergence de la prose. Tant que seuls les vers occupaient tout le marché de la littérature, on ne pouvait guère ressentir leur spécificité. Or la prose va peu à peu s'imposer, en reprenant à son compte le discours de la vérité. Trouvant son origine dans le juridique et dans la narration historiographique, la prose est apte à dire non seulement le *vrai*, mais le *moral*. À la poésie, il ne reste donc que la *forme*. Pur jeu des mots, des sons, des rimes. Jeu graphique que l'écriture fournit. C'est bien cela que l'on va théoriser dans les Arts de rhétorique. La poésie des rhétoriqueurs s'accorde pleinement à ces traités. La valorisation de l'équivoque (où s'entend également l'écho du «même» et de la «voix»), de la lecture multiple de l'identique, correspond à ces listes de rimes et de formes poétiques aux contraintes formelles apparemment inépuisables (rondeaux, rondeaux doubles, rondeaux doubles redoublés, etc.). Les Grands Rhétoriqueurs poussent à bout ce lieu d'une identité purement formelle, et non morale, de la poésie.

Les Arts de rhétorique, quelque étranges qu'ils paraissent à l'usager des poétiques, sont en parfait accord avec leur destination. Inaugurant le passage de la poésie à l'écrit, cherchant à la faire reconnaître comme art spécifique, ils inscrivent les profonds bouleversements de l'épistémè médiévale au coeur de leurs listes lassantes et de leurs tournures embarrassées. Dans ce que nous trouvions «décevant», il faut savoir lire la recette et la liste comme le signe propre de l'écrit, la nouvelle aptitude intellectuelle que tout écrit implique. Les contraintes orales de la poésie sont ainsi à la fois montrées et tournées: l'écrit affirme et affine la conscience d'un «art poétique». Mais cette conscience est inséparable de celle de la langue. C'est le vernaculaire contre le latin, la langue maternelle contre celle des clercs. Au XVIe siècle se profile à l'horizon

«l'art poétique français»: de la rhétorique, et du vocabulaire encore trouble du XVe siècle, on parvient à la notion bien fixée de «poète»; du «vulgaire» ou du «maternel», termes qui ne désignaient qu'un rapport, encore une fois négatif, vis-à-vis de la langue dominante (le latin), on passe à l'affirmation de l'identité linguistique nationale. Les Arts de rhétorique jouent un rôle de charnière. Ils ne font pas que cela. Pris entre l'oral et l'écrit, entre la Musique et la prose, leurs auteurs sont amenés à poser le problème de la *matière*. Ce à quoi ils tentent de répondre concerne proprement les règles de transformation de la matière: que devient la matérialité de la voix lorsqu'elle veut s'écrire? De quel lien jouer pour faire de la lettre l'écho du phonème? Voilà ce qui fait de ces traités des «modes d'emploi», à l'inverse des poétiques auxquelles nous sommes accoutumés. Les Arts de rhétorique montrent encore les premières formalisations écrites de la poésie, ils révèlent l'importance de la forme, ils autorisent les premières réflexions sur le fait linguistique de la langue française autant que sur la formation de la langue poétique, ils légitiment une nouvelle figuration des savoirs, redistribuant entre autres le rapport entre pratique et science, entre arts mécaniques et arts libéraux. Ils naissent donc d'un besoin précis et y répondent parfaitement.

Le concept de masque est lui-même ambivalent: tourné vers l'intérieur, il cache, tourné vers l'extérieur, il montre. C'est en quelque sorte le masque de la poétique qui a rendu ces Arts aussi longtemps illisibles, et c'est à prendre la mesure des poétiques que l'on peut de nouveau les lire. Mais les Arts de rhétorique eux-mêmes ont joué de ce statut du masque afin de s'acquérir dans le monde une position reconnue, autrement dit et au sens strict, une *persona*.

CHRISTIANE MARCHELLO-NIZIA

L'INVENTION DU DIALOGUE AMOUREUX: LE MASQUE D'UNE DIFFÉRENCE

Le masque est important, n'est important, que parce que lui-même signifie. Tout en révélant qu'il est là en lieu et place d'autre chose, qu'il cache, il impose sa présence, séduit, sidère même au point que l'on oublie ce qu'il cache, et même qu'il cache quelque chose. Et quand ce masque est un *récit*, c'est peut-être alors que la fascination opère le mieux, du fait de la captivante linéarité de l'histoire.

On aimerait faire l'hypothèse suivante: toute fiction est le masque d'une théorie — dit et cache le secret de sa fabrication. On se contentera d'affirmer: il y a des fictions, des fables, qui révèlent qu'elles masquent une théorie du langage (et pas nécessairement de la langue); à qui sait les lire, elles dévoilent quelque chose des pouvoirs, ou de l'impuissance, du langage. Pour préciser quelque peu l'efficace de la notion utilisée ici, j'ajouterai ceci: pour moi, *masque* ne vaut pas pour *métaphore*; la métaphore suppose quelque part une ressemblance, un isomorphisme même parfois, que le masque n'implique pas.

L'hypothèse de travail dont on part est celle-ci: le *discours direct* doit être considéré comme *l'une des formes de la narration*, au même titre que le récit. Notre tradition culturelle de l'exposé impersonnel, écrit et monologué, fait oublier que le dialogue a pu et peut être une forme privilégiée du traité pédagogique, de la réflexion philosophique ou scientifique, de la narration même bien évidemment. Et dans les oeuvres littéraires, il se révèle important de travailler sur ces formes, dont la répartition n'est pas aléatoire. Paul Zumthor en a fait maintes fois l'éclatante démonstration, et encore récemment à propos d'*Éracle* de Gautier d'Arras comparé au *Cligès* de Chrétien[1]: que tel texte soit à 45 % en discours direct (monologues ou dialogues) et tel autre à 30 % n'est pas sans signification, et cette signification peut être découverte, ou tout au moins approchée.

1. P. Zumthor, *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 235-236 et 211.

Considérant donc le discours direct comme l'une des formes possibles de la narration, j'analyserai ici l'une de ses réalisations singulières: *l'aveu, en dialogue, d'un amour réciproque*. Car là peut se lire, je crois, au-delà de la fiction romanesque, une certaine conception de la communication intersubjective, sinon peut-être de la parole amoureuse. Car, on le sait bien, langage et désir ont partie liée; l'aveu du désir amoureux est le préalable à son accomplissement, et le dire d'un amour réciproque est une forme privilégiée de l'aveu: le moment peut-être auquel tend tout le roman courtois.

***

Or, aux origines du roman, *il n'y a pas de dialogue amoureux*. Le dire du désir amoureux ne se fait pas nécessairement dans la forme du dialogue, et l'on peut montrer que, dans les premiers romans en français, il ne se rencontre aucun dialogue amoureux au sens où je l'ai défini: aveu dialogué d'un amour réciproque. Il y a bien des façons de dire l'amour, et il nous faut distinguer:

1. le récit, par l'auteur-narrateur, du désir et de l'amour réciproques:

N'i avoit cel que rien dotast,
ne il d'ele, n'ele de lui,
qu'il ne s'entramassent andui.
(*Eneas*, éd. Salverda de Grave, v. 9272-9274)

Li uns l'autre aimme et covoite.
(Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. Micha, v. 527)

2. l'aveu amoureux que l'on fait à un tiers: Didon à sa soeur Anne et Lavinie à sa mère dans l'*Eneas*, ou Athanaïs à l'empereur son époux dans *Éracle*:

«Jel nome et aim et se li nuis.»
(*Éracle*, éd. Raynaud de Lage, v. 4871)

3. l'aveu que l'on se fait à soi-même, dans cette forme qu'affectionnent les premiers romans français: le monologue intérieur, ou *monologue soliloqué*, qui prend parfois les marques d'un dialogue avec soi-même; même si leur description et leur signification doivent être précisées, l'archéologie et les modèles des divers types de ce que j'appellerai «monologues de solitude» ont déjà été bien mis au jour[2]; ainsi par exemple, dans *Cligès*, Soredamor, en un long monologue (le second) de 149 vers (v. 889-1038), s'avoue et affirme, plusieurs fois, son amour pour Alexandre:

«Est ce Amors? Oïl, ce croi
[...]
Or l'aim. Or soit acreanté. (v. 918-921)
Or vuel amer, or sui a mestre, (v. 938)
Or aim et toz jors amerai. (v. 980)
Or n'i a donc nule autre chose
Mes que je l'aim, et soe sui.
S'il ne m'aimme, j'amerai lui» (v. 1036-1038).

2. Cf. récemment A. Petit, *Naissances du roman, les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*, Lille-III et Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1985, 2 vol., et spécialement le chap. 8. On rappellera les travaux antérieurs d'E. Faral, A. Fourrier, M.-R. Jung en particulier.

4. enfin, l'aveu dialogué, entre deux amants qui se découvrent aimant. Bien que la forme précédente soit extrêmement importante et mérite analyse, c'est cette dernière forme que je retiendrai ici, parce qu'elle symbolise cet accord des coeurs et des corps auquel mène le roman courtois.

Or cette forme est absente des premiers romans. Le cas le plus extraordinaire est certainement celui de l'*Eneas:* aucun dialogue amoureux, *a fortiori* aucun aveu réciproque, entre Didon et Énée; Énée lorsqu'il part, à elle-même don, elle, dit son amour: à sa soeur Anne, à Énée lorsqu'il part, à elle-même enfin. Mais c'est le couple Énée-Lavinie qui offre le cas de figure le plus marqué[3]: tout au long des 1700 vers du célèbre épisode final du roman, Enée et Lavinie n'échangent pas une seule parole; l'aveu à l'autre emprunte d'autres media: la lettre écrite par Lavinie (rapportée, ou plutôt résumée, au style indirect!), l'envoi de la flèche, les regards, les gestes. L'aveu *soliloqué* en revanche occupe toute la place: les huit monologues de Lavinie croisent ses deux dialogues avec sa mère, et les deux monologues intérieurs d'Énée sont les formes par lesquelles Amour se découvre et s'impose aux futurs époux; certains sont fort longs: le premier soliloque de Lavinie comorte 250 vers et le quatrième 100 vers, les deux monologues d'Énée ont 160 vers. Dans ces discours à soi-même — parfois dialogués — la parole a, pleinement, valeur heuristique. Et cette forme a, d'emblée, une grammaire et des conditions d'emploi fort précises: ainsi, les femmes monologuent beaucoup plus que les hommes — alors qu'au total elles parlent beaucoup moins. Ajoutons enfin que si le désir et l'amour ne peuvent se dire à l'autre de vive voix dans l'*Eneas,* le désir saturé, lui, rend proprement muet:

> [Eneas] ne quida mie
> c'onques deüst avoir nus hom
> an tot lo mont tant de son bon.
> Et Lavine requidot bien
> que nulle femme n'eüst bien
> fors li sole; ne pooit dire
> nule chose qui fust a dire,
> qu'ele n'eüst tot acompli (v. 10112-10119).

Le *Roman de Thèbes* et le *Roman de Troie* comportent des dialogues entre hommes et femmes amoureux. Mais si l'on y regarde de près, il n'y a à aucun moment ce dialogue de reconnaissance réciproque que je définissais en commençant. Dans *Thèbes*, Parthenopeus dit à Antigone son désir en un vers et au style indirect:

> Prie lui mout qu'el soit s'amie.
> (éd. Raynaud de Lage, v. 4162)

Antigone lui répond en substance: «Respectez les codes, je suis vierge, fille de roi, je ne vous connais pas»; si elle acceptait de parler d'amour avec lui d'em-

3. Ch. Marchello-Nizia, «De l'*Énéide* à l'*Eneas*: les attributs du fondateur», dans *Lectures médiévales de Virgile,* Rome, École française de Rome, 1985, p. 261. Plus récemment, et dans une autre perspective, J.-Ch. Huchet, *Le Roman médiéval,* Paris, PUF, 1984, p. 24-25, a souligné le même phénomène.

blée, il pourrait la trouver légère, mais s'il se révélait qu'il fût de son rang et qu'elle pût devenir sa femme, elle ne refuserait pas *a priori* qu'il en parle à ses parents... (v. 4163-4188).

Dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, aucun des trois cas de figure — Jason et Médée (v. 1313-1668), Pâris et Hélène (v. 4737 sq.), Diomède et Briséis (v. 13532 sq.) — ne contient véritablement ni échange ni réciprocité. On constate toujours, de la part de la femme, une distorsion entre ses paroles et ses sentiments; Médée aime, mais feint de négocier un marché contre la Toison, et Briséis répond sur le mode d'Antigone[4]. Par ailleurs, comme l'a remarqué très justement A. Petit, ces dialogues étant partiellement non véridiques, ils doivent nécessairement être relayés par le discours de vérité de l'auteur. Bref, l'un avoue, l'autre feint, l'un aime, l'autre pas, ou pas encore: jamais en tout cas d'aveu d'un amour réciproque.

Le *Roman de Tristan* de Béroul est amputé du début; mais si l'on admet que le *Tristrant* d'Eilhart von Oberg représente assez bien la version commune à laquelle se rattache également l'oeuvre de Béroul, on peut dire que se vérifie encore une fois la primauté, dans les premiers romans français, de l'*aveu soliloqué*: Yseut amoureuse découvre et dit son amour en un très long monologue «intérieur» de plus de 200 vers[5]; Tristan, venant la rejoindre, soliloque en un bref aparté[6]; mais aucun dialogue, dans ce cas encore, n'est représenté — même si le narrateur évoque un échange[7]. Il faut cependant rappeler que chez Béroul, dans deux dialogues parallèles avec l'ermite Ogrin, Tristan puis Yseut disent leur amour — mais la forme de ces deux aveux symétriques n'est pas indifférente... : «Je t'aime. — Moi non plus» en quelque sorte:

Tristan «Sire, j'am Yseut a mervelle ...»
(éd. Muret-Defourques, v. 1401)

Yseut «Il ne m'aime pas, ne je lui,
Fors par un herbé [...]» (id., v. 1413-1414).

Bref, on peut le montrer: dans les premiers romans français, et tout spécialement dans les premiers romans courtois, il n'y a pas de dialogue-aveu amoureux.

Il est cependant dans ces textes un phénomène que l'on doit mettre en rapport avec celui que l'on vient d'analyser, car il prend alors une signification fort intéressante: c'est le topos bien repéré du *parage*, de l'égalité-ressemblance des amants; ce thème se retrouve d'oeuvre en oeuvre diversement modalisé — ressemblance physique quasi gémellaire, unanimité des sentiments amoureux, symétrie des désirs... et des souffrances[8]:

mout fussent bien jousté andui,
car andui furent d'un aage,
d'une biauté et d'un courage.
(*Roman de Thèbes*, v. 4132-4134)

4. Comme le montre très bien A. Petit, *op. cit.*, p. 664.
5. Eilhart von Oberg, *Tristrant*, trad. par D. Buschinger et W. Spiewok, Paris, 10/18, 1986, p. 97-101, v. 2395-2610.
6. *Id.*, p. 103.
7. *Id.*, p. 104, v. 2711 sq.
8. Cf. Ch. Méla, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques*, Paris, Seuil, 1979, p. 47-82, et tout particulièrement à propos d'*Aucassin et Nicolette*.

Que molt estoient desirrant,
il de li et ele de lui.
(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*,
éd. M. Roques, v. 4588-4589)

molt estoient igal et per
de corteisie et de biauté
et de grant debonereté.
(Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*,
éd. M. Roques, v. 1484-1486; cf. aussi 1487-1493)

Amors igaumant lor depart
Tel livreison com il lor doit.
Molt lor fet bien reison et droit,
Car li uns l'autre aimme et covoite.
(Chrétien de Troyes, *Cligès*, v. 524-527)

Chascun d'eus soffre paine egal.
(Béroul, *Tristan*, v. 1649)

Amour parfaitement réflexif, ou amour faisant de deux un, les amants sont en tout cas posés *égaux*; à cet égard, l'iconographie du baiser est intéressante: les amants des miniatures médiévales sont à même hauteur, symétriques, égaux et pairs. Mais s'agit-il vraiment de réciprocité? Car ce qu'indique la forme alors privilégiée du monologue amoureux — qu'il ne faut d'ailleurs pas rapprocher du dire amoureux de la lyrique, fort différent dans les thèmes et dans les formes —, c'est que le discours amoureux est encore *intransitif*: il ne peut se dire à l'autre, son efficacité est tout au plus heuristique, et réflexive, pour celui qui le profère; d'échange, il n'en est point (encore) par la parole.

*

Le premier dialogue amoureux en français, c'est dans *Cligès* de Chrétien de Troyes (1176) qu'on le trouve. En fait, il ne fut peut-être pas véritablement le premier. Car le *Tristan* de Gottfried von Strassburg (vers 1210) translate une version française de l'histoire de Tristan et Yseut, qui était au moins pour une bonne part celle de Thomas. Or Gottfried met en scène un aveu — dont aurait été amputé le *Tristan* de Thomas: il s'agit du célèbre jeu linguistique sur le signifiant *l amer* (en français, sous la forme *l ameir*, chez Gottfried), qui suit l'épisode du philtre:

Il dit à voix basse et douce:
«Eh quoi, belle et douce, dites-moi:
quel est ce tourment, que sont ces plaintes?»
Isolde, le faucon de l'Amour,
répondit: «L'*amer* est mon tourment,
l'amer m'oppresse l'âme,
c'est *l'amer* qui me fait mal.»
Comme elle répétait si souvent *l'amer*,
il se mit à chercher et examina
attentivement et de très près
le sens de ce mot.
Il se mit alors à comprendre

que *l'amer* c'était «aimer»,
l'amer, c'était «amer», *l'amer* «la mer»:
il lui sembla qu'il y avait toute une foule de sens.
Des trois il en omit un
et questionna Isolde sur les deux autres:
il passa sous silence l'amour,
leur seigneur à tous deux,
leur commun réconfort, leur commun désir;
il parla de mer et d'amer:
«Je suppose», dit-il, «belle Isolde,
que la mer et l'amer sont votre tourment;
vous respirez l'odeur de la mer et du vent;
tous deux vous sont amers, je suppose?
— Non, seigneur, non! Que dites-vous?
Ni l'un ni l'autre ne me tourmentent,
ni l'air ni la mer ne m'importunent:
seul *l'amer* me fait souffrir.»
Lorsqu'il parvint au bout du mot
et y découvrit le mot amour,
il lui murmura:
«Par ma foi, belle, c'est pour moi la même chose,
l'amer et vous êtes mon tourment... »

(Gottfried von Strassburg, *Tristan*, trad. par D. Buschinger et J.-M. Pastré, v. 11982-12015, p. 204)

La découverte et l'aveu de l'amour réciproque se font, de façon métonymique, à travers un usage *autonymique* du mot *l amer*: soulignons d'ailleurs que seul le sens non explicité par Tristan (*aimer*) était le bon!

Cligès est, on le sait, l'un des objets favoris des analyses intertextuelles[9]. Oeuvre où se retravaillent aussi bien l'*Eneas* que le *Tristan*, où se réduplique, d'une génération à l'autre, la représentation de l'*innamoramento*, elle met en scène un très long dialogue d'aveu amoureux (240 vers, v. 5097-5337). Non pas entre Soredamor et Alexandre, qui n'échangent que quelques paroles sans importance — c'est la reine Guenièvre qui dit la réciprocité de leur amour et décide de les unir —, mais entre Fenice et Cligès; peut-être le modèle en est-il à chercher dans un épisode perdu du *Tristan* de Thomas qu'aurait conservé Gottfried[10]. Mais, si modèle il y a, ce qui est plus que probable, Chrétien disjoint le dialogue-aveu d'une part, et le jeu sur *l amer* d'autre part. C'est en effet dans la première partie, Soredamor-Alexandre, qu'est reprise, mais dans le récit, par le narrateur, la triple signification du mot *l amer*:

An *la mer* sont, et d'*amer* vient
Et d'*amors* vient li max ques tient.

9. Cf. récemment les travaux de M. Freeman, et en particulier «Transpositions structurelles et intertextualité: le *Cligès* de Chrétien», *Littérature*, 41, 1981, p. 50-61 et de D. Poirion, *Résurgences*, Paris, PUF, 1986, p. 153-164; rappelons cependant la thèse d'A. Fourrier, et les articles d'A. Micha repris dans *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976, «Tristan et Cligès», et «Enéas et Cligès».
10. C'est l'opinion généralement admise, depuis J. Bédier et A. Fourrier.

(*Cligès,* v. 543-544; cf. aussi les vers précédents, où *lamer* est à prendre à la fois pour *la mer* et pour l'infinitif substantivé *l'amer.*)

Quant au dialogue comme forme, il est repris dans la seconde partie; mais ici aussi, comme chez Gottfried — et Thomas? —, il se noue autour d'une réflexion sur la signification à donner à certains mots clés: *là*, *ça*, *le corps*, *le coeur*. C'est Fenice qui enclenche le dialogue: Cligès aimait-il une femme d'Angleterre?

Fenice a parole l'en mist
De Bretaigne premieremant.
[...]
Demanda li se il amoit
Dame ne pucele el païs (v. 5106-5107 et 5112-5113).

Cligès répond:

«Dame, fet il, j'amai *de la*,
Mes n'amai rien qui *de la* fust.
Ausi com escorce sanz fust
Fu *mes cors sanz cuer* an Bretaigne.
Puis que je parti d'Alemaigne,
Ne soi que *mes cuers* se devint,
Mes que *ça* aprés vos s'an vint.
ça fu *mes cuers*, et la mes cors» (v. 5118-5125).

Et Fenice à son tour:

«En moi n'a mes fors que l'escorce,
Car *sanz cuer* vif et *sanz cuer* sui.
N'onques an Bretaigne ne fui,
S'*i* a *mes cuers* lonc sejor fet... » (v. 5144-5147).

À cette première étape de clivage des coeurs et des corps succède une seconde, de redistribution des coeurs:

«Dame, don sont *ci* avoec nos
Endui li cuer, si con vos dites;
Car *li miens est vostres* toz quites.
— Amis, et vos ravez le mien» (v. 5170-5173).

puis une troisième, énonçant la réunion des coeurs et des corps souhaitée par Fenice:

«*Vostre* est *mes cuers*, *vostre* est *mes cors*» (v. 5190).

Dès lors le reste peut se dire; suit un double aveu: elle est encore vierge grâce au philtre d'illusion qu'a bu Alis, et elle aime Cligès.

Mais ce dialogue mérite qu'on l'analyse de près; car, comme dans le cas du *Tristan* de Gottfried, c'est véritablement à une séance de réflexion linguistique que l'on assiste: plus exactement, à un *lent ajustement des codes* — que signifie *là*, que signifie *ça*, qu'est-ce qui peut être qualifié de *mien* et de *tien*? *ça*, *là*, *le coeur*, *le corps*, autant d'anaphores pour désigner les deux locuteurs: ces mots sont en quelque sorte les représentants de *je* et *tu*, des pronoms de pronoms. C'était également à ce type de processus que l'on avait affaire chez Gottfried, le dialogue ayant finalement pour sujet la définition et l'attribution d'une signification unique, grâce à une série de tests (les questions de Tristan:

«je suppose... ?»), à un signifiant labile. Et celle qui dit quel sens est à donner à *l amer*, ou à *çà/là*, et à *mien*, celle qui guide au carrefour des sens, c'est dans les deux cas la femme. Ce qui se dit dans les premiers dialogues amoureux de la littérature romanesque, c'est, non pas tant que deux être s'aiment, mais que *le dire de l'amour est d'abord affaire de langage, accord passé par deux locuteurs sur les signifiés*. D'une certaine façon, c'est déjà ce qui s'esquissait dans ces dialogues dissymétriques où la femme répondait, telle Antigone ou Briséis: «je ne peux vous dire que je vous aime, respectons les codes».

En outre, Fenice prononce *je vos aim*, mais dans une structure syntactico-sémantique très particulière, qui n'est pas une assertion: elle enchâsse cet aveu dans une construction hypothétique:

> «*Se* je vos aim, et vos m'amez,
> Ja n'en seroiz Tristanz clamez,
> Ne je n'en serai ja Yseuz» (v. 5199-5201)

que je proposerai de comprendre ainsi: «Si je dis 'je vous aime' et que vous disiez la même chose, ce n'est pas pour cela que les autres devront nous appeler Tristan et Yseut». Fenice énonce là un commentaire de leur propre possible énonciation — l'aveu 'je vous aime' — au lieu de prononcer simplement l'assertion 'je vous aime'. Elle y précise son refus de répéter une histoire qui existe déjà dans les mémoires: elle semble demander à Cligès d'inventer une solution qui lui permette d'échapper à Alis, et d'être à lui corps et coeur réunis. Le lendemain matin, Cligès apporte sa solution: «Fuyons en Grande-Bretagne, nous y serons accueillis comme Pâris et Hélène à Troie»; il n'invente rien, il propose de répéter un modèle. Fenice refuse et propose une solution, trouvant du même coup une fin inédite pour le roman. Au prix d'un abandon des modèles préexistants (Pâris et Hélène ou Tristan et Yseut, fuite et adultère) et au risque d'en mourir, elle parvient à opérer une mutation sur place, une véritable transformation: elle gagne une autre vie, et le roman courtois une autre fin. Fenice métaphore de l'écrivain? On a pu le suggérer.

***

Ce qui apparaît surtout au terme de cette analyse, c'est ce que cache l'invention du dialogue amoureux. L'accord amoureux représente l'acmè de toute communication, la perfection d'une transparence sans médiation. Cette figure idéale de l'échange linguistique entre deux êtres a son symétrique dans le *topos* du *parage*, de la quasi-identité. Mais les formes dans lesquelles s'articulent les mots mêmes de l'amour révèlent combien cet accord si fortement asserté, et auquel semble en assomption mener tout le roman, masque en fait une irréductible différence. Les romans les plus anciens le montrent, *on monologue son amour*, comme si *j'aime* ou *je l'aime* étaient seuls possibles, mais non pas *je vous aime*: la transitivité réelle, en présence de l'autre, paraît impossible.

Et quand apparaît le dialogue amoureux de l'aveu réciproque — dialogue fondateur métaphorisant un désir trouvant enfin son assouvissement —, ce que masque cet euphorisant accord de deux voix qu'*asserte la narration*, c'est la nécessité d'un préalable ajustement des codes linguistiques. Car c'est cela, finalement, l'objet véritable du dialogue enfin instauré; et celle qui mène ce

jeu, c'est à quelque égard la dame. Mais dès qu'un accord est enfin trouvé sur les mots, une nouvelle différence surgit, sur, dirais-je, la syntaxe narrative: quelle histoire vivre? sur quel modèle articuler l'amour? sur des modèles préexistants, ou sur un mode différent — mais grâce à la magie? Cet écart toujours renaissant (comme Fenice-phénix), que figure-t-il, derrière la cohérence de la narration? Irréductible idiotisme de toute langue dès qu'elle est actualisée par un sujet, inéluctable différence des sexes malgré le voile de l'absolue ressemblance, ou bien encore nécessité toujours renouvelée de l'invention romanesque? Je voulais simplement montrer ce qu'une attention aux formes linguistiques peut démasquer, au-delà de la fascination de la fable.

JEAN-MARCEL PAQUETTE

MASQUE, SONGE ET MÉTAPHORE: LE CAS DE LA *CHANSON DE ROLAND*

Les grandes traditions sacrées des diverses civilisations (la nôtre y compris, si l'on tient le freudisme pour une herméneutique du même type) supposent toutes que le songe serait en quelque sorte doté d'un privilège dans son rapport à la réalité. C'est ainsi que, pour l'ère qui nous retient ici, de la *Chanson de Roland* à la *Divine Comédie* en passant par le *Roman de la Rose*, le songe, on le sait déjà bien, a servi de stratégie discursive, *topos* littéraire s'il en fut, pour déjouer l'opacité du réel et lui conférer l'aspect d'une altérité magique où décrypter plus efficacement sa substance. Plus encore qu'une simple thématique, le songe y est généralement conçu non comme la manifestation d'un autre monde pour lui-même mais d'un monde où doit se lire en clair (avec cependant certaines marques obligées du mystère) la signifiance condensée du réel. Dans la mesure où il se présente comme le signe de ce qui serait sans lui illisible, le songe est ainsi paradoxalement mais résolument de l'ordre de la *lecture*; à la lettre, il est *legendum*, c'est-à-dire «à lire», et légende.

N'est-ce point là, aussi, la fonction même du masque? Tout masque commande d'abord un décryptage et une question: quel visage peut bien se cacher derrière sa fallace? Tout songe de même: quelle réalité s'y dissimule en s'y préfigurant? Par le songe, pourrait-on dire, le réel avance masqué, cachant sa prime face (sa surface) parmi ces artifices que sont de toute évidence les alchimies imagées et mystérieuses du sommeil, de tout temps à la fois appelées à de laborieux déchiffrements et cependant toujours indéchiffrables. Songe et réel sont donc irrémédiablement hétérogènes, comme le sont le masque et le visage. Pour les conjoindre et tenter d'en révéler de la sorte le commun fonctionnement, il convient dès ici d'introduire un troisième terme, relevant plus spécifiquement de la poétique cette fois. Il s'agit de la métaphore. En bref, il nous suffira de dire pour la circonstance que la métaphore doit être tenue pour un phénomène essentiellement syntaxique, c'est-à-dire de *rapport* entre deux pôles également hétérogènes comme sont masque et visage, songe

et réel. Mais ce rapport, et c'est ce qui singularise la métaphore parmi tant de figures, est ici *abstrait* d'une totalité figurée; c'est cette occultation, ce retrait d'un lien syntaxique manifestement marqué qui donne à la métaphore sa spécificité, laquelle réside ainsi dans cette espèce particulière d'abstraction qui conjoint ses deux pôles et les condense d'une façon fulgurante en une signification inouïe. Ainsi donc, pour l'esprit qui procède à la lecture d'une métaphore, la question implicite est la même que celle qui se pose devant le masque ou devant le songe: qu'est-ce qui se cache? quel est le segment syntaxique dont l'absence assure ainsi la puissance? Et l'esprit, semble-t-il, prend plaisir à ces sortes d'énigmes puisqu'aussi bien l'essentiel de l'attraction qu'ont sur lui les textes paraît constamment s'y résoudre. La métaphore serait ainsi le produit de la nature proprement *algébrique* de sa constitution, si l'on peut se permettre de suggérer que la comparaison, moins énigmatique qu'elle, se fait, en regard, le produit de la nature *géométrique* de la sienne.

Est-ce donc à dire, pour achever d'imprimer quelque cohérence au véritable système que nous voyons se former devant nous entre métaphore, songe et masque, que l'inconnu syntaxique étant à lui seul l'énigme de la métaphore, l'un de ses pôles ne serait pas autre chose qu'un certain songe ou qu'un certain masque de l'autre? ou, en d'autres termes, que le masque fonctionnant comme le songe, celui-ci à son tour procéderait tout comme l'argumentation d'une métaphore? C'est peut-être ce que nous permettra de conclure l'analyse à laquelle nous allons sans tarder nous livrer.

***

Dans un texte hélas peu cité des médiévistes, peut-être parce que l'auteur n'en était pas, mais qui est l'une des plus belles pages critiques que l'on ait écrites sur la *Chanson de Roland*, Rémy de Gourmont écrivait il y a un demi-siècle:

> Au recommencement des civilisations, quand la vie est violente et la pensée calme, quand la main est prompte et le langage paresseux, quand les sens bien étanches fonctionnent droitement sans empiéter les uns sur les autres, [...] la métaphore pure est impossible (*Le problème du style*, p. 89).

L'on sait d'autre part, et Rémy de Gourmont le savait lui aussi, que les commentateurs s'entendent pour repérer dans la *Chanson de Roland*[1] une unique métaphore, la même énoncée à trois reprises dans le même contexte de l'exhortation au martyre. D'abord Roland dit:

> Tutes voz anmes otreit il pareïs!
> En sainte flurs il les facet gesir! (v. 1855-1856)

Puis Turpin:

> Tutes voz anmes ait Deus li Glorius!
> En pareïs les metet en sentes flurs! (v. 2196-2197)

1. Les références se font toutes à *Les Textes de la Chanson de Roland*, éd. R. Mortier, Geste Francor, 1941-1944; cf. les documents présentés en annexe.

Enfin, Charlemagne dans son *planctus* sur les morts de Roncevaux:

> Ami Rollant, Deus metet t'anme en flors,
> En pareïs, entre les glorius! (v. 2898-2899)

L'idée du paradis comme jardin et des saintes fleurs qui sont les élus, sans que tous les composants de l'image soient visibles, suffit certes à faire de cette image une métaphore, le syntagme abstrait étant ici l'élément syntaxique qui, dans un premier temps, vient implicitement relier et comparer le paradis à un jardin, puis dans un deuxième temps les saints aux fleurs de ce même jardin... Mais Bédier a suggéré dans ses *Commentaires*[2] que cette image n'était en réalité que le calque d'un texte de la liturgie funéraire latine, ce qui suffit à retirer au texte tout le crédit d'une création originale et à donner par conséquent raison à Gourmont: il n'y a pas de «métaphore pure» dans la *Chanson de Roland*.

Il y a cependant des songes. Et c'est à eux que nous parvenons après ce léger détour. Quatre songes, répartis en deux blocs de deux laisses consécutives chacun. Le premier bloc se situe entre l'ambassade de Ganelon auprès du roi Marsile et la désignation par Ganelon de Roland à l'arrière-garde. Le second fait charnière entre la mort de Roland et le retour précipité de Charles sur les macabres lieux de Roncevaux. Tous deux logés, par conséquent, en des temps particulièrement marqués par l'angoisse et l'imminence de révélations catastrophiques (la trahison de Ganelon, la mort de Roland), pour tout dire des moments précédant les deux tensions extrêmes de l'oeuvre. La description de chaque songe coïncide très précisément avec cette unité narrative propre à la chanson de geste qu'est la laisse. Malgré leur très ample disjonction dans le corps du texte, les deux blocs forment une unité poétique de 55 vers, unité que signale manifestement et suffisamment le retour, à cinq reprises, d'une sorte de premier hémistiche-refrain: «Carles se dort [...]» (v. 718, 724, 736, 2525, 2569), combiné à un retour thématique du «non-réveil» de Charles (v. 718, 736, 2554, 2569); à quoi il faut ajouter que le second songe de chacun des deux blocs est introduit par la formule: «Après iceste/icel, [...] altre avisun [...]». Ces marques poétiques contribuent à conférer à l'ensemble ainsi clôturé l'allure d'une ballade, ou mieux (étant donné l'objet même du passage): une manière de berceuse *ad usum imperii*...

Je viens de décrire l'appareil formel externe de la seule version d'Oxford; car pour les autres versions, nous serons en mesure de constater que leurs nombreuses et conséquentes divergences conduisent à de tout autres constructions poétiques. Sachons dès ici que le premier bloc ne nous est livré que par trois manuscrits: Oxford (ca 1170), Venise 4 (XIVe s.) Châteauroux (fin XIIIe s.); le second bloc, par six: outre les susdits, Trinity College (fin XVe s.), Paris (fin XIIIe s.) et Lyon (XIVe s.). Aucun des remaniements ne comporte au total, pour cet épisode des quatre songes, le même nombre de vers que la version d'Oxford.

***

2. J. Bédier, *La 'Chanson de Roland'. Commentaires*, Paris, rééd. H. Piazza, 1968, p. 305.

La laisse 56 d'Oxford nous présente le premier songe. Signalons d'entrée de jeu que cette version est la seule qui ne connaisse pas le mot «songe»; elle emploie en chaque laisse le mot «avisiun», plus près dans sa formation étymologique de la vision à teneur mystique que du rêve proprement dit. Cette vision est décrite entre deux vers où se trouve, à l'attaque, l'hémistiche-refrain «Carles se dort», instituant au départ par cette récurrence le caractère particulièrement lyrique de l'épisode. Les deux autres versions ne procèdent pas ainsi, détruisant dès le départ ce caractère; V4 le remplaçant par une insistance banale sur la royauté de Charles, C par le trait devenu légendaire de la «barbe fleurie». O et C s'accordent, au premier vers de la laisse, à présenter le passage du jour à la nuit, alors que V4, par l'évocation de la lune et des étoiles, campe comme décor la seule nuit. L'interprétation du songe dans tous les cas est simple, c'est-à-dire qu'elle n'est pas médiatisée par des figures animales comme ce sera le cas dans les trois autres songes: Ganelon arrache la lance des mains de Charles, la brise en la faisant voler en éclats vers le ciel. Le songe est tourné vers un passé proche, puisqu'à cet instant de l'oeuvre la trahison de Ganelon est d'ores et déjà ourdie. Signalons dès maintenant que V4 brise l'unité narrative de la laisse en entamant dès cette première laisse le récit du second songe que ce remaniement prolongera dans la laisse suivante; de même qu'il renvoyait le décor constitué en O et C du passage du jour à la nuit au dernier vers de la laisse qui précède notre épisode. C'est ainsi que le récit de V4 peut être dit, du moins pour cet épisode, éclaté ou dilué dans son rapport à la clôture narrative de la laisse où O et C assurent une unité stricte à dessein résolument esthétique.

Le second songe est déjà plus complexe; il se présente «masqué», médiatisé par les figures cauchemardesques d'une ménagerie fauve appelant déjà, quoi qu'il en soit, une interprétation symbolique. L'interprétation stricte de ces symboles ne nous intéresse guère ici, mais plutôt de reconnaître que le récit du songe oriente la lecture vers une interprétation, quelle qu'elle soit. L'on sait par ailleurs que les commentateurs s'entendent pour reconnaître derrière l'ours le traître Ganelon, derrière le léopard son champion Pinabel et derrière le «vautre», Thierry, le champion de Charles. Le songe en son entier est ainsi tourné vers ce qui n'aura lieu qu'à la fin de l'oeuvre, et préfigure la scène du procès de Ganelon au cours de laquelle s'affrontent Pinabel et Thierry. L'extraordinaire ici est que le songe ne révèle pas l'issue du combat et insiste explicitement sur le fait que les assistants intra-oniriques (ces «Franceis», que V4 ne connaît pas) ne savent pas qui des deux l'emportera. Le songe est bel et bien en cette occasion un masque dissimulant le visage, qui est l'avenir incertain. Il n'a pas pour fonction de prévenir Charles, mais à la fois de le jeter dans les affres de l'angoisse et de susciter chez l'auditeur une attente suspendue. Pour ce qui est des détails stylistiques de ce songe dans les deux remaniements tardifs, C ne reprend pas la formule exacte de l'hémistiche-refrain («Charlles se jut» au lieu de «Charlles se dort» du v. 1050), détruisant ainsi la symétrie lyrique de la «berceuse»; C, de même, précipite la venue d'un temps post-onirique puisqu'à la fin de la laisse Charles est éveillé et raconte son rêve aux Français. Quant au «Devers Espagne» de V4 et de C en lieu et place du «Devers Ardenne» de O, le dysfonctionnement diégétique est flagrant puisque

Charles étant dit, dans les trois versions, «à Aix», il est logique que le léopard arrive de l'Ardenne proche plutôt que de l'Espagne lointaine où Pinabel, d'ailleurs, (si c'est bien lui) n'a que faire. De même, en V4 et C, l'ours décrit comme «tenu» en laisse par Charles: ce détail anticipe sur le lointain quatrième songe tel qu'il est narré en O où l'ours (Ganelon) est en effet retenu par deux chaînes que tient à son tour l'empereur. Ce télescopage de scènes si éloignées l'une de l'autre dans la chronologie interne de l'oeuvre est la preuve, s'il en était besoin, qu'à l'instant de la composition de l'épisode des quatre songes, cet ensemble devait, aux yeux des remanieurs en tout cas, former un tout singulièrement concerté.

Jusqu'à présent les songes viennent à Charles comme ils doivent venir à quiconque: par la seule voie du sommeil. Or voici qu'avec le troisième songe, un nouveau rouage est ajouté à la complexité grandissante de la narration onirique. Nous voici beaucoup plus tard dans la chronologie interne de l'oeuvre: c'est une autre nuit. Les deux premiers rêves, Charles les a vus à la suite (en programme double, pourrait-on dire) en une même nuit, sans s'éveiller. Cette fois, Dieu lui envoie l'archange Gabriel qui à son tour fait voir à l'empereur un songe. Cette complexification dans la médiatisation va très congrûment de pair, à la fois avec l'étendue grandissante de la narration (la plus imposante des quatre songes avec 30 vers — contre 8, 12 et 15 en O pour les trois autres), et avec la complexité accrue du contenu du rêve. Celui-ci, en effet, est constitué d'un double volet en diptyques renvoyant à deux épisodes dont l'un a déjà eu lieu à l'insu de Charles (la bataille de Roncevaux proprement dite où Roland vient de mourir), l'autre, par anticipation, préfigurant la grande bataille finale contre Baligant. À travers une prolifération d'images «merveilleuses» et cauchemardesques, tempêtes déchaînées et milliers de bêtes fabuleuses, dragons, démons, griffons, etc. (T et L étant ici immodérément sobres dans leur description), l'archange commis à Charles pour lui faire voir un songe lui en montre du même coup la «senefiance», la signification. Mais cette signification, si elle est claire pour l'auditeur, demeure implicite et imprécise pour Charles. Car, si cinq des six versions de ce passage s'entendent pour employer le mot de «senefiance», annonçant ainsi l'interprétation proprement dite du rêve, la version C, la seule à ne pas l'utiliser, n'en rend pas moins la signification explicite en évoquant les douze pairs «ocis et detrenchiez» laissés à Roncevaux. La seconde partie du songe montre un grand lion (manifestement Baligant pour la version O) s'attaquant à Charles. Mais encore une fois, malgré la présence de l'ange chargé par le truchement du songe de prévenir en quelque sorte l'empereur, le récit revient à cette incertitude sur l'issue du combat; incertitude que, très curieusement en C, le narrateur se charge lui-même d'énoncer à la première personne, renvoyant ainsi à l'extérieur du rêve ce dont les autres versions (sauf T très lacunaire en cet endroit) font confidence à même le songe, même si en L ce sont les «Francois» (et non Charles) qui sont dits ignorer l'issue du combat. Signalons d'ailleurs, sur cette présence inopinée du narrateur en C, qu'elle a peut-être, comme «raison» de cette anomalie, le fait qu'il n'y est nullement manifeste que l'ange soit l'instigateur du songe que songe l'empereur. Le remanieur se serait-il, pour un temps, déguisé en archange?

De même que l'on apprend en début de la laisse 185 que Gabriel est le «monstrateur» du songe, la laisse 186 indique, avant de venir à son terme, que le même archange est en quelque sorte responsable du second songe de ce volet, formant ainsi unité par rapport au premier qui est, pour sa part, sans intermédiaire. Ce quatrième et dernier songe nous ramène toutefois aux deux premiers par son contenu: le sort de Ganelon par suite de sa trahison. Gabriel procède comme dans le second songe du premier volet, par images montrant des bêtes, symboles simples des actants du procès: Ganelon toujours sous le déguisement de l'ours, la parenté sous le masque des trente ours — quant au «vautre» que donnent la plupart des éditions du *Roland d'Oxford*, il est le fruit d'une pure lecture conjecturale, et nous lui préférons par principe le vers incompréhensible que reproduit ici Mortier. Pour les autres versions, sauf V4 assez conforme à O, c'est l'anarchie la plus complète, comme si l'épisode des songes avait à la longue perturbé quelque chose de profond dans la narration, ou comme si cet épisode avait épuisé dès la primordialité de la version d'Oxford sa fonction réelle dont on verra le sens dans un moment. Or donc C introduit là, en fin de songe, le roi Marsile en déroute et ne précise même plus que l'empereur se trouve à Aix, T se faisant plus fabuleux qu'il ne faut montre un dragon accompagné de cent lions, P et L combinent cette ménagerie incongrue et signalent la présence d'un grand lion escorté de respectivement cent et vingt ours. L par ailleurs, en système entropique complet, est la seule version où l'on assiste au réveil de Charles qui se précipite sur le site des combats à Roncevaux comme s'il avait de lui-même compris, contrairement aux autres versions, la «senefiance» de ses songes. Le songe, dès lors, ne peut plus être qu'un motif à agir, qu'une mécanique dans le déroulement de l'action, et non plus une contemplation lyrique de l'attente.

***

Par négatif, donc, ces versions délabrées nous renseignent d'une façon particulièrement claire sur l'étiolement progressif de la fonction onirique, saisi à travers la série des textes. Celle-ci, par l'abstraction énigmatique qui la fonde, réalise comme une sorte de métaphore dans un état linguistique où la maturité et le métabolisme des fonctions syntaxiques ne l'autorisent pas encore. Autrement dit, dans l'univers épique archaïque, le songe est cette percée sur le réel qui annonce en la préfigurant sans la réaliser encore la grande figure de la métaphore. Et plus on se rapproche de l'instant historique où elle va pouvoir enfin paraître, plus les assises narratives mêmes du récit en forme de songe se font précaires dans leur cohésion comme dans leur cohérence.

C'est ainsi que la version d'Oxford accomplit le plus concrètement qu'il se peut non seulement la syntaxe interne du songe, mais aussi cet enchaînement de plus en plus précis et complexe qui d'un songe à l'autre, nous l'avons vu, assure à la fois la résonance lyrique et la charge sémantique. Et c'est du plus que parfait alliage de l'une et de l'autre que Oxford tire sa grande réussite esthétique. Le songe y exerce, pour tout dire, de par son fonctionnement même, le rôle du masque d'un autre masque, d'une sorte de cache-réel d'une métaphore encore à venir.

On comprendra mieux ce qui vient d'être suggéré si l'on constate que lorsqu'à la dernière laisse, l'oeuvre enfin (celle de Charles comme celle de Tu-

rold) se trouve accomplie, toute fonction médiatrice du songe s'est évanouie. Charles dort, c'est-à-dire qu'il est dans l'état même de recevoir un rêve; mais c'est directement, sans l'intermédiaire du songe, qu'intervient l'archange Gabriel pour l'informer d'une réalité nouvelle, celle d'une guerre qui semble ne plus vouloir s'achever. Tout songe, dès lors, n'est plus qu'histoire. Turold peut s'interrompre puisque tout rapport à celle-ci s'inscrit désormais dans l'ordre de la métaphore. Avant de parvenir à cette étape anthropologique nouvelle, le récit onirique aura été le déguisement temporaire d'un masque du réel, c'est-à-dire la poursuite infinie d'un sens toujours différé.

Documents annexes
(d'après l'édition R. Mortier)

O

LVI

Tresvait le jur, la noit *est* aserie.
Carles se dort, li emper*eres* riches.
Sunjat qu'il eret al greignurs porz de Sizer,
Entre ses poinz teneit sa hanste fraisnine.
Guesnes li q*uens* l'ad sur lui saisie;
Par tel air l'al estrussee e brandie
Qu'envers le cel en volent les escicles.
Carles se dort, qu'il ne s'esveillet mie.

LVII

Apres iceste, altre avisiun sunjat:
Qu'il en France ert, a sa capele, ad Ais.
El destre braz li morst uns uers si mals.
Devers Ardene vit venir uns leuparz,
Sun cors demenie mult fierem*ent* asalt.
D'enz de sale uns veltres avalat,
Que vint a Carles le galops *e* les salz.
La destre oreille al premer uer trenchat,
Ireem*ent* se cum*b*at al lepart.
Dient Franceis que grant bataille i ad;
Il ne sevent liquels d'els la veintrat.
Carles se dort, mie ne s'esveillat. AOI.

C

62

Va sen li jors, si vient la nuiz serie.
Et .K. Meinne a la barbe florie,
Droit en son trez a masnée escherie.
Sonja un songe qi grant duel senefie:
Q'il ert as poiz o sa grant ost banie.
Tenoit sa lance dont li fers resplendie.
Guenes li cons l'avoit sor lui fraisie;
Por tel vertu la crolée et brandie
Q'entre ses poinz li est fraite et brisie;
Contre lo ciel est la clarté sallie.
Charlles se dort, qu'il ne s'esveille mie.

V4

51

Clers luist la lune *et* la stelles flam*b*ie.
Carle li roi, li *enp*erer meïme,
Sonçent un sonç qu'il est ad un port de Cisre,
Tent son espieu a son ast[e] frasnine;
Gaines li cont l'a desor lui sasie:
Par tel force l'a croleit *et* bran*d*ie,
Ch'entro ses pu*n*g l'oit frait[e] *et* brisee,
Contra lo ciel ne fa voler l'escliçe.
Carles se dorme qu'il ne s'esvelz mie.
Apres de cele, altre vision sonçie:
Qu'il ert i*n* Fran*ç*a, ad Asia, o el stie;
In does caenes si te*n*t un ors gran*d*ie,
Si durement [morst] lo destro braçie,
Que jusque l'os la çarne l'a trenc[h]ie.

52

Devers Espagna vid vinir un liopart,
Son cors meesme el requ*e*re[*n*]t *et* asalt;
De son paleis un veltres li asalt,
E ve*i*nt al rois [et] a trot *et* a salt:
Pur son amor ge*n*tem*en*t se co*m*bat,
Ardiem*en*t asalu lo leopart;
Mais ni seit qual de l'ors se vi*n*çerat.
Carlo se dorme, mie ne s'esveilat.

63

Li enperere autre vision sonja:
Q'il est en France, a Ais ou il esta.
Tenoit un ors, qi mult le coreza,
E enz ou braz durement le navra,
Deci ca lors la car li en dampna.
Devers Espaigne un lipart escampa;
Droit vit a lore que pas nel refusa.
Charlles li rois dou palais avala,
Devant alors lo roi si se josta,
Por soie amor grant asaut li dona:
La destre oreille au felon ors trencha.
Quant il l'ot mort a leupart repaira,
Mot ferement envaïr le ala.
Charlles se jut de ci q'il ajorna.
Quant il s'esveille as François le conta;
Mais il ne sevent mie ou o se tornera.

***

O

CLXXXV

Karles se dort cu*m* hume traveillet.
Seint Gabriel li ad *Deus* enviet:
L'empereür li cumandet a guarder.
Li angles est tute noit a sun chef.
Par avisiun li ad anunciet
D'une bataille ki encuntre lui ert:
Carles guardat amunt envers le ciel,
Veit les tuneires *e* les venz *e* les giels,
E les orez, les merveill*us* tempez,
E fous e flambes i est apareillez:
Isnelement sur tute sa gent chet.
Ardent cez hanstes de fraisne *e* de pumer
E cez escuz jesqu'*as* bucles d'or mier,
Fruisez cez hanstes de cez trenchanz espiez,
Cruissent osbercs e cez helmes d'acer.
En g*r*ant dulor i veit ses chevalers.
Urs *e* leuparz les voelent puis manger,
Serpenz *e* guivres, dragun *e* averser;
Grifuns i ad, plus de trente millers:
N'en i ad cel a Franceis ne s'agiet.
E Franceis *c*rient: «Carlemagne, aidez!»
Li reis en ad e dulur *e* pitet;
Aler i volt, mais il ad desturber.
Devers un gualt uns granz leons li vint,
Mult par ert pesmes *e* orguillus *e* fiers;
un cors meïsmes i asalt *e* requert,
E prenent sei a braz ambesdous por loiter;
Mais ço ne set liquels abat ne quels chiet.
Li emperere n'est mie esveillet.

C

257

Charlles se dort, qi mot fu travaillez.
A Damedé en prist mot grant pitez;
Saint Gabrials fu toz jor envoiez:
Deus li commande qe il soit bien gardez.
Li angle jut tote nuit a ses piez;
Charlles estoit coroceus et iriez:
En Rencevals avoit ses gens laissez,
Les .XII. pers ocis et detrenchiez.
Li rois se dort; ainz q'il fust esveillez,
D'une avison fu forment travailliez:
.K. regarde amont vers les halz siez,
Vit les tonoires et l'air qi est negiez,
E voit jalées et gresix agoisez
Et grant orages, mot s'en est merveillez,
Et feus el flambe i est apareilliez:
Ardent ces haustes, cez confenos vergiez
Et cil escu qi sunt bien vermeilliez;
Croissent hauberc et cez tranchanz espiez.
Illoc vit .K. ses gens mot mesaisez;
Ors et liparz veoit toz desliez,
Serpenz et gruves et dragons enrajez,
Grifons i a .XXX. M., ce sachiez,
As Franzois corent et devant et dalez,
E cil escrient: «.K., car nus aidiez!»
Li rois de France en fu mot corocez;
Aler i vost li rois, s'il fust laissez,
Car uns lions venoit tot eslaissez:
Mot estoit fers, orgoillos, et prisiez,

V4

203

Carlo se dorme cu*m* ho*m* qui est travailer.
Sa*n*t Gabriel li ait Deus envoier,
Li enperer come*n*çeit a parler.
Li angel estoit tote noit a son cef.
P*a*r vision li oit anuncier
Une bataille que *in*vers lui feit er:
Significa*n*çe li demestre molt graer.
Carles regarde amo*n*t envers lo cel,
Vit les oraçes, li troner v*entoier,*
Li cel se fen de mereveils te*m*per,
E ffu et fflam*b*e li est apareiller,
Isnellement sur tote sa ge*n*t cer.
Arde*n*t cel astes de frainc *et* de pomer
E cels escuz *et* les borcles d'or mer,
E cels oberg *et* cels elmes gemer.
Molt gra*n*t dolor oit de [ses] çevaler.
Urs, liopard pois le voleit ma*n*çer,
Serpe*n*s e bivres, dragons e ave*r*ser;
Griffon *et* aigles i ot .XXX. miller:
Il n'i oit cils a Fra*n*ceis ne se joster
E Franch crient: «Carlomaine, aider!»
Li enperer en oit e dols e peçer;
Aler i volt mais il est i*n*go*m*brer.
Devers un gald un gra*n*t leon ne ver,
Molt pere est peseme, orgoillus e fier;
Son cors meisme il asalt e requ*i*er,
Prent se as braç ambeduis pa*r* elegetier;
Mais ho*m* ne seit cal abat e cal chier.
Li e*n*perer ne s'est mie esveiler.

T

139

Charlez se dort come home travaillez.
Saint Gabriel ly a Dieu envoiez.
Par advision ly a dit et nunciez
D'une bataille qui contre lui vient bien briefz:
Segnefiance ly a monstré bien griefz:
Charles garda amont devers les cielx,
Vit une fouidre qui descendit des cielx,
Et feu et flambe lui a aparliez:
Ardent ces hantes et fresnes et pommiers,
Et ces haubers et ces elmes d'aciers,
En grant peril sont touz ses chevaliers:
Ours et leons les vouloient mengiers;
N'y a Franceys ne se doive esmaiers;
Franceys s'escrient: «Charles, car nous aidiers!»
Aler y vont, mes il eut encombriers;
Devers le gant I. moult grant [leons] ly vint.
Ly emperiere se print fort a esmaiers.

Li roi asalt qi ben fu batisez,
A braz se prenent, mot fu .K. blicez;
Luitient et sachent, mais ne sui aisiez
De nomer vus qi remest haitiez.
Li enperere ne s'est pas esveilliezz.

P

155

Charles se dort, qui moult fu traveilliez;
Sains Gabrieuls fu a lui envoiez:
Karle commande ke il soit bien gaitiez.
Li angres s'est en son tref aprochiez;
Par avis[i]on li fu cist plais nunciez.
Senefiance li monstre, ce saichiez.
Karles resgarde contremont vers le ciel,
Voit les tonnoires et les vens enforcier
Et les oraiges et merveillouz tempiers,
Et feus et flamme i est appareilliez;
Sor sa gent chiet: Karles en est iriez.
Ardent ces lances, dont diaus est et pitiés,
Et ces escus ont bruslez et brisiez.
Froissent ces elmes: Karles en est iriez;
Par ire faite est droit saillis en piés.
De vers Espaingne, parmi les guez d'un biez,
Vint .I. lyons qui estoit enraigiez:
Avis li fu qu'il avoit .IIII. chiés;
Grans iert et haus, de loins ot .XV. piés.
Envers son cors fu li siens essaiez,
Moult fu par lui penez et traveilliez;
Mais Karles est envers lui aïriez,
Au brant li a touz les membres tranchiez.
Aprez cest fait li vint painne moult griez,
Voit son hauberc rompu et desmaillié,
Ses homes vit a grant dolor plaiez;
Puis vit venir contreval .I. rochier,
Ors et lyons et serpans enraigiez,
Dragons et wivres et lieupart qui sont grief,
Qui Fransois ont durement enchauciez.
Et cil escrient: «Karle, car nos aidiez!»
Li rois en a et dolor et pitiez.
Karles vint la, mais moult fu aïriez:
Dou gaut li est .I. lyons adresciez,
Grans est et fors et merveilloz et fiers;
Li empereres s'en est moult corrouciez,
Durement fu dou lyon traveilliez,
As bras le prent, moult s'en est enforciez;
Mais il ne seit liqueus est trebuchiez.

L

109

Karles se dort comme honz travailliez.
Li anges Dieu s'est de lui aprochiez.
D'une bataille dont s'est apareilliez,
Senefiance que mure, ce sachiez;
Charles est endormiz son vis devers le ciel
Adont comancent li tonoire enforcier,
E li orage moult merveillous et fier,
E fues et flamme li sont appareilliez,
Sor sa jant chiet, Karles en est iriez;
E li escu sont tuit fraint et brisiez,
Ardont cil yaume, Karles en est iriez;
Per ire force a tot le branc sachiez,
E maintenant estoit sailliz em piez;
Devers Espaigne, per delez .I. vergier,
Vit .I. lion qui estoit enragiez;
Granz fu et gros, de lonc ot .XV. piez;
Envers son cors fu li son adreciez,
Mout fu per lui penez et travailliez.
Karles fu moult envers lui aïriez;
Au branc li a toz les menbres tranchiez.
Aprés cest fait li sort painne moult grié;
Voit son auber desrot e desmailliez,
Ses homes voit a grant dolor plaiez,
Hors e lions e serpanz enragiez.
Les Francois ont durement domagiez;
E cil escrient: «Karles, aidiez, aidiez!»
Dont li lions est vers lui adreciez,
Granz fu e fiers orgoillouz e iriez:
Li empereres en est moult aïriez;
Duremant fu dou lion embraciez;
As braz se pregnent, chascons s'est esforciez;
Mais il ne sevent li quez est trabuchiez.

***

O

CLXXXVI

Apres icel li vien[t] un altre avisiun
Qu'il ert en France, ad Ais, a un p*e*rrun,
En dous chaeines si teneit un brohun.
Devers Ardene veeit venir .XXX. urs,
Cascun parolet altresi cume hum.
Diseient li: «Sire, rendez le nus!
Il nen est dreiz que il seit mais od vos;
N*o*stre parent devum estre a sucurs».
De sun paleis vers les altres acurt;
Entre les altres asaillit le greignur

V4

204

Apres vis ait un altre vision,
Qu'il ert in Fran*ç*e, ad Asia, a son peron,
In dos chaeines si tenoit un bremo*n*.
Devers Arde*n*ne se vit venir .XXX. urson,
Caschu*n* parleit altresi come ho*m*.
Cil dient al reis: «Sire, rendeç li non!
El no est droit qui remagne ot vos;
Nostre pare*n*t dovo*n* estre secors».
Desuç paleis vit un ve*n*tre recors,
Entres le altres asalit les gri*g*nors.

Sur l'erbe verte, ultre ses cu*m*paignuns.
La vit li reis si merveillus estur;
Mais ço ne set liquels veint ne quels nun.
Li angles Deu ço ad mustret al barun.
Carles se dort tresqu'al demain, al cler jur.

C

258

Apres iceste, li vint autre avison
Qi l'ert alez sor le mestre peron:
Devers Ardene, ce truis en la lecon,
Coisi .XXX. ors venir tot le treton:
Li uns a l'autre disoit bien sa raison;
Au roi escrient: «Laissez nos le, baron,
Car il est droiz qe nos l'en remenon!
Nostre amis est et si le secoron».
A tant e vus un autre, en un landon,
E descendoit del grant palais Kll on:
As ors cort sore, par mot fiere tenzon,
Tot le plus mastre saisist por lo brohon.
La vit li rois un estor mot felon,
Mais il ne seit li qes veint ne qi non.
Li angle Deu ce demostre au baron,
Dormir le fait en mot grant sospecon.
Li rois .M. s'en fuit a esperon
Vers Saragoze, a son mestre donjon:
En la cité qide avoir garison,
Mais non ara, nel puet garir Mahon,
Q'il non compert la mortel traïson
Qe il a faite de .R. le baron
E d'Oliver et des autres baron.

P

156

Apres li vint une autre avisions,
Que il estoit a Ais en sa maison:
En .V. chaainnes tenoit .I. grant lyon.
Viennent .C. ors a force et a bandon,
Chascuns parloit par moult grant contenson;
Cil ors crioit hautement a haut son:
«Seignor Fransois, randez nos le baston.
Nos l'aplejons par tel devision
Que s'il meffait d'aucunne ochoison,
Droit en aurois qu'el verront li baron.
A nos parens portons garandison».
Lez .I. palais, par grant aatison,
En cort .I. autres plus irez d'un lyon,
Entre les ors par merveiloz randon;
Prent le greignor, cui qu'an poist ne cui non.
La vit li rois .I. estor si felon;
Mais il ne seit liqueus vaincra ou non.
Li angres Deu se montra a Karlon.
Karles se dort, qu'iert en grant songison,
Jusqu'au matin que le cler jor voit on.

La vit li reis molt m*er*velus estors;
Mais il ne seit cals n'abat ne cals nos.
Li a*n*gle Deus ministreit al baro*n*s
D'une bataille que ert feit envers lors.
Dormir lu fait la noit entresq*ue* a li jors.

T

140

En deus chaines si tenoit un brohon,
Apres celle vint autre advisions,
Qu'il yert en France, a Paris, au perrons.
A .II. chaines tenoit I. grant dragons:
Devers sa ceue venoient C. leons,
Chescun parloit autressi com I. hons.
A Charles disoient: «Sire, rendez les nous;
Il n'est pas droit que ilz soient plus o vous».
D'entre les aultrez sont saisi les gregnours:
La vit ly roy si merveilleux estours,
Mais il ne scet les quelx vaincuz y sont.
L'angre de Dieu le demande a Charlons.
Dormir le fist d'ycy juscquez au cler jours.
Si vous lieroy du bon empereour.
Aussi diroy Marsilions ...

L

110

Aprés revint .I. autre avision,
Que il en France il et si compaignon:
A .II. chaines tenoit .I. grant lion,
Devers Ardoine per moult grant contençon
Venoient .XX. hors a force e a bandon;
Karlon [parloit] per moult bone raison,
E si escrient autemant a cler son:
«Seignor Francois, randez nos le larron;
Nos le plajons per tel devision,
S'il a mesfait per nulle raison,
Droit en dirons quant verrons nos barons
De son païs per grant ocision».
Ez vos .I. autre plus irié de lion,
Prant le grenour qui qu'en poit ne qui non,
Se vit li rois .I. estor si felon,
Mais il ne set qui sont si compaignon;
Li ange Dieu li mostre a bandon.
Li rois se dort a grant sospicion,
Jusque au matin que le ckler jor vit on;
Karles se lieve e trestuit si baron,
Les seles metent, escoier e garçon,
Es destriers montent senz plus d'arestison.
En Roncevauz se vinent a bandon,
Ou gisent mort li .XII. compaignon.
Karles fait duel, si grant ne vit nuns honz;
Sa barbe tire et sache son grenon.
Toz paumez chiet dou destrier aragon,
A tant ez vos e Ogier e Naymon,
Cil releverent le roy de paumeson.

CLAUDINE POTVIN

LE MASQUE DOCTRINAL: ÉNIGME ET SATIRE DANS L'ÉCOLE DIDACTIQUE DU *CANCIONERO DE BAENA*

L'école didactique ou doctrinale du *Cancionero de Baena*[1], chansonnier offert au roi de Castille Juan II vers 1450, regroupe un certain nombre de poètes dont le discours est avant tout d'ordre moral et satirique. Ce discours reprend la topique philosophique traditionnelle sur la mort et le sens de l'existence: *carpe diem*, *beatus ille*, *ubi sunt*, *contemptus mundi*, etc.[2] Caractère éphémère de l'existence et nécessité de jouir des plaisirs terrestres ici et maintenant, contemplation d'un merveilleux âge d'or et réflexion sur la vanité des biens de ce monde, mysticisme et fatalisme, etc., autant de notions véhiculées dans les débats théologiques du *Cancionero*.

Le ton moraliste de ces débats se reconnaît à la nature des sujets les plus fréquemment traités, parmi lesquels des questions sur la création et la Trinité, un long débat sur la prédestination, des louanges à la Vierge, une invitation à se retirer du monde, etc. Je m'attacherai tout particulièrement aux trois compositeurs Fray Diego de Valencia, Ferrán Sánchez de Talavera et Fray Lope del Monte. Ces poètes s'inscrivent bien sûr dans une tradition chrétienne orthodoxe qu'ils respectent et défendent. Cependant cette sobriété, poussée à la limite, affiche également une sorte de débordement qui s'exprime essentiellement de deux façons, que j'appellerai respectivement le mode énigmatique et le mode satirique. L'examen des textes retenus se fera donc en trois parties qui correspondent à ces trois modes discursifs: théologique, énigmatique et satirique.

***

1. *Cancionero de Baena*, éd. J. M. Azáceta, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, 3 vol. Pour toute référence, le numéro de la composition sera indiqué entre parenthèses. Sur l'école doctrinale du *Cancionero de Baena*, cf. J. Labrador Herraiz, *Poesía dialogada medieval: La 'pregunta' en el «Cancionero de Baena»*, Madrid, Maisal, 1974 et R. Ferrández Villaverde, *La escuela didática y la poesía política de Castilla durante el siglo XV*, Madrid, 1902.
2. Cf. Cl. Potvin, «La vanidad del mundo: ¿Discurso religioso o político? (A propósito del *contemptus mundi* en el *Cancionero de Baena*)», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Ediciones Ismo, 1986, p. 467-476.

Déjà, dans les débats de type scolastique, Fray Lope et Fray Diego avaient abordé des thèmes du registre religieux: la Vierge, Vérité et Mensonge, *Fortuna et Natura* (323-328; 473-476; 477-492). J'ai signalé le ton généralement sérieux et austère de ces échanges à caractère doctrinal, nettement différent des autres. Les textes d'ordre théologique appartiennent à ce même genre de discours. Le traitement poétique de la matière y est similaire: argumentation philosophique et discussion du dogme. Toutefois, à part le long texte sur la prédestination, il ne s'agit pas là de véritables débats. Ce sont plutôt des questions suivies tout au plus d'une seule réponse et, le plus souvent, des *preguntas* laissés sans *respuestas* ou bien des *cantigas* et *desires* détachés.

Il semble bien que, dans ces textes, les sujets théologiques soient la grande préoccupation de nos poètes. En tant que membres du clergé, ils se présentent eux-mêmes comme des autorités en la matière. Dans un de ses poèmes, par l'entremise de l'une des voix engagées dans le dialogue, Fray Lope del Monte se déclare «maître en théologie» (349, v. 10). Baena qualifie le franciscain Diego de Valencia[3] de «très honorable, savant et discret, célèbre maître en théologie» (519). Bien qu'on ne trouve rien de tel à propos de Ferrán Sànchez, nous savons qu'il «a pris l'habit de l'ordre de Calatrava» (535), et que ses vers dénotent un intérêt soutenu pour des problèmes fondamentaux tels que le salut de l'âme, le libre arbitre, la prédestination, la foi, etc.

Apparemment, les poètes ne posent leurs questions que pour revenir à la charge plus tard et offrir leurs propres solutions. Il en est ainsi de trois séries de questions/réponses. Par exemple, dans la composition 345, Fray Lope s'adresse à Villasandino parce que «je voulais entendre de quelque savant d'où provient la douleur sans peine et d'où vient le sang non sorti des veines» (345, v. 3-5). Villasandino répondra, sans trop comprendre le sens de cette question générale sur l'ordre des choses dans l'univers: «Il me semble que Fray Lope balbutiait quand il a proposé ces phrases à dona Mathea» (346, v. 25-27). Mais Fray Lope, au contraire, savait bien ce qu'il faisait. Il n'a posé sa question que pour présenter sa réponse (347), tout imprégnée de la chose sacrée et de la crainte de Dieu:

> juysios escuros son que Dios da
> e quien bien lo pensare ansi lo bera
> [...]
> El rremedio d'est, segunt vn dotor,
> es connosçer omne non poder alcançar
> los tales juyzios que Dios quiere dar
> e creer simplemente, por escusar error,
> en Dios e por nos non ser preguntado [...] (347, v. 16-17 et 29-33)[4].

3. Sur Diego de Valencia, cf. W. D. Lange, *El fraile trobador. Zeit, Leben und Werk des Diego de Valencia de Leon (1350?-1412?)*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1971; E. Diaz-Jimenez y Molleda, «Semblanza de un poeta del *Cancionero de Baena*», dans *Escritores españoles del siglo X al XVI*, Madrid, Páez-Bolsa, 1929.

4. «Les jugements de Dieu sont obscurs / et quiconque y pense le constatera / [...] Le remède, selon un docteur, / consiste à admettre que l'homme ne peut comprendre / les jugements de Dieu / et à croire sans questionner / les raisons de Dieu [...]».

Ailleurs, la question de Diego de Valencia, «comment éteindre le feu» (493, v. 5-6), provoque une réponse logique de Vasco López de Camoes (494) qui tente de donner une explication naturelle à un phénomène physique. Mais Diego ne s'en satisfait pas; il offre lui-même une réplique d'un autre ordre qui vient justifier la grandeur de la Création divine. D'ailleurs, il incite son interlocuteur à ne pas chercher à comprendre ce que Dieu a ordonné:

> De vuestra pregunta, segunt mi creençia,
> amigo, sepades que nuestro Sseñor
> crio este mundo syn ayudador,
> de nada formado por alta sabençia
> [...]
> [...] vos digo por astronomia
> non me entremetiendo en fechos de Dios (495, v. 1-4 et 24-26)[5].

Dans la troisième série sur la Trinité, les interrogations de Talavera (526) sont suivies d'une quantité d'explications catégoriques de Fray Diego. Profession de foi sans équivoque, comme le prouvent ces vers:

> Asy lo deuemos guardar e tener
> todos los christianos con mucho firuiente,
> e d'esta tal creençia jamas non mouer
> e tales quistiones syn buen fundamento
> la fe las destruye syn otro argumento (527, v. 33-40)[6].

Le commandeur de l'ordre de Calatrava à Villarubia sent tout de même le besoin de répliquer: il lui conseille de s'éloigner de la théologie, car «elle est bien plus profonde que la poésie», et lui recommande de croire fermement en la sainte Vérité (528, v. 11 et 30).

Donc, ici comme ailleurs (cf. aussi 503, 535, 536), les poètes réaffirment la prééminence de l'autorité et de la justice divines, de même que la nécessité absolue de la foi chrétienne. C'est ce que confirme également le débat sur la prédestination.

En soulevant la question de la prédestination et du libre arbitre, Talavera amorce une longue discussion sur un ensemble de problèmes qui préoccupaient grandement les écrivains castillans des XIVe et XVe siècles: la volonté divine de sauver ou non les hommes, la liberté humaine, le sens et la valeur des bonnes oeuvres, la distribution inégale des grâces, l'omniscience de Dieu, l'infaillibilité de sa Providence, etc. De fait, la question de Talavera (517) a suscité sept réponses composées par autant de *sabios letrados* du royaume; dans une riposte finale, Talavera tente de résumer l'ensemble des arguments développés au cours de la polémique (525). On pourrait discuter longuement du caractère orthodoxe ou hétérodoxe de chacune des interventions poétiques qui forment le cycle de la prédestination. Mais tel n'est pas l'enjeu de la

5. «Sachez, ami, au sujet de votre question / que, selon ma croyance, Notre Seigneur / a créé ce monde du néant / sans assistance et avec grande sagesse / [...] / je vous le dis au nom de l'astronomie, / mieux vaut ne pas se mêler des actes de Dieu».

6. «Ainsi tous les Chrétiens à la foi ardente / doivent la conserver / et ne jamais remettre en question cette croyance / et comprendre que la foi détruit / sans argumentation les questions mal fondées».

question[7]. Notons seulement que, de façon générale, les poètes concluent toujours leur argumentation, d'une rigueur logique variable, par un recours à Dieu. C'est l'affirmation du *logos*, du Verbe de Dieu, comme le montrent ces vers de Talavera:

> que avnque a nos parescan mal fechos,
> los juiysios de Dios son syempre derechos,
> e justo su pesso al triste e al ledo (525, v. 142-144)[8].

En principe, toutes ces compositions tendent à discuter et à affirmer un certain nombre de vérités théologiques, ou à transmettre un enseignement quelconque. En réalité on voit bien, à la lecture de ces textes, qu'ils ne constituent pas de véritables controverses universitaires: c'est là l'oeuvre de poètes plus que de théologiens. Le discours est centré sur lui-même. Dispute de mots, logomachie d'abord, puis jeux de concepts qui se reflètent l'un l'autre comme dans un miroir multidimensionnel. Le discours religieux, plein de la componction et de la dignité propres à la matière traitée, se révèle être une sorte de masque, un *barniz* moraliste, une couche protectrice, un costume, un déguisement utile. Au fond il s'agit peut-être bien, tout simplement, selon les termes de Talavera dans la question lançant le débat sur la prédestination, de «disputer, mais sans jamais mettre en doute que Dieu, qui est juste, puisse juger autrement qu'avec justice et raison» (517, v. 114-117).

Je montre ailleurs comment les poètes du *Cancionero* s'amusaient à se chamailler d'un poème à l'autre dans les débats baenesques à coup d'injures et de grossièretés, précisément pour le seul plaisir de la fête verbale. Dans ces débats loufoques, le rire perçait sous chaque vers. Ici, le jeu consiste à mobiliser le raisonnement et à rivaliser de subtilité. Le sérieux des textes déborde non plus en images corporelles, obscènes ou scatologiques à la surface du poème, mais en jeux intellectuels qui s'élaborent en profondeur, comme dans ces devinettes sur l'homme et son ombre (350), sur le feu (493), — ou dans ce conseil aux deux mal mariées (349) que nous allons examiner maintenant. La poésie de cour se fait alors énigmatique et recherchée.

*

Le discours moraliste et doctrinal de nos poètes-moines, centré sur l'affirmation de l'autorité divine et des préceptes catholiques, se perd donc et simultanément se récupère dans la recherche formelle des *concetti*, pensées brillantes et affectées, concepts alambiqués, traits d'esprit, jeux verbaux, etc. C'est toute une nouvelle attitude mentale qui se fait jour chez ces poètes du *Cancionero*. Sans atteindre le niveau de complexité des oeuvres baroques typiques du *conceptismo* espagnol et d'un Quevedo, leur écriture se rapproche, par certains traits, de ce mouvement littéraire si profondément ancré dans les formes de pensée et la tradition castillanes. José García López a pertinemment souligné le goût marqué du conceptisme espagnol pour la subtilité et l'ingé-

7. Cf. O. Green, *España y la Tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, p. 284 et D. Baskedis, «Modernity in Ferrant Sanches Calavera», *Hispania*, XLVI, 1963, p. 301.
8. «car même si les jugements de Dieu / nous paraissent erronés,/ ils sont toujours droits et justes».

niosité, particulièrement net, assure-t-il, dans les genres burlesque et didactico-moral[9]. Ces deux «genres» correspondent à ce que je nomme les modes énigmatique et satirique, principales manifestations de cette première forme de conceptisme dans nos poèmes.

J'utilise ici la notion de «mode» dans le sens où Lionel Duisit l'entend dans son ouvrage sur la théorie des «modes dévolués»:

> [...] tout mode postule une organisation psychique des valeurs impliquées dans la représentation, organisation dont dépend la nature du mode. D'autre part, envisagé dans son fonctionnement en contexte culturel, tout mode est un acte de communication paralinguistique. Il présuppose un initiateur qui *pense* le mode à travers la représentation, et un participant, ou récepteur du mode, qui reproduit «en écho» cette synthèse d'attitudes mentales, par l'intermédiaire de la lecture, de l'audition, de la vision, etc.[10]

Par «mode énigmatique», j'entends la façon qu'a le poème de s'articuler autour d'une énigme. Sur le plan dénotatif, le mot «énigme» implique une chose, un objet, une idée à deviner d'après une définition ou une description donnée en termes obscurs; mais le terme s'enrichit de connotations telles que mystère à découvrir, problème à résoudre, secret à connaître, question subtile à comprendre. Dans ce contexte de communication, un initiateur formule une question difficile qu'un récepteur doit déchiffrer, saisir, afin d'y répondre en manifestant si possible la même finesse d'esprit, les mêmes «sotilesas». C'est le jeu dans lequel s'engagent nos poètes; la recherche de la difficulté, l'ingéniosité, l'ambiguïté, l'équivoque en sont les seules règles.

Ferrán Sánchez Talavera et Diego de Valencia ont fait allusion à maintes reprises à leurs «questions obscures» (525, v. 146), «demandes subtiles» (527, v. 2), et autres formules équivalentes. Ici les poètes s'amusent à formuler de véritables devinettes construites en paradoxe et en antithèse, en parallélisme et en contrepoint (345, 350, 493, 496, 497). Dans ces devinettes ou charades, la brièveté du poème contribue à augmenter l'impression de difficulté, accroissant ainsi chez le récepteur l'effet d'incompréhensibilité et de surprise. L'efficacité est d'autant plus grande que le poème est court, le rythme coupé, la syntaxe altérée. Deux compositions (345 et 350) contiennent respectivement 27 et 10 vers seulement, trois autres (492, 596 et 497) 20 vers. À peine le temps de respirer et la question est posée, la flamme éteinte. Comment répondre? De fait, quelques *preguntas* (498, 508, 509), également assez brèves (19, 31 et 28 vers), sont laissées sans réponse. Elles sont pourtant loin d'être impénétrables ou insondables. Lorsque le poète demande «qu'on lui déclare pour quelle raison il y a des *hidalgos*» (508) et «où les a-t-on appelés ainsi» (508, v. 3-4), ou bien «de quelle région vient cette façon de dire aïe!, alors que rien ne fait mal» (509, v. 3-4), il ne sombre certes pas dans l'inintelligible. Cependant, autant dans ces compositions que dans ce «discours de métaphores obscures et secrètes, profond et difficile à comprendre» (348) ou dans cet autre,

9. J. García López, *Historia de la literatura española*, Barcelone, Vicens-Vives, 1968, p. 248.
10. L. Duisit, *Satire, Parodie, Calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévolués*, Californie, Anima Libri, 1978, p. 12.

composé à l'intention de deux dames qui venaient se plaindre de leurs maris (349), Diego de Valencia fait preuve d'une recherche formelle au niveau de l'expression. Même un point insignifiant, une «demanda de dura symplesa» (498, v. 2), débouche sur un long développement abstrait.

Finalement, signalons deux compositions de Talavera (537, 538) qui n'ont rien à voir avec les devinettes de Fray Lope et de Fray Diego. Il s'agit de deux dits amoureux rédigés sous forme de dialogues; d'une strophe à l'autre, le poète et la dame «se donnent des coups en manière de motets» (537). Échanges vifs et dynamiques dans lesquels le jeu se déplace des concepts lourds de signification vers une délicatesse légère, fondée sur la finesse de la repartie, la justesse de l'expression, l'esprit, l'humour et l'ironie de la situation. Ainsi s'opère un glissement du sérieux vers la caricature et le rire, générateur d'un effet de burlesque particulièrement perceptible dans le discours satirique de Diego de Valencia.

H. R. Jauss a mentionné que «la satire n'apparaît d'abord et pendant longtemps que dans une fonction dépendante en relation avec la prédication, le poème moral didactique et sentencieux (par exemple la Bible Guiot) et la littérature des *états* (*États du monde*, miroir des princes), avec l'épopée animale, la facétie en vers (fabliau) et la *poesia giocosa*, ou bien avec le débat, le lyrisme polémique[11]». Le mode satirique, en reflétant les problèmes et les préoccupations morales d'une époque, récupère ainsi le sentiment du comique de l'*homo festivus*.

***

Le Moyen Âge possédait un «sens des fêtes qui rattachait les hommes à l'histoire et les liait les uns aux autres en une unique communauté[12]». En tant que rituel de défoulement, la satire fait partie de la fête et participe de cet esprit carnavalesque qui lui est propre: réaction saine contre tout type de censure, libération temporaire du sujet[13]. La satire dénonce, dévoile, décrit, révèle, dé-forme le réel; elle retourne choses et êtres à l'envers comme on enlève un vêtement, ou un déguisement. Lionel Duisit considère que les modes satirique, caricatural et grotesque procèdent du mode allégorique «pour ce qui est des altérations qu'ils font subir au réel», mais qu'ils «s'opposent en bloc à l'allégorie, parce que le degré de stylisation qu'ils se donnent ne leur permet pas de se soutenir dans leur expressivité première. Le dédoublement qu'ils occasionnent est donc bien de type subversif». Le même critique envisage la satire comme un mode de dévaluation et, ajoute-t-il, «la dévaluation, comme l'identification, le refus ou la révolte, est un des moyens dont dispose l'homme pour se situer par rapport aux valeurs qui lui sont proposées ou transmises par autrui — ou par la tradition[14]».

Dans toutes ses manifestations, l'insulte, la caricature, la farce, la moquerie, la plaisanterie, le grotesque, le grivois, le scabreux, l'obscène, la paro-

11. H. R. Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, I, 1970, p. 83.
12. H. Cox, *La Fête des fous*, Paris, Seuil, 1971, p. 188.
13. Pour le concept de satire dans la littérature médiévale espagnole, cf. K. R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.
14. L. Duisit, *op. cit.*, p. 30 et 61.

die, etc.[15], la satire autorise la violation des tabous. Elle affiche l'excès, la débauche, le plaisir, la chaleur, la saveur, dans le sens où Paul Zumthor parle de textes qui passent par la présence corporelle[16]. L'objet transformé, défiguré, déformé, dénaturé, faussé sous l'effet du sarcasme, place le sujet dans une position de supériorité et de jouissance. La dénonciation se transforme en délectation.

Mieux que tous les autres poètes du *Cancionero* de Baena, Fray Diego de Valencia a su conjuguer ces deux aspects. Reprenant Américo Castro, Julio Rodríguez-Puértolas note chez ce poète la présence de la dualité typique du XVe siècle: d'un côté un moralisme humain, politique et social; de l'autre, son adhésion totale aux plaisirs mondains et sa peur de la mort[17]. Les poèmes de Diego de Valencia ont sans doute grandement contribué à ce que Menéndez y Pelayo appelait le «côté malsain de la littérature diffamatoire et obscène, en aucun cas satirique» du XVe siècle castillan[18]. Les compositions satiriques de ce théologien ne cessent de scandaliser la critique espagnole. Même Azáceta se refuse à croire qu'il soit l'auteur de la *cantiga* «contre une femme de Leon qui était une sale putain» (499). Comment Fray Diego, s'interroge l'éditeur, aurait-il pu composer un poème aussi insultant, aussi grossier, tout à fait indigne d'un clerc? qui plus est, comment aurait-il pu oser prendre la défense de cette même personne dans la même composition? Enrique Hoyos reprendra ces commentaires tout en faisant preuve d'une totale incompréhension de la poésie satirique qui caractérise l'époque[19]. Tout ceci parce que ce clerc a composé un poème de «difamación» contre une putain dont il critique joyeusement les moeurs (499) et que, dans une autre composition (500), il prend sa défense en lui donnant la parole; le sarcasme ne touche plus alors la profession mais la manière de la pratiquer. Cortabotas, tel est le nom de la prostituée, réplique en effet:

> De puta non niego que yo non lo sea,
> pues traygo deuisa de aquesta librea,
> pero muchos somos de aquesta ginea,
> mas non ser costumera Dios nunca lo quiera (500, v. 15-22)[20].

15. Sur la parodie, cf. l'excellent ouvrage de M. A. Rose, *Parody//Meta-fiction*, Londres, Croom Helm, 1979, spécialement, pour les distinctions entre satire et parodie, p. 44. Cf. aussi P. Lehman, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, Hiersemann, 1963; W. Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Max Hueber, 1977; H. Markiewicz, dans «On the definition of literary Parody», *To honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his 70th Birthday*, La Haye, Mouton, 1966, 3 vol.
16. «Les traditions poétiques», dans B. Roy et P. Zumthor (édit.), *Jeux de mémoire*, Montréal-Paris, PUM-Vrin, 1985, p. 11-21.
17. J. Rodríguez-Puértolas, *Poesia de protesta en la Edad Media castellana*: historia y antología, Madrid, Gredos, 1968, p. 288.
18. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Casa Ed. Hernando, 1927-1928, t. IV, V, VI, p. xi.
19. E. Hoyos, *Temas y Tópicos en el 'Cancionero de Baena'*, DAI 31: 360A, Ph. D., Univ. of Kentucky, 1969, p. 166-167.
20. «Je ne nie pas que je sois putain / puisque j'en porte la parure / et nous sommes plusieurs de cette espèce./ Mais, vulgaire, que Dieu ne le permette jamais».

Dans son livre sur la satire dans la littérature médiévale espagnole, Kenneth Scholberg affirme que les pratiques sexuelles vicieuses furent un motif antiféministe fréquent dans les poésies comico-obscènes de l'époque[21].

Dans une autre composition satirique, Fray Diego attaque un «Juif converti de Leon qui se nommait Juan de España» (501). Dans la veine de la satire sociale, les Juifs convertis furent, on le sait, une des cibles favorites des écrivains moralistes de la fin du XIVe et du XVe siècle en Espagne. Ce poème se situe dans la tradition des compositions satiriques des troubadours galiciens; le poète accuse Juan de manquer de virilité puisque sa femme, dit-il, accorde ses faveurs au poète[22]. Finalement, le Maître composa également une *cantiga* «attaquant et insultant toute la terre de Leon» (502). Mais au fond, peu importe l'objet couvert de ridicule: personnage politique, classe sociale, région, religion, sexe, race, coutume, profession, vice, etc. Dans tous les cas:

> La satire, en effet, suppose une façon de voir et de penser qui, avec quelque amertume et virulence qu'elle s'exprime, reste foncièrement optimiste, confiante dans le triomphe final d'un ordre quelconque (celui de la nature, de la raison, de la santé ou du simple bon sens) et, par-dessus tout, persuadée de son propre enseignement... En vertu d'une présupposition morale ou philosophique, la satire opère dans des sphères d'où le gris, le mélange, l'indécis sont artificiellement éliminés par une disjonction des contraires, qui supprime entre eux toute communication et, à plus forte raison, toute possibilité de heurt ou de conflit[23].

Les modes d'expression satiriques agissent comme des vagues sans cesse refoulées par le rivage. Mouvements de contestation qui érodent de façon inégale le discours coutumier et sûr imposé par la tradition qui les intègre. Les marques ainsi laissées ne font que polir en apparence cette tradition solide comme le roc. Cependant, toutes ces formes refoulées se glissent subrepticement en son centre et s'y abritent, à la manière de ces courants marins qui, à force de ronger la pierre, finissent par y creuser de véritables grottes intérieures.

21. K. R. Scholberg, *op. cit.*, p. 283.
22. *Id.*, p. 309. Cf. F. Cantera Burgos, «El *Cancionero de Baena*: Judíos y conversos en él», *Sefarad*, 27, 1967, p. 97-101.
23. M. Robert, *L'Ancien et le Nouveau, de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Payot, 1967, p. 30.

MICHEL ZINK

RÉVÉLATIONS DE LA MÉMOIRE ET MASQUES DU SENS DANS LA POÉTIQUE MÉDIÉVALE

Tout déguisement, parce qu'il se fonde sur la comparaison, fait appel à la mémoire. C'est elle qui permet l'identification de ce qu'il prétend être et de ce qu'il dissimule. Pour la pensée médiévale, dans la mesure du moins où elle est nourrie d'augustinisme, c'est cette propriété même qui fait de la mémoire une fonction déterminante de l'esprit humain, auquel elle permet de percer le masque sous lequel Dieu se révèle et se dissimule à lui. Elle est la faculté décisive de la raison, la condition de toute interprétation et de tout effet du sens.

En effet, alors que nous citons la mémoire de l'éléphant et que, comme Aristote, nous créditons les animaux de mémoire en leur déniant la raison, le Moyen Âge, à l'inverse, fait parfois de la mémoire le propre de la raison humaine, par opposition à l'instinct et, dans l'image de la Trinité qu'est l'âme humaine, la part de l'Esprit, suivant en cela saint Augustin. Voici une illustration explicite de cette position, empruntée à un sermon piémontais de la fin du XIIe siècle:

> Pater si est animus, qui regit duo et regitur a duobus. Doe chose sun qui sostenen la vita e lo sen de l'ome, zo est intellectus et memoria. Or aqueste doe governen l'arma, et reguntur et dominuntur ab anima. En qual guisa? L'arma si est vita del corp, si a doe chose en si, zo est entendament e recordament. Or l'arma fai mover e viver lo corp. Si cum dit Platun: Non omne animal homo, set omnis homo animal. Or cum po zo eser que home seit animal, e animal non sia hom? Or vel direm planament. Tota creatura que vif e se mof arma a, mas queste doe chose non a en sei: intendement e recordament. E enpero tota creatura vif e entende segun soa natura, mas non a memoria si cum a hom. Or la vita si est en-

> tendua per lo Par, l'entendement per lo Fil, la memoria ven de l'Espirite. E aquesti duj si regnent. Quar l'arma si est retenua per l'entendement, zo est rasun, la qual discernit bonum a malo. E aquest dessevrement a la bestia; quar ben sent amarum saporem et dulce et cavet se a fovea e al mal pas, mas non o fai per rasun qu'ele abia, mas per veua corporal. Or la memoria non est mia en la bestia; car non li recorda de mal ne de ben, si cum fa a l'om. Perquè? Car no se aver vergoigna. La vergoigna ven de la memoria, zo est discretio. Discretio si est dessevrement de ben e de mal. E zo a la bestia; quar ben se varda d'un mal pas. Mas non a memoria; quar no li membra de ben ne de mal, si cum fai a l'ome[1].

Ce long passage est en fait une compilation de textes augustiniens[2]. Si on le cite ici de préférence à ses modèles, c'est qu'il montre la diffusion médiévale et, littéralement, la vulgarisation de cette conception de la mémoire. Avec Augustin, il affirme vigoureusement qu'elle ne relève pas des sens, mais, avec l'intellect, de la partie la plus élevée et la plus intellectualisée de l'âme, la *mens*. Reflet de l'Esprit, elle est à la fois le lieu des connaissances intellectuelles et cette réminiscence confuse de Dieu, grâce à laquelle celui-ci se révèle aux hommes sous un masque, ou sous le couvert d'autre chose que lui-même, le désir ou la nostalgie de lui, que l'homme ne reconnaît pas toujours et qu'il confond aisément avec le désir des créatures matérielles. C'est donc par la mémoire que s'exerce le discernement moral, et si celui-ci faillit à sa tâche, c'est par le défaut de la mémoire. L'importance de ce dernier point aux yeux du prédicateur piémontais va de pair avec la négation — absente chez saint Augustin lui-même, qui sur ce point est d'accord avec Aristote — de la mémoire animale. Paradoxalement, l'animal se voit reconnaître le discernement (*discretio*), mais refuser la mémoire. Car pour l'auteur médiéval la mé-

1. W. Babilas, *Untersuchungen zu den Sermoni Subalpini. Mit einem Exkurs über die Zehn-Engelchor-Lehre*, Munich, Hueber, 1968, sermon XI, 1. 18-51, p. 254-255. Cf. p. 89-96. [Le Père, c'est le souffle vital, qui gouverne deux choses et est gouverné par deux choses. Il y a deux choses qui soutiennent la vie et la raison humaines, c'est l'intellect et la mémoire. Or ces deux choses gouvernent l'âme, tout en étant gouvernées et dominées par l'âme. De quelle manière? L'âme est la vie du corps, et elle a deux choses en elle, l'entendement et le souvenir. Or l'âme fait mouvoir et vivre le corps. Comme dit Platon: tout animal n'est pas homme, mais tout homme est animal. Or comment cela peut-il se faire que l'homme soit animal et que l'animal ne soit pas homme? Je vais vous le dire clairement. Toute créature qui vit et se meut a une âme, mais elle n'a pas en elle ces deux choses: l'entendement et le souvenir. Et bien que toute créature vive et comprenne selon sa nature, elle n'a pas de mémoire, comme l'homme. Or la vie est entendue par le Père, l'entendement par le Fils, la mémoire vient de l'Esprit. Et ces deux derniers règnent. Car l'âme est retenue par l'entendement, c'est-à-dire la raison, qui distingue le bien du mal. Et la bête possède ce discernement; car elle sent bien une différence entre une saveur amère et une saveur douce, et elle se garde du feu et du danger, mais elle ne le fait pas mue par une raison qu'elle aurait, mais par la vue sensible. Or la bête n'a pas de mémoire; car elle ne se souvient pas du bien et du mal, comme fait l'homme. Pourquoi? Parce qu'elle n'a pas de honte. La honte vient de la mémoire, c'est-à-dire de la faculté de juger. La faculté de juger, c'est le discernement du bien et du mal. Et la bête la possède; car elle se garde bien du danger. Mais elle n'a pas de mémoire; car elle ne se souvient pas du bien et du mal, comme fait l'homme.]
2. Les emprunts essentiels sont au *De Trinitate*, au *De spiritu et anima*, au *De quantitate animae*. L'idée que le Père représente la vie, le Fils l'entendement et l'Esprit la mémoire a été reprise par un nombre considérable d'auteurs médiévaux. Cf. W. Babilas, *op. cit.*, p. 322-325.

moire est, plus que tout autre chose, la mémoire du bien et du mal, et la capacité d'éprouver de la honte au souvenir du péché.

Dans cette fonction, elle est associée à la représentation allégorique, qui lui fournit un appui. Comme Frances Yates l'a admirablement mis en lumière, la mémoire artificielle telle que la rhétorique de l'Antiquité l'a conçue se fonde dans son principe même sur l'allégorie, puisqu'elle recourt à l'excitation des représentations visuelles et des images frappantes pour rappeler à l'esprit un discours abstrait[3]. Mais lorsque le Moyen Âge renoue avec cette tradition, il y cherche moins une aide à la remémoration d'un enchaînement d'idées ou de mots qu'un soutien moral, le moyen de garder en mémoire l'enseignement divin, le désir du paradis, la peur de l'enfer, les voies qui permettent d'atteindre le premier et d'échapper au second. Certes, cette évolution marque surtout l'âge scolastique qui, dans son effort de synthèse entre la mémoire d'Aristote et celle d'Augustin, sacrifie en fait le second au premier. Saint Albert le Grand comme saint Thomas fondent leur analyse de la mémoire sur le commentaire du *De memoria et reminiscentia* d'Aristote, tendent ainsi à la tirer du côté des facultés physiques — ce qui justifie en soi qu'elle s'appuie sur les images — et sont donc loin de lui reconnaître la dignité qui est la sienne chez Augustin. Le sermon piémontais n'en témoigne pas moins du lien qui existait entre la conception augustinienne et la représentation de la mémoire comme condition du discernement moral. Et le succès de l'allégorie dans la littérature, particulièrement dans la littérature édifiante ou didactique, s'accorde avec sa propriété reconnue d'excitant de la mémoire comme avec l'usage anagogique et moral que le Moyen Âge fait des techniques de la mémoire artificielle.

Ainsi la mémoire, lieu, selon saint Augustin, à la fois des images nées de la perception et des connaissances intellectuelles, qui sont les réalités mêmes, condition de la conscience du monde et de la conscience de soi[4], se nourrit de l'image dont elle retrouve le sens. Elle est à la source du sens allégorique, de son dévoilement, de ses effets. Inversement, et de façon plus large, l'expression littéraire et artistique tout entière se livre, sous cet aspect, à la fois comme un déguisement et comme un excitant de la mémoire.

*

Dans sa préciosité piquante, le prologue du *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival[5] illustre cette conception et donne à lire dans cette perspective le texte qu'il introduit, en faisant de la mémoire l'élément déterminant du processus de la représentation par l'art. Si importante est la mémoire aux yeux du chanoine d'Amiens que son *Consaus d'Amours* ne commente qu'en relation avec elle le conseil de *brevitas* dans l'expression des préceptes que donne l'*Art poétique* d'Horace:

3. F. A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, Routledge and Kegan, 1966. Cf. particulièrement, pour notre propos, le chap. III, p. 50-81.
4. Cf. A. Solignac, «'Memoria' dans la tradition augustinienne», sous l'article «Mémoire» du *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, 1957.
5. C. Segre, *Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival e li Response di Bestiaire*, Milan-Naples, Riccardo Riccardi, 1967. Les références des citations qui suivent sont aux pages et aux lignes de cette édition.

> Et pour ce ke memore est une cose molt escourlougans et trop li grieve [quant] on le carge de plenté de coses, je vous dirai briement ce que je vous doi dire. Car Orasces dist: «Canque tu commanderas, warde que tu le dies briement». Car li cuer des gens retienent plus tost les courtes paroles que les longues[6].

Dans le prologue du *Bestiaire d'Amours*, les idées s'enroulent de façon assez retorse autour de la notion de mémoire pour qu'il ne soit pas inutile d'en rappeler ici l'enchaînement:

1. Chacun sait quelque chose, si bien que tout est su, non par chacun, mais par tous ensemble.

2. Mais tous ne vivent pas en même temps. Certains, dans le passé, ont su des choses que l'on ne trouverait pas aujourd'hui, mais que nous savons grâce à eux, qui les ont sues.

3. C'est pourquoi Dieu a doué l'homme de la mémoire.

4. La mémoire a deux portes, voir et entendre, auxquelles conduisent deux chemins, peinture et parole. C'est par ces portes et ces chemins que l'on accède à la mémoire, «ki est la garde des tresors ke sens d'omme conquiert par bonté d'engien» (4, 8-5, 1) et qui rend ainsi comme présent ce qui est passé.

5. Exemples: quand on voit une peinture, quand on lit un roman, on croit que ce que l'on perçoit est présent. La parole et la peinture appellent le passé à la mémoire comme s'il était présent.

6. C'est pourquoi le *Bestiaire d'Amours* joint la peinture et la parole (c'est-à-dire que c'est un texte illustré). L'auteur espère ainsi, même absent, être présent à la mémoire de la dame à qui il l'envoie.

7. Justifications annexes:
   a) l'auteur peut à juste titre employer le mot «parole», bien qu'il s'agisse d'un texte, car «tote escripture si est fete por parole monstrer» (6, 10-11);
   b) le sujet de cet écrit appelle la peinture, car bêtes et oiseaux «miex sont connissables paintes ke dites» (7, 5-6).

8. Cet écrit est «l'arrière-ban» de tous ceux que l'auteur a envoyés à sa belle et constitue son dernier recours dans son effort pour gagner son amour (7, 7-8, 6).

Les glissements du texte mettent en jeu successivement plusieurs conceptions et plusieurs fonctions de la mémoire. Tout d'abord la mémoire collective de l'humanité, qui ne mérite le nom de mémoire que par métaphore, puisqu'elle ne désigne pas une fonction psychique, mais l'accumulation, la conservation et la transmission du savoir, dont chacun peut prendre connaissance par la vue ou par l'audition et qu'il peut donc faire sien en l'intégrant à sa propre mémoire. Cette démarche, décrite au point 4, rattache ainsi la métaphore de la mémoire collective à la réalité de la mémoire individuelle. Ce jeu de la mémoire historique et du souvenir personnel, du passé révolu et de la simple absence de l'objet réel du champ immédiat de la perception, est mali-

6. W. M. McLeod, «The *Consaus d'Amours* of Richard de Fournival», *Studies in Philology*, 32, 1935, § 2, p. 6. Cf. Horace, *Art poétique*, v. 335-336.

cieusement repris plus loin dans une perspective différente à travers le parallèle entre la peinture ou le roman qui retracent l'histoire de Troie — la plus vieille, la plus prestigieuse, la plus universellement connue des histoires — et le *Bestiaire d'Amours* qui doit rendre présent à la mémoire de la belle son auteur absent.

Mais le point 4 éveille d'autres prolongements et d'autres implications. La symétrie des deux portes de la mémoire, voir et entendre, et des deux chemins qui y mènent, peinture et parole, impliquerait que la littérature — si elle mérite alors ce nom — est tout entière du domaine de l'oralité, si l'auteur ne croyait devoir se justifier *in extremis*, au point 7, d'employer le mot «parole» à propos d'un texte, trahissant ainsi que sa propre symétrie lui paraît douteuse. Car si la parole telle qu'il l'entend s'adresse bien à l'ouïe, elle a sa source dans la vue, puisqu'elle n'est rien d'autre que la performance de la lecture[7]. Surtout, le noyau de tout le prologue se trouve dans la formule: «memoire, ki est la garde des tresors ke sens d'omme conquiert par bonté d'engien, fait chu ki est trespassé ausi comme present. Et a che meïsmes vient on per painture et per parole». Là se trouvent en effet, non seulement l'affirmation que la mémoire est indispensable à l'exercice de l'intelligence humaine, dont les fruits sans elle seraient perdus, mais encore celle du lien essentiel entre la mémoire et l'art. La mémoire ne peut s'exercer qu'en se fondant sur la *mimesis*, et inversement elle est l'élément moteur du processus de la représentation artistique. C'est qu'aucune identification de la perception, aucune compréhension, n'est possible dans l'instant. Toute perception, toute compréhension est une remémoration grâce à la «peinture» ou à la «parole», et ainsi, aux yeux de Richard, le décalage qui sépare la représentation artistique de son modèle est avant toute chose un décalage temporel, et non pas l'écart entre la réalité et son reflet fictif.

Ce décalage joue le rôle d'un travestissement et fait de toute représentation un masque allégorique. Seule la mémoire permet de l'arracher et de résoudre l'énigme qu'il constitue dans l'instant. Mais dans le *Bestiaire d'Amours*, ce système fonctionne de façon plus complexe et elle-même décalée. D'une part, le prologue propose une réflexion sur la mémoire sans mentionner l'allé-

7. Cf. F. H. Baüml, «Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy», *Speculum*, 55, 1980, p. 259: «Already in the first half of the thirteenth century Richard de Fornival explains the function of the illustrations in his *Bestiaire d'Amours* in terms of making that which is depicted seem to be present; and the adventures which one hears read he describes as being as vivid as if one could see them». P. Zumthor complète heureusement cette formulation («*Litteratus/illiteratus*. Remarques sur le contexte vocal de l'écriture médiévale», *Romania*, 106, 1985, p. 9-10): «La peinture — explique au XIIIe siècle Richart de Fournival pour justifier l'illustration de son *Bestiaire d'Amour* — a pour vertu de rendre présentes les choses commémorées [...] comme le fait la parole prononcée, au moment qu'on l'entend: le texte de Richard est clair, et ne fait pas référence à l'écriture, mais bien à la seule perception auditive. Dans le triangle de l'expression, l'image a partie liée avec la voix. L'image ne se communique, elle aussi, qu'en performance». Peut-on, toutefois, affirmer que Richard «ne fait pas référence à l'écriture, mais bien à la seule perception auditive»? Il est au contraire sensible au fait que le livre est constitué d'écrit et de peinture, et non de parole et de peinture, autrement dit que, dans sa matérialité, il s'adresse uniquement à la vue, bien que par deux voies différentes, et non pas à la vue et à l'ouïe. C'est pourquoi il se hâte de préciser que la vocation de l'écriture est d'être actualisée en paroles, sauvant ainsi la métaphore des deux portes de la mémoire.

gorie, mais celle-ci, supposée dans son sens le plus général par le décalage et l'interprétation qu'appelle la mémoire, est, dans son sens précis et technique, le procédé qui fonde l'oeuvre tout entière. D'autre part, le passé que la représentation par la peinture et par la parole doit rendre présent grâce à la mémoire n'est pas constitué par les modèles de ces représentations — les animaux réels —, mais par l'auteur absent, soucieux d'être présent à la mémoire de sa dame parce qu'inversement l'amour qu'il éprouve pour elle est toujours présent à la sienne propre. Car, en réalité, la mémoire elle-même est constituée de trois mémoires, qui toutes concourent au sens de l'oeuvre et à son effet: la mémoire de l'auteur, où le souvenir et l'amour de la dame, qui y sont enclos, suscitent le projet de cet ultime plaidoyer amoureux qu'est le *Bestiaire*; la mémoire de la dame, où l'oeuvre doit raviver l'image de l'auteur (ou, si l'on veut, la mémoire de l'auteur et la mémoire de la dame, interchangeables ou réciproquement unies selon que les génitifs sont subjectifs ou objectifs); enfin la mémoire comme faculté intellectuelle générale, dont le travail rend l'oeuvre intelligible et lui confère son sens indépendamment de son destinateur et de son destinataire.

> Et jou, de qui memoire vus ne poés partir, bele tres douce amie, ke la trace de l'amour ke j'ai eü a vos ne peire adés, si ke je n'en porroie estre si garis ke au mains ne parust la sorsanure de la plaie, com biel ke je m'en seüse contenir, valroie adés manoir en la vostre memorie, s'il pooit estre. Et pour chu vous envoi je ces .II. coses en une. Car je vous envoie en cest escrit et painture et parole, pour che ke, quant je ne serai presens, ke cis escris par sa painture et par sa parole me rende a vostre memoire comme present (5, 11-16, 8).

Or c'est précisément en substituant dans le processus de la remémoration l'auteur aux modèles des objets représentés, c'est en soulignant que ces objets représentés par la peinture et par la parole doivent rappeler à la mémoire, non les objets réels, mais l'auteur et l'initiateur même de la représentation, que le prologue signale le recours à l'allégorie qui marquera le texte. Ce glissement donne en effet à la définition de la mémoire comme *garde des tresors ke sens d'omme conquiert par bonté d'engien* et à sa propriété de faire *chu ki est trespassé ausi comme present* une valeur nouvelle. La première formule ne désigne plus seulement l'entassement des connaissances que l'intelligence humaine peut acquérir, comme la mention initiale de la transmission du savoir collectif le laissait entendre, mais la capacité d'interprétation des représentations de la mémoire, que l'ingéniosité de l'esprit transforme en trésors, des trésors qui n'existent pas en eux-mêmes, mais qui sont réellement une conquête du *sens* de l'homme. Du coup, la propriété de rendre le passé présent ne peut que s'élargir en propriété de rendre l'absent présent — tant il est vrai que «présent» est le contraire à la fois d'«absent» et de «passé» —, comme c'est en effet le cas quelques lignes plus bas, quand l'*écrit* est supposé appeler à la mémoire son auteur, et non pas ce que son contenu désigne ou décrit. Et c'est ainsi sous le travail de la mémoire, et parce qu'il en appelle à la mémoire, que l'*écrit* pro-

duit un sens qui n'est pas celui de sa littéralité. C'est la mémoire qui permet au sens second d'avancer masqué et de se dévoiler.

Il n'y a plus dès lors à s'étonner que le prologue de ce texte allégorique ne le signale pas comme tel. Il le fait. À vrai dire, l'étonnement ne saurait porter sur l'absence du mot même d'«allégorie», que le Moyen Âge, on le sait, réserve à l'exégèse. Les oeuvres profanes que nous qualifions d'allégoriques se désignent comme telles par le seul avertissement qu'il faut en chercher le sens, par exemple en affirmant que *songes est senefiance*, comme le fait Guillaume de Lorris[8]. Pour rester dans le domaine des bestiaires, Guillaume le Clerc de Normandie précise au début du sien:

> En icest livre nos aprent,
> Qui parfondement i entent,
> Nature des bestes et mors,
> Non de totes, mais de plusors,
> Ou moult aura moralité[9].

Richard de Fournival fait de même, mais, à son habitude, de façon un peu compliquée et comme à la dérobée, en rapportant la production du sens au travail du *sens* — dans l'acception médiévale d'intelligence humaine — dans le cadre de la mémoire. Dans son va-et-vient entre la représentation présente et le représenté absent, la mémoire, en surimpression par rapport à ce dernier, oriente le sens de la représentation vers celui qui est par excellence l'absent-présent de tout texte, l'auteur. Ainsi se trouve annoncé et justifié le principe même du *Bestiaire d'Amours*, qui est une entreprise de détournement du sens allégorique habituellement développé par ses prédécesseurs et ses modèles, les bestiaires édifiants, si l'on peut dire. Ainsi se trouve annoncé et justifié son mouvement constant, qui est, après avoir décrit les moeurs de chaque animal, de poursuivre par: «Et je, qui... » etc., introduisant ainsi la situation de l'auteur comme similitude, puis, par une sorte de transition glissée, de passer, toujours par similitude, de la situation de l'auteur à l'animal suivant. Cette démarche éclaire aussi la place faite par l'oeuvre à la *peinture* et à la *parole*. La première est tout entière du côté de la *mimesis*, et donc de la représentation des animaux eux-mêmes, *car il est de nature de bestes et d'oisaus ke miex sont connissables paintes ke dites*. La seconde fait bifurquer cette représentation du côté de l'auteur, en faisant jouer la dérive de la mémoire et du sens.

Résumons et répétons l'enseignement de ce prologue. Le sens est le produit de la remémoration. Il se manifeste au coeur de l'écart propre à la représentation artistique. Cet écart n'est pas entre l'original — ou le réel — et son imitation par l'art — ou le fictif —, mais c'est un écart temporel entre le présent de la représentation et l'absent du représenté. Seul l'effort de la mémoire peut, en comblant cet écart, dévoiler le sens de ce qui dans l'instant n'en a pas — la représentation, mais de quoi? —, et résoudre son énigme. Cet écart suffit donc à lui seul à faire du sens un sens second, et l'oeuvre en profite pour glisser derrière la représentation, au lieu de son modèle, la similitude de son

8. *Roman de la Rose*, v. 6.
9. C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume clerc de Normandie*, Caen, 1852, v. 11-15.

auteur, dans le cheminement du sens que le travail de la mémoire conduit de la mémoire même de cet auteur à celle de sa destinatrice.

*

Or cette conception éclaire, non seulement le processus de l'émergence du sens dans la poésie allégorique, mais peut-être aussi certaines constantes encore plus générales repérables dans le lyrisme du temps. Sur le premier point, on a assez insisté sur l'imbrication du souvenir, de la définition progressive du moi et de la constitution du sens allégorique dans le *Roman de la Rose* pour qu'il soit inutile de s'y attarder davantage[10]. L'objectivité généralisante du code allégorique comme l'effort de l'écriture tentent d'y retenir dans le présent un amour dont la représentation appartient au passé — le rêve d'il y a cinq ans — et la réalisation au futur, dans lequel on peut espérer que la dame «prendra en gré» le roman (v. 40) et «récompensera» le poète (v. 3491-3492). Sur le second point, on peut soutenir qu'une démarche essentielle du grand chant courtois consiste à dissiper l'obscurité inhérente à la création poétique, et sur laquelle s'interroge le poème, par le recours à la mémoire. L'invitation à chanter qui émane de la nature printanière ou hivernale, d'une requête extérieure ou de toute autre circonstance, est une invitation à se souvenir, et ce souvenir donne sens à des impressions et à une pulsion sans lui confuses.

Dans les pièces lyriques, le décor agreste (ou à défaut toute autre forme plus abstraite de l'invitation au chant) est effectivement le seul élément supposé présent. Il est le donné du monde qui, dans l'actualité de sa perception, provoque le poète à chanter son amour. Mais l'amour n'est pas contemporain de cette perception. Il est ailleurs, dans le regret du passé, dans la nostalgie de l'éloignement, dans le désir ou dans l'espoir du futur. La séduction des chansons de Jaufré Rudel — la séduction honteuse, inavouée, de ces *paubres motz*, comme dit dédaigneusement la *vida*, copiés dans une vingtaine de manuscrits, traduits en langue d'oïl, cités dans des romans — vient probablement de la simplicité entêtante avec laquelle le poète a opposé la luxuriance printanière dans laquelle il baigne à la déréliction amoureuse qui est la sienne, cet *amor de lonh, amors de terra lonhdana*, dont il se souvient, qu'il verra un jour s'il plaît à Dieu, dont il sait confusémeent qu'il ne le verra jamais, qu'il poursuit en rêve avec l'impression de le voir toujours s'éloigner tandis que lui-même chevauche à reculons[11]. Dans la célèbre chanson V, le retour de ce *de lonh* aux vers 2 et 4 de chaque strophe, la feinte gaucherie de la rime du même au même qui crée l'illusion de l'obsessionnel, la mention dépouillée et comme détachée, en regard, des longs jours du mois de mai, du chant des oiseaux, des fleurs d'aubépine, la présence-absence du poète, qui jouit de ces charmes printaniers et qui en souffre, qui y est attentif et indifférent, replié sur la pensée de l'amour qu'ils ont éveillée à son esprit et qui les en chasse, imposent très fortement ce contraste. Contraste d'une extrême banalité certes, et qui est au coeur de presque toutes les chansons des troubadours et des trouvères.

10. M. Zink, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985, p. 127-145, et «The Allegorical Poem as Interior Memoir», *Yale French Studies*, 70, 1986, p. 100-126.
11. Chanson I, v. 22-26, éd. A. Jeanroy, Paris, Champion, CFMA, 1924, p. 2.

Mais contraste qui fait de l'amour chanté le souvenir d'un amour, souvenir appelé par le donné du monde et qui en retour l'organise et lui donne sens, comme il structure la chanson: *Remembra'm d'un amor de lonh*. Le spectacle du monde a pour sens le souvenir de l'amour:

La flours d'iver sour la branche
Mi plaist tant a remirer
Ke nouvele ramembrance
Mi doune Amours de chanter[12].

Chanter d'amour, c'est greffer la mémoire de l'amour sur la représentation du monde, qui dérive ainsi, par le jeu du souvenir, en représentation du moi, et qui se soumet, comme Richard de Fournival le suggère, à l'allégorisation de la mémoire. La chanson X de Guillaume IX comprend deux strophes printanières. La première, celle de la strophe I, est à la fois littérale et générale[13]:

Ab la dolchor del temps novel
Foillo li bosc, e li aucel
Chanton chascus en lor lati... (v. 1-3)

[Grâce à la douceur du printemps, les bois se couvrent de feuilles, les oiseaux chantent chacun en son langage...].

La seconde, celle de la strophe III, qui se réfère explicitement aux amours du poète, est métaphorique et particulière:

La nostr'amor vai enaissi
Com la branca de l'albespi
Qu'esta sobre l'arbre tremblan... (v. 13-15)

[Il en est de notre amour comme de la branche de l'aubépine, qui est sur l'arbre, tremblante...].

Ce qui permet le passage de la première à la seconde, ce qui élucide la métaphore de l'aubépine tremblant dans la nuit froide jusqu'au chaud soleil du matin, c'est la remémoration d'un matin réchauffé par le don de l'amour:

Enquer me membra d'un mati
Que nos fezem de guerra fi... (v. 19-20)

[Il me souvient encore de ce matin où nous mîmes fin à la guerre...].

Adhémar le Noir affirme dans la strophe initiale d'une de ses chansons qu'il ne chante que sur l'insistance d'un ami ou d'un mécène, et non poussé par l'amour[14]. Mais ce branle initial une fois donné, il se souvient avoir vu, un an auparavant, sa dame nue, et l'obsession de ce souvenir, envahissant le poème, exacerbe le désir qui s'y exprime:

12. Guillaume le Vinier, chanson IV, v. 1-4, éd. Ph. Ménard, Paris-Genève, Droz, TLF, 2e éd. rev. et corrigée, 1983, p. 72.
13. Éd. A. Jeanroy, Paris, Champion, CFMA, 2e éd. rév., 1927, p. 24-25.
14. Chanson *De solaz e de chanzos* (Pillet-Carstens 3, 3), éd. C. Appell, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1892, p. 1-3. On reproduit ici la traduction de J. Gourc, *La vie et l'oeuvre d'Azemar lo Negre, troubadour albigeois du XIIIe siècle. Édition critique*, Université de Toulouse-Le Mirail, mémoire de D.E.A. dactyl., 1986, p. 712-772.

Per cho m'auci desiran
Quan la remir en pessan,
C'ades la cuich vezer nuda
Enaissi con l'ai veguda. (v. 21-24)

[Aussi je meurs de désir quand je la contemple en pensée, car aussitôt, je crois la voir nue telle que je l'ai vue].

Et il termine sa chanson sur ces mots:

E quar eu vos vi antan,
Me'n es tals paors venguda
Qu'eu vif com caus'esperduda. (v. 44-46)

[Et parce que je vous ai vue l'an passé, il m'en est venu une telle crainte que je vis comme éperdu].

Dans tous ces exemples, l'expression du désir, la tension de la chanson vers le futur, se fondent sur le sens second que la mémoire insuffle au présent de la description du monde et de l'invitation au chant qui en est le point de départ et sur lesquels s'opère, grâce à elle, une sorte de métaphorisation temporelle. L'amour que l'on découvre est un amour dont on se souvient, un perpétuel souvenir d'enfance, un amour d'enfance perpétuellement réveillé et que l'émotion présente *représente* comme une allégorie. Nul ne le dit mieux que Richard de Fournival lui-même:

L'amour de ma douche enfanche,
Qui fu aveuc moi nourrie,
S'est ausi coum'endormie
Lonc tans par desesperanche,
Mais mi fol oel, qi adés m'ont grevé,
Sont entour li par mescheance alé
Tant qu'ele s'est esveillie[15].

On voit aussi la valeur que peut revêtir par contraste l'oubli, qui est un autre «masque du sens», et qui est un des traits les plus constants de la folie qui parfois frappe les amoureux. Ce n'est pas ici le lieu de gloser une fois de plus celle d'Yvain, de Lancelot, de Tristan ou d'Amadas. La perte de la mémoire marquerait pour eux, dans cette perspective, l'impossibilité de donner à l'émotion trop forte qui les submerge un sens en pensant le vécu présent comme une métaphore de l'absence, au lieu de le ressentir comme l'incompréhensible vide du monde creusé par cette absence. Mais laissons la parole une dernière fois à Richard de Fournival. Lui qui dans le *Bestiaire d'Amours* montre que le sens procède sous le masque de la mémoire, définit en ces termes dans le *Consaus d'Amours* le *mal déguisé* qui frappe les amants:

Li mals deguisés est une maladie que li amant ont k'il samble k'il n'aient en aus ne sens ne memoire[16].

Pouvait-il y avoir à ses yeux une plus lamentable punition de l'amour?

15. Chanson VI, v. 1-7, *L'Oeuvre lyrique de Richard de Fournival*, éd. Y. G. Lepage, Presses de l'Univ. d'Ottawa, 1981, p. 57.
16. W. M. McLeod, art. cit., § 27, p. 15.

ROGER DRAGONETTI

LES TRAVESTISSEMENTS DU LANGAGE ET LA FOLIE DU DRAP DANS LA *FARCE DE MAISTRE PATHELIN*

Rabelais ne s'y était pas trompé: Pathelin appartient à la lignée de Panurge, auquel la pratique ambiguë des langues maternelles, ou imaginées, donne la possibilité de sortir de n'importe quelle impasse. Panurge, son nom le dit[1], fait flèche de tout bois. De même, Pathelin trouvera dans son peu, ou presque rien, de clergie, une force d'imagination et d'à-propos gouvernée par la feinte, le travestissement, bref l'esprit de ruse où les Grecs reconnaissaient une des formes les plus hautes de l'intelligence créatrice, quand ce n'était pas l'apanage des dieux[2].

Le travail magistral de Paul Zumthor sur les Rhétoriqueurs[3], et les analyses décisives de Jean Dufournet et de Michel Rousse sur les ambiguïtés du langage de Pathelin[4], ont bien montré cette souveraineté d'une pratique qui fait de la lettre rythmique, en état de jeu et de jouissance, un savoir de l'hétérogène, comparable à nul autre. D'autre part, Bernadette Rey-Flaud, dans son livre sur la *Farce*[5], cite la remarque d'un théoricien de la Renaissance, Pierre de Laudun d'Ailgaliers, à propos du *Pathelin*. Ce critique, qui allait contre les idées reçues, écrit ceci: «Il faut noter qu'il n'y a pas moins de science à sçavoir bien faire une farce qu'une Églogue ou Moralité[6]».

Il n'est pas inutile de rappeler que la *Farce de Maistre Pathelin* est un produit de la science formelle de la Rhétorique seconde, entièrement centrée sur l'organisation musicale du Vers. Qu'il nous suffise d'ajouter encore que le *drap*, avec

1. Cf. J.-P. Vernant et M. Detienne, *La Metis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 27, 42, 162, 266. Sur les rapports entre Panurge et Pathelin, cf. Rabelais, *Pantagruel*, La Pléiade, Paris, Gallimard, chap. IX, p. 232, et *Le Tiers Livre*, ch. IV, p. 365. Cf. aussi O. Jodogne, «Rabelais et Pathelin», *Lettres romanes*, IV, 1955, p. 3-14.
2. Vernant-Detienne, *op. cit.*
3. *Le Masque et la Lumière*, Paris, Seuil, 1978.
4. *Sur la 'Farce de Maistre Pierre Pathelin'*, Paris, Champion, 1986.
5. *La Farce ou la Machine à rire*, Genève, Droz, 1984.
6. *Id.*, p. 4.

toutes les images textiles qui s'y rapportent, appartient, depuis l'Antiquité, aux métaphores les plus usuelles qu'utilisent les traités de rhétorique pour désigner la matière ou l'étoffe d'une oeuvre. Et si *écrire* c'est vêtir, comme le notent les mêmes traités pour l'*ornatus*, c'est-à-dire pour le style, choisir telle ou telle matière pour l'élaborer dans une nouvelle forme, c'est changer la robe ancienne en un vêtement neuf, comme le disait Geoffroi de Vinsauf[7].

Ce qui importe pour nous, c'est de voir comment ces lieux communs du *drap* et de la *robe*, à travers les péripéties des travestissements de la *Farce de Maistre Pathelin*, jouent l'aventure de leur renouvellement rhétorique, associé à un autre lieu commun qui est celui du *vol du drap* ou de la matière à travailler[8].

Que la *Farce de Pathelin* pose, dès le début, un problème de rhétorique ne fait aucun doute, car l'usure des vêtements du couple Pathelin/Guillemette est étroitement liée à l'usure d'une pratique d'*advocasserie* qui a cessé d'être rentable. Dès lors, toute la question est de savoir comment renouveler cette pratique.

Faudra-t-il, selon la valorisation qui affleure dans les paroles de Guillemette, l'illettrée, se tourner vers la clergie du maire qui sait de *grimaire* («grammaire», v. 18), ou bien, comme les poètes le disaient autrefois, et Pathelin à présent, mettre l'intelligence à profit:

> [...] je vueil mon sens esprouver (v. 35)[9],

et pratiquer le chant, un art où Pathelin a déjà fait ses preuves avec le *prestre* (v. 25)? Or, plutôt que de s'en tenir à la clergie du maire, c'est vers la *mère* que Pathelin va s'orienter (v. 14-17) pour faire «chanter» sa rhétorique en suivant la loi de la poésie, comme nous le verrons.

Faudra-t-il alors faire un sort à *Saincte Marie* (v. 1), dont l'invocation ouvre la *Farce*? Pour répondre à cette question, il sera nécessaire de passer par le détour de la négation de la loi du père, dont la *Farce* marque le point d'amorçage dans le jeu de mots sur la «paternité» et la «parité» dans l'homonymie du mot *per*. Celle-ci se fait entendre dès le discours de Pathelin sur sa nouvelle pratique:

> S'il escouvient que je m'aplicque
> a bouter avant ma praticque,
> on ne sçaura trouver mon per (mon «père» ou mon «égal») (v. 41-43).

Que les nouveaux habits, auxquels Guillemette et son mari aspirent, aient l'allure de vêtements féminins — car il s'agit bien d'une robe et d'une toge — ne doit pas étonner, et non seulement parce que Pathelin appartient aux «gens de robe», mais parce que la nouvelle vocation de la *Farce* est placée, de façon équivoque, sous le signe de *Nostre Dame* [...]/ *dont on chante en advocassaige* (v. 6-7).

Ce dont il s'agit en effet, c'est de renipper la Muse, en l'occurrence Guillemette, en ajustant les deux robes sur le mode *parodique*, qu'Aristote définit comme «un chant à côté» (*Poétique*, 48a 13). Cet accord va prendre l'allure d'une

7. E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1924 (réimpr. Genève, Slatkine, 1962), *Poetria Nova*, p. 221, v. 768-769.
8. Sur le «larcin», lieu commun de la tradition rhétorique, cf. R. Dragonetti, *Le Mirage des sources*, Paris, Seuil, 1987, p. 38.
9. Les textes de la *Farce* cités dans cet article renvoient à l'édition de J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1986.

complicité, bien que l'ironie de Guillemette donne, au début, l'apparence du contraire.

Il reste que le drap, matière première de l'oeuvre, fait défaut. Tout commencera donc par le vol, le geste par où s'inaugure tout autant la pratique des Lettres, lorsqu'elle s'approprie la matière appartenant à la tradition rhétorique des oeuvres.

Si la folle aventure, liée au drap, traverse toute la pièce, on constate cependant qu'on n'y parle nullement de la confection de la robe, ou des deux robes, à moins de considérer que la *Farce*, et selon la symbolique de l'oeuvre rappelée plus haut, soit elle-même cette double robe que Pathelin et Guillemette confectionnent ensemble dans leur langage complice. Telle est notre hypothèse de lecture. Nous voudrions montrer, par des coups de sonde dans la complexité de cette pièce, comment s'opère le processus du revêtement féminin de l'oeuvre, en nous arrêtant brièvement aux moments les plus significatifs de cette *advocasserie*. Nous passerons ainsi de la *prestrerie* et de la *presterie* (épisode de la foire) à la séquence de la *trompacion* et de la *roberie*, c'est-à-dire aux deux moments de la maladie de Pathelin, pour aboutir à la scène de la *baierie* du berger.

***

On sait que le chantre-Pathelin, aussi rusé que Renart, parviendra, par son beau langage, à faire chanter Guillaume lui-même qui, tout comme le corbeau de la fable, fera tomber dans les mains de maître Pierre, non pas le fromage, mais le drap convoité (v. 438 sq.). Mais qui est Guillaume?

Si le texte laisse entendre qu'il s'agit d'un sot (v. 389), la tradition de son nom, lié au mot *guille* — ce qui est aussi vrai pour le nom de *Guillemette* —, oscille entre l'image d'un niais et celle d'un rusé[10]. Toutefois, c'est la draperie et l'avarice proverbiale, non moins que le nom de *Jocëaulme* (issu de *iudocius*), hérités du père, qui dénoncent l'origine juive de *Guillaume Jocëaulme* et donnent ainsi à toute la scène de la foire sa portée révélatrice. Car, si on tient compte de ce contexte judaïque d'un lignage particulièrement respectueux de la loi du Père et de l'interdiction de le représenter en image, les stratégies séductrices de Pathelin prennent une tout autre saveur.

En assimilant le père au fils, dans la ressemblance vulgaire de deux crachats, identiquement les mêmes, lancés contre une paroi (v. 150 sq.), ce sont des doubles parfaits que Pathelin entend suggérer, comme s'il s'agissait de deux portraits pendus à un mur, et toujours dans la poursuite du jeu sur la paternité et l'égalité, amorcé dans le mot *per*.

Ainsi, tout en exploitant la religion du Père, Pathelin fait de cette «*drap-perie*» une sorte de confrérie de la paternité. Quant à la *prestrerie* de Pathelin qui chante les louanges du père, elle va tendre au drapier le miroir magique d'une parole piégée, destinée à séduire le fils à son modèle paternel, le parfait *presteur*, et ainsi, sans que Guillaume s'en aperçoive, à la *presterie* du drap. Car si Pathelin, tout au long de la scène, spécule sur la métaphore monétaire du langage pour faire des mots eux-mêmes l'or des écus, qui exalte l'imaginaire du drapier, c'est dans le jeu de mots sur *denier* que la monnaie devient l'équivalent d'un «déni de Dieu» (dé-nier).

10. Cf. R. Dragonetti, *Le Gai Savoir*, Paris, Seuil, 1982, chap. II, «Les Guillaume», p. 33-48.

Il est vrai que le jeu de ce déni est subtil. Car Pathelin, tout en exaltant le Père, «entrelarde» sa louange d'invocations à la *Doulce Dame* (v. 120), à la *mere Dieu precïeuse* (v. 162), à *Jhesucrist* (v. 176), quand ce n'est pas à *saint Pierre l'apostre* (v. 109). Cet art d'inoculer l'imagerie chrétienne dans un discours adressé au Juif relève bel et bien d'une tactique couverte qui finit par altérer le langage du drapier, lequel se met lui aussi à jurer par «saint Pierre», mais prononcé *saint Pere* (v. 218).

Il faut se rappeler en outre que Pathelin, en décidant d'aller à la foire, avait fait une sorte de pari, sous le regard incrédule de Guillemette. On comprendra l'étonnement de celle-ci lorsque Pathelin, revenu de la foire, apporte le drap *sous l'esselle*. «Par quel tour Pathelin est-il parvenu à s'emparer du drap? À quel jeu?» dit Guillemette (v. 393). Ce sont les premières questions qu'elle pose, à quoi Pathelin répond:

> Ce fu pour le *denier* a Dieu (v. 394).

Comprenons d'abord: «J'ai eu le drap, en offrant un denier à Dieu». En réalité, nous savons que cette offrande a été plutôt un «déni de Dieu», effectué dans la monnaie du mot «dé-nier», accompagnée d'un «entrelardement» du nom de la Vierge, chose que Pathelin rappelle indirectement dans son compte rendu à Guillemette:

> Et a la fois j'entrelardoye
> en parlant de sa *drapperie*
> «*Et puis*», fais je, «*saincte Marie*,
> comment *prestoit* il doulcement
> ses denrees si humblement!» (v. 422-426)

Que la *drap-perie* du Juif soit en train d'être façonnée en une robe à la mode chrétienne, ne fût-ce que par le *corsaige* (v. 163), se révèle dans la manière dont Pathelin fait miroiter dans les figures du père et de Dieu le Père l'image de la *bonne Laurence*, la *belle ante* de Guillaume, ainsi que l'image de la *mere Dieu precïeuse*:

> [...] que la vis je belle
> et grande et droitte et gracïeuse!
> Par la mere Dieu precïeuse,
> Vous luy resemblez de corsaige
> comme qui vous eust fait de naige;
> en ce païs n'a, se me semble,
> lignaige qui mieulx se resemble.
> Tant plus vous voy ... Dieu! Par le pere,
> veez vous la, veëz vostre pere:
> vous luy resemblez mieulx que goute
> d'eaue, je n'en fais nulle doubte.
> Quel vaillant bachelier c'estoit
> le bon preudomme, et si *prestoit* (v. 160-172).

Ce n'est là que le début d'une opération corruptrice qui entame le langage même du drapier et jusqu'au point où, au cours de la maladie de Pathelin, celui-ci reconnaisse en Guillaume l'effet d'une transformation plus parfaite en conve-

nance que celle d'un crucifix dans une église (v. 744-745). De même, Guillemette, en souvenir de l'«entrelardement», trouve Guillaume aussi bien accommodé que du lard à des petits pois:

Oncq lart es pois ne cheut si bien (v. 747).

Faudra-t-il dès lors s'étonner si le drapier finit par jurer par *saincte Marie* (v. 905), par *saincte Marie la gente* (v. 987) et par d'autres saints du calendrier chrétien?

Mais, pour revenir à la scène de la foire, Pathelin, le chantre, accumulant fable sur fable, fait rimer, dans un seul et même rêve séducteur, la promesse de la *monnoye* et l'invitation à manger de l'*oye*. Que l'oie incomestible ait surtout rapport au charme de l'*oïr* ou à celui de la louange, ce sont d'autres graphies du mot *oye*, telles que l'*oe* (v. 1577) ou l'*oue*, qui le suggèrent. C'est là un effet des multiples transgressions propres à la langue rythmique de la *Farce* qui se joue de toutes les légalités humaines ou divines du *maire* et du père, en remodelant des mots qui ne se dégustent que par l'oreille.

Tel est bien l'enjeu initial de ce passage du chant au chantage, de la *prestrerie* à la «presterie» d'un drap qui se paye avec des mots et dont le seul pouvoir consiste à faire briller, à partir du nom de la belle Laurence, l'*or* des écus, de la *monnoye*, du *denier*, du *parisi*, comme monnaie de la «parité» de cette drapperie, ou encore par l'*oïr* d'une nourriture purement verbale, telle l'*oye* chimérique.

*

Dans la scène de la maladie, que nous séparons en deux grands moments, celui de la *trompacion* et celui de la *roberie*, pour rester dans le vocabulaire du texte et de ses échos signifiants, la ressemblance, jouée entre le père et le fils, progresse vers la ressemblance de *maistre Pierre* (ou *maistre Pere*) et de Guillaume, par le truchement du Fils de Dieu.

Si le principe d'égalité est ce qui règle, à tous les niveaux, l'écriture de la *Farce*, c'est aussi dans la fable des personnages qu'il faut le reconnaître. Car tout revient au même, si tout doit retourner soit au gouffre, qui supprime les différences, soit à ce manque initial du drap et de la robe.

C'est dire que le processus d'identification, amorcée au début, entraîne ici, paradoxalement, une perte d'identité. C'est précisément sur une telle perte que s'ouvre la scène de la maladie de Pathelin qui prend Guillaume pour maître *Jehan*, le médecin. En retour, le malade se dissocie du personnage qui avait emprunté le drap ou, du moins, il le fait croire. Tel est le jeu des ressemblances des personnages et des mots de la *Farce*.

Ce brouillage d'identités par où l'opérateur de toute la scène suscite notamment la vision d'un malade halluciné par l'image d'un *moine qui vole*, dans les deux sens du terme, ce brouillage du *moi*, disions-nous, va se refléter dans le *brouliz* des «potions» et de la «Passion». Dans la cervelle du délirant, des bribes de réminiscences dégradées de la Rédemption sont prises dans le même vertige. C'est pourquoi la *tromp-perie* généralisée du début pourrait s'appeler ici aisément une *tromp-pacion* (v. 56).

Ainsi, à travers la défiguration des vocables, on passe de l'Ancien Testament au Nouveau, des scènes à deux personnages (Pathelin/Guillemette ou Pa-

thelin/Guillaume), à la scène trinitaire où Guillemette joue sa partie, comme la Vierge entre le Père et le Fils. Et c'est à Guillemette qu'il incombe d'inaugurer la scène, en faisant croire au drapier que décidément *maistre Pierre* est un autre, non pas le débiteur du drap, mais ce pauvre homme qui supporte, comme le Christ, tous les maux du monde.

Or c'est ce vertige bien réglé qui permet à Pathelin d'arracher, par la dérision, les langues à leur substrat religieux, celui du Juif et du Chrétien, en vue d'un salut ou d'une santé fondés sur une médecine du langage dont l'«origine» prend ici figure de l'*orine* du malade. Ainsi le délire du *povre chrestïen*, brouillant l'eschatologique et le scatologique, mêle la «chance» de la Rédemption à cette *laschance* (v. 678) invoquée par Guillemette comme une sorte de salut. Le mal du *fondement* (v. 669) dont souffre le malade, atteint de constipation, l'amène à confondre le remède du Christ et du clystère, défiguré en *cristère* (v. 639). Il s'ensuit que le «mal de la pierre» instaure un rapport entre le malade et son médecin, c'est-à-dire entre *maistre Pierre* et *maistre Jehan*. Ce rapport, calqué sur le modèle de saint Jean l'Évangéliste et de saint Pierre, fondateur de la nouvelle église, préfigure le *fondement* du nouveau langage que nos deux apôtres, Pathelin et Guillemette, feront entendre à Guillaume, le *mescreant*, par tout un réseau d'associations que résume le vers:

Ha! maistre Jehan, plus dur que pierre (v. 636).

Cette première scène de la maladie fonctionne absolument comme transition de la *foire* au *foyreux* (v. 895), tant il est vrai que le salut du langage de Pathelin va devoir traverser l'épreuve du délire des mots.

Il n'aura donc pas suffi que «Dieu meure» (dé-meure), il faudra encore, et surtout, que le drap *demeure* entre les mains du couple diabolique car, comme le dit Pathelin:

Il fault que ce drap nous demeure (v. 492).

Entre temps l'invocation au diable, sous la forme féminine *Dea*, devient de plus en plus fréquente, même dans la bouche de Guillaume. Ajoutons à cela que, après avoir en vain réclamé les deniers pour le drap «damé»:

[...] Je vous demande
pour six aulnes, bon gré saint George,
de drap damë [...] (v. 586-588),

Guillaume sera contraint de le *donner* (v. 993). C'est dire que, à travers ces ambiguïtés du langage, c'est la robe féminine de l'oeuvre qui se façonne pour revêtir la «dame» ou la «*Donna*». C'est pourquoi nous avons appelé *roberie* cette deuxième partie de la scène du malade, où le dérober et l'enrober font partie d'une seule et même opération d'écriture.

Ici, Pathelin devient l'inventeur d'une machination verbale qui finira par détraquer la cervelle du drapier. La confusion babélique va se jouer dans l'espace des langues maternelles et de leur propre origine. Toutefois, le vacarme incantatoire des idiomes vulgaires, provoqué par la *resverie* du malade, dépassera de très loin le registre des mots équivoques pour sombrer dans le non-sens. Dans cette glossolalie orageuse, tout va se passer comme si une autre langue faisait ir-

ruption à partir d'une matrice d'origine désacralisée, mais capable de déposséder le drapier du babélisme biblique enraciné dans la tradition judaïque. Sous l'effet de cette avalanche de mots inintelligibles, le drapier se sent comme «débabélisé» et au point de placer son ébahissement sous le signe d'une invocation courtoise:

> Par saincte Marie *la gente*,
> je me tiens plus *esbaubely*
> qu'oncques [...] (v. 987-989).

Moment capital où la matière langagière, pour avoir changé de lieu, accède à l'ordre courtois et, tout comme le drap, «se *donne*»:

> [...] Le dyable, en lieu de ly,
> a prins mon drap pour moy tenter
> [...]
> Et puisqu'ainsi va, je le *donne* (v. 989-994).

N'en doutons pas: l'effet que l'auteur comptait tirer de ce jeu délirant des jargons ne devait pas dépendre de leur contenu sémantique, mais de leur «bruit». Et tout se passe comme si le malade ne faisait que libérer, de cette matière opaque, le substrat musical de la langue du désir, au risque d'en mourir.

On aura noté que Guillemette, ne comprenant pas plus que Guillaume le délire du mari qui *resve, chante, fatroulle / tant de langaiges et barbouille* (v. 789-790), n'explique pas au drapier le *sens* de ces divagations, mais y reconnaît la *musique* des diverses langues. Et, chose étonnante, ce délire s'ouvre sous l'invocation de la «Reine des guitares» et des «vingt-quatre guiterneaux», dont elle a accouché, avec le concours de l'«abbé d'Iverneaux»:

> Sus, tost! la royne des guiternes,
> a coup, qu'elle me soit aprouchee!
> Je sçay bien qu'elle est acouchee
> de vingt et quatre guiterneaux,
> enfans a l'abbé d'Iverneaux;
> Il me fault estre son conpere (v. 802-807).

S'il n'est pas aisé d'identifier cet abbé, ni cette reine, du point de vue historique, comme on n'a pas manqué de le faire, il est permis, à tout le moins, de spéculer sur le signifiant de ce passage pour avancer l'hypothèse que les vingt-quatre petites guitares ne sont pas autre chose que les vingt-quatre lettres de l'alphabet, ou de l'*a b* (abbé) *c*, la vingt-cinquième étant la Reine, soit la lettre *A*, l'*alpha* de l'alphabet.

Gageons que ces lettres sont arithmologiquement accordées aux vingt-quatre *solz* qui faisaient tout le prix de chaque aulne (v. 239 sq.) comme mesure du drap de la *Farce*. De cette musique originaire des lettres, Pathelin voudrait être, comme il le dit, le *con-pere*, l'égal, mais aussi le père féminin, l'androgyne, ou encore cet abbé qui a partie liée avec la reine des guitares.

Selon Jean Dufournet, le mot *Iverneaux* est à rapprocher du mot «hiver», saison de la «dèche» ou de la «purée[11]». Cette métaphore du manque est aussi

11. Cf. l'édition de J. Dufournet, *op. cit.*, note au v. 806.

valable dans notre lecture, mais renvoie, dans le contexte des *guiterneaux*, à ce fredonnement musical de phrases privées de sens et de tout *fondement*, ce qui incite Guillemette à rappeler, par antiphrase, la loi du Père céleste, que le mari vient d'enfreindre au nom du musical et par amour pour la Reine:

> Helas! pensez a Dieu le pere,
> mon amy, non pas en guiternez (v. 808-809).

En prolongeant cette parodie, la voix de Guillemette, comme un «chant à côté», indique à Guillaume l'origine des langues parentales du lignage de Pathelin, langues issues de la Babel des idiomes vulgaires. Et, d'abord, le limousin que Pathelin aurait appris d'un oncle,

> qui fu frere de sa belle ante (v. 843),

puis le picard que lui aurait enseigné sa mère (v. 860), ensuite le normand appris à l'école (v. 902-903) et le breton que Pathelin détiendrait de la mère de son père, donc de sa grand'mère (v. 939), langue obscure s'il en fut, langue maternelle et *sans per* et d'origine plus éloignée que toutes les autres. Ce qu'il faut ici souligner surtout, c'est la remarque du drapier au sujet de ce breton, auquel il n'entend rien. Car avant que Pathelin n'enterre, dans la fausse mort de son personnage, la langue grammaticale latine, le drapier fait observer que le breton de ce malade ne correspond à aucun langage existant:

> Il ne parle pas crestïen
> ne nul langaige qui apere (v. 937-938).

Le mot *apere*, d'un verbe dont le sens obvie est «apparaître», «être intelligible», permet de comprendre, par un effet d'homophonie, que ce langage ne se confond avec aucun autre qui se réclamerait d'un père (*qui a pere*) ou d'une loi.

D'autre part, ne pas parler «chrétien», ce n'est pas seulement «mal parler», mais parler une langue ensorcelée. Panurge dans l'antre de la Sybille de Panzoust dit: «*Par la vertus Dieu, je tremble! je croy que je suys charmé; elle ne parle poinct christian*[12]», et Épistemon, s'adressant à Panurge lui dit: «*Parlez-vous christian, mon amy, ou langaige patelinoys*[13]*?*»

De même, Pathelin *fatroulle* sa propre langue de sorcier, dont le grimoire a la force d'un charme. Telle est la langue bretonne, dont Marie de France disait que *bone en est a oïr la note*[14], telle aussi la langue de la «grand'mère» *(la mere de son pere*, v. 939) et de la «grammaire» de Pathelin, langue éminemment maternelle qu'il ne faudrait surtout pas confondre avec le *grimaire* ou le latin du *maire* (v. 17-18).

Désormais *esbaubely*, et craignant que sa présence n'empêche Pathelin de confier à Guillemette le secret de ce grimoire, le drapier, la tête remplie de *menues conclusïons* (v. 998), s'efface de la scène, en laissant le drap, définitivement *damé* et *donné* à Guillemette, ravie de l'exploit que Pathelin vient d'accomplir:

---

12. Rabelais, *Le Tiers Livre*, *op. cit.*, p. 411.
13. Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, p. 232.
14. *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, Paris, Champion, CFMA, 1968, «Guigemar», v. 886.

Par le *corps bieu*, a dire veoir,
vous y avez tres bien ouvré.
Au moins avons nous recouvré
assés drap pour faire des robbes (v. 1003-1006).

L'ombre d'un «corbeau», qui viendrait d'abandonner pour de bon le morceau, hante ce *corps bieu* du premier vers. Mais si la robe de cette «roberie» qu'est la *Farce* vient de se façonner à travers le *rubato* du sens de ces phrases intraduisibles, on pourra dire tout autant que la matière du drap est près de disparaître dans sa forme musicalement élaborée. Il ne restait plus qu'à orner cette parure de quelques joyaux, dont l'éclat finira par absorber le regard dans l'oubli de tout le reste. Or ces dernières retouches, ces derniers embellissements, qui viennent ajourer la robe et l'ajourner, comme pour la mettre à la dernière mode, vont de pair avec la mise au jour du berger.

*

L'apparition de ce personnage, qui travaille «à la journée» chez Guillaume, et «ajourné» par celui-ci, c'est-à-dire assigné en justice, fonctionne dans le texte comme la révélation, en énigme, de ce qui fait le secret de l'oeuvre. Car ce berger presque mythique et *bifrons*, à la fois naïf et rusé, bête et intelligent, innocent et pervers, est le héros double par excellence, qui détient les fils du drap et de la robe, de la laine et de l'haleine et qui, comme tel, a soutenu de son souffle la *Farce* jusqu'ici.

Il importe en effet de bien se rendre compte que c'est du bon vouloir du berger, prêt à avaler tous les moutons pour n'en garder que le bêlement, de même qu'il avalera toutes les lettres de l'alphabet, sauf la deuxième, que dépend la rentabilité de la *drapperie* de Guillaume et de la «roberie» de Pathelin.

Passons rapidement sur les deux scènes où la dialectique de la *Farce* se scinde en deux dialogues: l'aparté du berger et de Guillaume, suivi de l'aparté du berger et de Pathelin, après la sortie discrète de Guillemette. Ce dernier dialogue va se jouer entre un analphabète et maître Pierre qui croit posséder l'alphabet, l'*alpha* et la «bête» si l'on ose dire, la Reine des guitares et les guiterneaux de l'abbé ou de l'*a b c*.

L'astuce de Pathelin est bien connue: il s'agit de conseiller à son client de répondre toujours *bee* à tout ce qu'on lui demande, mais cette *advocasserie*, qui doit permettre à Pathelin d'avoir gain de cause sur le drapier, s'exprime, dès le début de cet entretien, dans un registre de paroles où la consonance entre le «bêlement» et la «beauté» de l'oeuvre est évidente:

Je croy que luy *bailleray belle* (v. 1145),

dit Pathelin au sujet de Guillaume. Entendons aussi «je crois que je la lui bêlerai belle».

Un des ressorts principaux de cet art, où Pathelin a fait ses preuves dans la mise en scène du délire, c'est bien l'escamotage du sens du discours, sens toujours préjudiciable, et dont le maître énonce du reste la théorie diabolique au berger:

Se tu parles, on te prendra
coup a coup aux posicïons,
et en telz cas confessïons
sont si tresprejudicïables
et nuysent tant que ce sont dyables (v. 1159-1163).

C'est que l'astuce conseillée devra faire face surtout aux divers témoignages que Guillaume aurait pu trouver pour prouver le délit du berger. Eviter l'écueil de la preuve du signifié sera donc, comme le dit Pathelin,

[...] le chef de la plaiderie. (v. 1148)

Or il faut noter que si l'aventure formelle de la *Farce* a passé du chantage, où le chantre-Pathelin a révélé sa maîtrise, aux ambiguïtés du discours et jusqu'à son non-sens, c'est à Guillemette, sa complice, dont les fines oreilles ont permis de commenter la musicalité des langues, que revient le mérite d'avoir contraint Guillaume à l'abandon du drap. En l'absence de Guillemette, le mari risque fort de se faire attraper par plus rusé que lui. Preuve en est que Pathelin, après s'être assuré que son client était bon payeur et en avoir reçu confirmation:

Je ne vous payeray point en solz,
mais en *bel or a la couronne* (v. 1125-1126),

Pathelin, disions-nous, n'a pas l'oreille assez fine pour entendre, dans ces mots, le «bêlement» final, le *belor* du berger qui *couronne* la *Farce*, ni pour deviner, dans les réitérations de cette promesse, que le berger ne compte s'acquitter de sa dette qu'en payant avec la même monnaie des mots que celle de l'avocat, insolvable à l'égard de Guillaume. Car c'est bien ainsi que le berger, honnête à sa façon, promet de payer Pathelin:

Dieux, *a vostre mot*, vrayëment,
mon seigneur, et n'en faictes doubte (v. 1209-1210).

Et encore insiste-t-il sur ce «mot» de la fausse monnaie:

Mon seigneur, se je ne vous paye
a vostre mot, ne me croiez
jamais [...] (v. 1195-1197).

À part cela, il n'est pas exagéré de dire que toute la scène du tribunal, ponctuée par le *bee* du berger, qui sonne le creux de la *Farce*, libère la musicalité de sa lettre.

Disons tout d'abord, pour ce qui concerne la manière dont le langage de Pathelin a graduellement altéré celui de Guillaume, qu'une telle incidence reproduit en miroir l'*entrelardement* du voleur de drap. Il suffit de rappeler comment, au cours du procès, le discours du drapier mêle les griefs subis par Pathelin et ceux que le berger ingrat a infligés à ce presque père qui l'a nourri dans son enfance (v. 1240). C'est dire que la figure du drapier est de toute évidence en train de s'appareiller à celle de Pathelin, à cette différence près que l'*entrelardement* de Guillaume ne dépasse pas la confusion de la *matière* du discours, c'est-à-dire de son signifié.

Mais ce qui nous importe surtout, c'est de mettre en valeur ici, eu égard aux moments précédemment analysés, le nouvel espace des ajournements et des mises à jour de la robe rhétorique de la *Farce*, espace dans lequel, en l'absence de Guillemette (autre figure de la Reine des guitares), les noms et les notes de ces guiterneaux de l'*a b c* se mettent à briller non plus comme autant de *solz*, au sens de «sous», mais de «soleils», pareils à la lumière des vingt-quatre heures qui mesurent le temps rythmique de cette journée de l'oeuvre.

C'est noter d'abord que l'onomatopée du berger qui, lui, prend les mots au pied de la lettre — dirions-nous «au pied (de) l'abbé»? — pour payer de son *bel-or* le couronnement de la *Farce*, résonne également dans le soliloque prophétique du drapier, dirigé contre le berger:

> Il ne m'a pas pour bien *gabbé*:
> il en viendra au pié l'ab*bé*,
> par la *be*noiste *couronnee*! (v. 1014-1016)

L'on s'aperçoit alors que tous ces mots, insérés dans les phrases du discours selon des *posicïons* (v. 1160) différentes, tous ces échos brouillés, de même que les graphies constamment variées, produisent d'une part une sonorité obsédante, qui rime toujours le «bêlement» comme couronnement de l'oeuvre, sa «beauté» et la «béance» de la lettre initiale de l'*a b c*, et d'autre part le choc d'une langue éminemment grammatique où les lettres, comme affranchies des lois du texte, provoquent une surimpression, en raison de l'autonomie de leur notation singulière.

Comment, en effet, ne pas être frappé par cette rime en *oye* qui entrelarde, avec les réminiscences de l'*oie* chimérique, un discours portant sur les moutons[15]? Pathelin avait déjà fait preuve de cet entrelardement particulier dans son latin macaronique où les *ova* et les *oca* (v. 961-966) figuraient ensemble au cours de l'enterrement de cette langue grammaticale. Mais l'art du *prestre* n'arrivait pas encore à mener *paistre* ensemble les oies (v. 1586) et les moutons par ce chant second, qui s'insère maintenant dans le texte et à la fois s'en détache comme une vocalise.

Loin de vouloir nous embourber dans une analyse littérale que personne ne maîtrise, citons simplement, comme indice, l'exemple de ces trois autres *guiterneaux* qui imposent leur note et leur notation dans une oeuvre dont nous avons souligné l'allure féminine de la langue musicale, la renardie et le satanisme.

La lettre *L* (elle) et le pronom homonyme, la lettre *R* (erre), initiale de la ruse de *R*enart, ainsi que la lettre *S* (esse) du *S*erpent, s'imposent souvent à l'oeil et à l'oreille, tantôt isolées, tantôt combinées ensemble, comme par exemple le *esse* et le *elle* dans le mot *esselle*, désignant ce creux du bras où Pathelin avait abrité le drap volé (v. 306, 311, 1310). On trouve encore les trois lettres incriminées, *esse*, *erre* et *elle*, phonétiquement enchaînées dans le nom *Esservelé* (v. 1510) en vertu d'une écriture velue, comme le *vello* des moutons et, faut-il le dire, dans un con-

15. Cf. notamment le langage du drapier, v. 1314-52; du berger, v. 1083 sq., 1100 sq.; de Pathelin, v. 1503-1506 et aussi 1572 sq. pour la forme *oe* et sa consonance avec *loe* et la louange initiale.

texte non moins broussailleux. Comment savoir en effet si l'*Esservelé*, contrairement à Pathelin, qui serait chauve ou rasé, est chevelu ou dégarni d'une autre façon?

> Pour qui [vous] me cuidés prendre:
> est ce point pour Esservelé?
> Voy, nennin: il n'est point pelé
> comme je suis dessus la teste (v. 1509-1512).

Il en va de même, et plus encore, pour les lettres dont il est question. Imbriquées dans le pelage d'un nom et d'un discours, n'est-ce pas que leur nudité ressort par contraste comme, dans une tonsure, la trace pointillée des cheveux rasés?

Par ailleurs, l'écrivain semble bien avoir préparé l'oreille du lecteur à la saisie de ce langage entortillé comme un *S*, puisque, au cours du texte, l'auteur a varié constamment l'orthographe de l'interrogation «est-ce?», en lui susbstituant la graphie corrompue *esse*? De sorte que, au moment où le juge, désemparé par le discours confus de Guillaume, demande à Pathelin:

> Qu'*esse* qu'il dit de drap?

et que Pathelin répond tout simplement:

> Il *erre* (v. 1267),

les noms des deux lettres *esse* et *erre* sautent aux yeux dans ce vers, brisé en interrogation et réponse, mais entrelardé de la signifiance d'un discours mieux ficelé que celui de Guillaume. En effet, le drapier «*r*enardise» *err*onément, comme si ce lard, par ailleurs si bien approprié aux petits pois, n'arrivait pas à s'accorder avec «*l'art* rusé» de Pathelin.

La faiblesse de Guillaume tient surtout au fait que, dans le fond, ce *mescreant* demeure toujours attaché à la loi du Père, impliquant l'interdit de l'image, mais aussi à sa lettre. Voilà pourquoi il se trouve dans l'incapacité de rivaliser de plain-pied avec les simulacres et les spéculations littérales du voleur de drap. Rien d'étonnant si la voix de Guillaume, pour ceux qui l'entendent, ressemble au braire d'un âne (v. 462, 912 et 1446), encore que le drapier ne sache que trop bien où le *bât blesse*, comme il le dit (v. 1357), de même qu'il n'ignore pas avoir été trompé par Pathelin et le berger. Mais comment le prouver? N'est-ce pas là «le chef de la plaidoirie» (v. 1148)?

La preuve exigerait, tant de la part de Guillaume que du lecteur, une perspicacité en fait impossible, qui permettrait de déceler clairement le jeu clandestin des lettres initiales. Si, par tradition, la lettre *I* signifiait le nom de Dieu le Père, et la lettre *A l'alpha* de toute écriture, comme le disait Dante[16], il ne fait pas de doute que l'abbé d'Iverneaux — qui fait bon ménage avec la Reine des guitares, et dont le nom, apparenté à l'hiver (*I-ver*), fait sonner l'*I vrai* (ou l'ivraie) — n'est que le travestissement de Pathelin, partenaire de Guillemette. L'art de ce couple a consisté à introduire dans leur alphabet la lettre du Père comme un *guiterneau* quelconque pour substituer à son initialité celle de la Reine des guita-

16. *Paradis*, XXVI, 134, et 17.

res. Mais ce jeu pervers n'élimine pas pour autant le doute sur l'origine des lettres et de la littérature.

Il semble bien du reste que le tissu littéral du texte porte l'empreinte de ce doute, lorsque Pathelin, posant la question: «N'est-ce pas lui là-bas?» devant l'étal du drapier, fait *sonner* étrangement la lettre *I*:

N'est ce pas *y* la? J'en doubte (v. 96).

Par contre, c'est la lettre *A* qui semble être mise en question dans l'interrogation symétrique du berger: «Y a-t-il quelqu'un?», lorsqu'il arrive chez Pathelin en criant:

A il ame la? (v. 1067)

Tout se passe comme si la désacralisation du Père et de sa lettre était déjà en puissance chez l'un, au début de la *Farce*, alors que chez l'autre, c'est l'*alpha* de la langue maternelle, âme invisible de l'oeuvre, qui annonce la béance de la fin. D'autre part, c'est la couverture d'un *I beau* qui résonne dans le nom de *Thibault*, lorsque le berger fait connaître son nom à Pathelin:

Par saint Mor, Thibault l'Aignelet (v. 1138).

La notation mélodique de ce vers dégage, sous l'invocation de saint M*or*, l'or d'un *anelet* qui se ferme en couronne et enferme la lettre du Père dans la bague et la blague d'un alphabet très peu catholique.

***

Ce que nous voulions montrer par ces remarques, c'est que, une fois écarté le *grimaire* du *maire*, et enterrée la langue grammaticale latine abritant l'origine sacrée de la loi du Père, la scène du tribunal n'est pas seulement le dénouement comique d'une farce de dupeurs dupés, mais surtout le lieu par excellence où les travestissements du langage, en passant par la langue de la grand'mère bretonne, aboutissent à une origine plus reculée du grammatique et dans un lieu de justice et de justesse où la lettre, *gramma*, fait sens à partir d'elle-même, par sa sonorité interne, sa graphie et son nom.

Il reste le texte, dans la scansion de cette deuxième lettre de l'alphabet, lettre désirante qui ne cesse de faire béance de la première, inappropriable, sinon par le geste du larcin où s'inaugure toute pratique des Lettres. Sur ce lieu commun, l'auteur de la *Farce* a tissé la robe de sa fable et dérobé son secret, comme le berger à Pathelin. Et si le berger jure par *saint Mor*, quand il décline son identité, c'est peut-être que, sous ce pseudonyme, l'auteur a caché non seulement son visage, disparu dans l'obscurité de l'anonymat, mais encore et surtout la ruse suprême de cette brillance miroitante des lettres, dont le secret demeure aussi introuvable que le berger, disant du gendarme qui pourrait le poursuivre:

S'il me trueve, je luy pardonne!

Ce vers qui conclut la *Farce* sonne également comme un défi lancé au lecteur, ce détecteur-détective, qui mériterait bien le pardon s'il venait à bout des astuces les plus secrètes de la lettre qui font toute l'*advocasserie* de l'oeuvre.

En dehors des fils les plus abscons, il faut reconnaître, avec Petit de Julleville, que la *Farce* porte l'empreinte de l'esprit de la Basoche[17], mais non moins l'écho des fables les plus anciennes de *Peau d'âne*, de *Ma mère l'Oye* et de *Renart*. Dans ces méandres, la *Farce* parricide, en faisant l'âne[18], joue la genèse de la création de son âme et de ce *bel-or* surdéterminé, dont la saveur risquait de se perdre sous les coups de la censure scientiste. Mieux vaut prêter l'oreille ici au cri de détresse de Francis Ponge, bien conscient de ce péril:

> Ô draperie des mots, assemblages de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels, parterre de voyelles colorées, décors des lignes, ombres de la muette, boucles superbes des consonnes, architectures, fioritures des points et des signes brefs, à mon secours! au secours de l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes, et qui n'a plus le courage ni la science de l'expression directe des mouvements[19].

17. Cf. *Les Comédiens en France au Moyen Âge,* réimpr. Genève, Slatkine, 1968, p. 88-142.
18. R. Dragonetti, «Qui est l'auteur du comte d'Anjou?», *Médiévales,* 11, 1986, p. 85-98.
19. *Tome Premier*, Paris, Gallimard,1965, p. 145.

TABLE RONDE

présidée par Emmanuèle Baumgartner
avec la participation, par ordre alphabétique, de
E. Bozóky, R. Brusegan, R. Dragonetti, N. Freeman Regalado,
H. U. Gumbrecht, Ch. Marchello-Nizia, E. Méchoulan, D. Poirion,
D. Régnier-Bohler, B. Roy, M. Zink, P. Zumthor

E. Baumgartner — «Masques et Déguisements dans la littérature médiévale», tel était notre thème. Or la question du *déguisement* ne concerne pas, évidemment, le seul aspect matériel de celui-ci, mais bien, par delà cet aspect, ce qu'il implique comme recherche de soi, ou négation de soi. Quelques communications ont abordé ce problème, mais dans l'ensemble le colloque l'a un peu négligé.

Reste le *masque*, que la communication inaugurale de P. Zumthor a installé d'emblée au centre de nos débats. L'objet principal du colloque a été le rapport du masque au discours littéraire — les masques que propose, que s'impose le texte —, ainsi que les rapports masqués qu'entretiennent l'auteur et son texte, sur lesquels nous sommes souvent revenus.

Enfin, comme nous y incitait la dernière partie du titre, *littérature médiévale*, c'est le champ littéraire médiéval qui nous a fourni à la fois nos points de réflexion et nos lieux d'application. D'où ce qui est, pour moi, l'interrogation principale de ce colloque: dans quelle mesure avons-nous pu dégager, à partir du concept de masque ou de déguisement, des traits spécifiques concernant non seulement le texte médiéval (on a peut-être d'ailleurs trop parlé de *textes*), mais un mode d'être, de penser, de s'interroger, de se regarder, de s'écrire — propre à l'homme médiéval. Le concept de masque permet-il d'atteindre à une définition de la littérature et de la civilisation du Moyen Âge? Question pour moi primordiale, mais sur laquelle n'a pas à se concentrer exclusivement la discussion, que je souhaite aussi ouverte que possible.

M. Zink — Ce que disait à l'instant E. Baumgartner est très juste: nous avons mis l'accent surtout sur les «masques». Pour ma part, au cours de ces journées je n'ai cessé de me poser la question que pose la voix off pendant le générique de *Zorro*: «Qui se cache sous le masque de Zorro?» La voix, on le sait, donne elle-même la réponse, plus angoissante encore que la question, et la formule complète est: «Qui se cache sous le masque de Zorro? Zorro lui-même». Mais alors, y a-t-il vraiment un masque de Zorro? Cette question a hanté ceux d'entre nous — les plus nombreux — qui ont entendu *masque* (et, à l'arrière-plan, *déguisement*) dans un sens métaphorique, en les appliquant à l'écriture littéraire: sous le masque de la lettre, il n'y a en effet que la lettre elle-même. La question est moins angoissante pour ceux qui s'en sont tenus au sens anthropologique, par exemple ceux qui ont étudié le charivari, ou qui se sont intéressés en outre à l'aspect psychanalytique comme D. Régnier, ceux qui ont tenté, comme P. Zumthor ou D. Poirion, une synthèse des divers points de vue, ceux enfin qui, comme B. Roy, se sont occupés de certains jeux de l'esprit .

Mais pour les premiers, ceux que polarisait l'idée d'écriture, la question Zorro se profilait derrière chacun des mots clés qui se sont dégagés au fil du colloque, et que R. Dragonetti prenait périodiquement la peine de nous remettre en mémoire. La fiction, c'est Zorro; le masque, c'est Zorro; la *persona*, c'est Zorro; l'unique, c'est Zorro (ô combien!), et le double aussi. Nous avons ainsi couru un beau risque d'enfermement dans un cercle vicieux, entre le masque de Zorro, et Zorro lui-même qui est le masque de Zorro qui est Zorro lui-même! Plusieurs interventions, il est vrai, parfois des remarques formulées en passant, nous ont permis d'en sortir...

Je voudrais par ailleurs revenir rapidement sur deux points que j'ai relevés:

• d'une part, Ch. Marchello-Nizia nous a dit que la métaphore n'a rien à voir avec le masque. Elle l'a dit de façon si convaincante que ceux d'entre nous qui avaient eu la tentation de rapprocher ces termes n'ont pu s'empêcher de trembler! À vrai dire, l'emploi métaphorique de *masque* désigne plutôt un déguisement: le déguisement, en effet, ne dissimule pas vraiment, tandis que le masque est autre chose que ce qu'il y a derrière lui; en fait, le masque de Zorro n'est qu'un déguisement, puisque derrière il y a Zorro lui-même! Mais la mise au point de Ch. M.-N., qui m'a légèrement terrorisé, reflétait le point de vue du linguiste. D'où notre effroi! Pourtant, je n'ai pas tardé à me dire qu'il n'est pas interdit d'approcher l'idée du masque par le biais de la métaphore, ou par celui de tout ce qui, dans l'écriture littéraire, tient de la métaphore. En effet, si l'on prend en compte les représentations imaginaires (si fécondes) du langage, on constate que celles-ci comportent l'évocation d'un glissement vers quelque chose qui masque. Si l'on part de l'image du langage poétique comme origine, cette idée à la Vico que proposait P. Zumthor le premier jour, les jeux du langage peuvent apparaître comme des jeux de masques, puisqu'on considère le langage au-delà de ce qu'il dit.

• d'autre part, j'ai été frappé par ce qu'a mis en valeur R. Dragonetti à propos de *Pathelin*: l'art du langage, exalté dans cette farce, c'est l'art d'obtenir

quelque chose avec rien. Toutes les dissimulations, dans *Pathelin*, n'ont que ce but: obtenir avec rien.

Cela nous amène à une troisième question suggérée par le libellé du colloque, sur laquelle insistait E. Baumgartner: celle qui touche à la définition du poète médiéval. Celui-ci ne cesse de se donner lui-même, toujours négativement, comme «celui qui ne sait rien faire». Ainsi Rutebeuf, ainsi de nombreux auteurs de Vies de saints. C'est un *topos* introductif de textes édifiants que de déclarer: «Comme je ne sais pas me battre, comme j'ai une vie lamentable, comme je suis un incapable, je vais jouer avec les mots». De la sorte, le poète médiéval affiche le masque du langage en montrant bien que, s'il l'affiche, c'est que derrière il n'y a rien... Peut-être cette évanescence du poète médiéval justifie-t-elle le fait que nous n'avons rien à en dire.

E. Baumgartner — Il y a un autre *topos* introductif, qui est un autre masque: celui du labeur pénible de l'écrivain, qui doit s'échiner pour arriver à quelque chose.

R. Dragonetti — Après l'intervention très juste de M. Zink, je voudrais situer ce qui fut l'enjeu du colloque. Au cours des substantielles conférences, où furent évoqués tant de masques, de quoi a-t-il été question?

Une réponse a été donnée: le masque cache pour révéler. Affirmation capitale. Pourquoi, tout au long de la tradition depuis les Grecs, a-t-on utilisé des masques, au théâtre et dans les textes? Problème. On répond: s'il n'y avait pas de masques, on ne pourrait pas dire les choses. C'est parce qu'on peut les dire que le masque révèle, en cachette. Je suis ainsi reconduit à la question fondamentale: révèle quoi? Cela me renvoie à Platon, qui a posé le vrai problème, lequel est théologique. Voici: tous les termes qui ont été utilisés (fiction, masque, *persona*, etc.) impliquent l'idée d'un double; le *masque* réfère nécessairement à quelque chose qui reste caché. Or Platon dans certains de ses Dialogues s'interroge sur la fiction. Toute question sur celle-ci renvoie au double signe, puisque la fiction est toujours fiction d'un modèle, εἶδος. Mais c'est ici que surgit le problème: quand j'élabore une fiction de quelque chose, cette fiction se ramène-t-elle, oui ou non, à un modèle? Platon répond à deux reprises, dans le *Sophiste* et dans les *Lois*. Rien de plus dangereux, dit-il, que la fiction, pour la raison suivante: la fiction peut être la manifestation d'un modèle, participer de l'εἶδος (et en ce cas, elle est *authentique*; sous le masque de sa matérialité, elle révèle l'être). Mais il y a une autre fiction, bien plus redoutable: celle qui, sous prétexte de renvoyer à un modèle, ne renvoie à rien. Cette fiction-là suscite l'illusion d'un modèle, mais c'est elle qui le produit, et derrière ce pseudo-modèle, il n'y a qu'absence d'identité, simple apparence d'être, autonomie du simulacre. Les théologiens chrétiens, depuis les Pères de l'Église, ne s'y sont pas trompés (c'est pourquoi il faut toujours revenir en cela à la problématique théologique): pour eux, cette fiction qui est dissimulation du néant, qui n'est fiction de rien, cette fiction pure, qui gouverne à tout instant l'art et ses illusions, c'est le Diable, le double fascinant de Dieu.

Toutefois notre problème n'est pas théologique, il est littéraire. L'objet de notre colloque n'était pas la signification du masque en général, ni le masque dans le folklore, mais le masque en rapport avec la littérature. Or un

point doit être bien éclairci: il ne suffit pas de dire que dans la littérature il y a des masques; *c'est l'écriture même qui est un masque*, et l'illusion consiste alors à se donner pour tâche sa dénonciation. Or lorsque, dans un texte littéraire, un personnage démasque un secret, il y a à parier qu'il ne le démasque que pour mieux en dissimuler un autre. Aussi retournerai-je le problème, sans du reste l'éliminer dans sa forme première: le masque non seulement cache pour révéler, mais, s'agissant du rapport du masque avec l'écriture, cette dernière «joue» en un certain sens le démasquage — sauf que le démasquage lui-même n'est qu'un détour pour cacher fondamentalement un autre secret, qui est celui de l'écriture. Ce secret-là, nous l'avons fort peu abordé. Supposons que l'on parvienne à percer, dans un texte, le secret d'un personnage: on n'aura pas pour autant saisi le secret de celui qui a mis en scène ce personnage. L'opération d'écriture, qui produit le masque, reste voilée. C'est sur ce point que j'opposerais le modèle platonicien, ou théologique, au modèle littéraire: écrire, c'est épaissir le secret qu'on dévoile. Jamais personne n'est parvenu à déceler ce que signifie *écrire*. Quand on repère un masque, celui-ci joue à révéler, mais la révélation ne fait que rendre plus aiguë l'énigme. C'est ce qui apparaît dans la *Lettre volée* d'Edgar Poe: la lettre est exposée aux yeux de tous, chacun peut la voir; mais, en fait, personne ne la voit: c'est le mystère en pleine lumière. D'où le paradoxe: la lumière voile d'autant plus qu'elle donne l'impression de dévoiler. C'est pourquoi il faut maintenir bien distincts les deux pôles de notre problème — de notre colloque: le masque cache pour révéler; mais, au niveau de l'écriture (sans quoi il n'y aurait plus de littérature), le masque révèle pour mieux cacher.

Nous sommes ainsi renvoyés à une question fondamentale: quel est le secret de la littérature? Nous n'avons aucune clé pour y pénétrer, aucun moyen de saisir la vérité d'un texte littéraire. Si nous possédions cette vérité, la quête serait terminée. C'est pourquoi les théologiens se sont toujours méfiés de la littérature, se demandant: Où nous mène-t-elle?

Je peux maintenant répondre à M. Zink: Zorro cache Zorro; mais qui est Zorro? M. Z. me répondra sans doute: Zorro, et il faut le chercher. C'est exactement ce qui se passe dans *Pathelin*. Le dernier vers est extraordinaire: le berger s'est enfui, le gendarme le poursuit en vain; le berger nous dit: «S'il me trouve, je lui pardonne» mais le berger... demeure introuvable! Le secret de la *Farce* reste donc entier. Tous les masques n'auront servi qu'à feindre de révéler; dupeurs dupés, ils sont tous dévoilés, et il ne reste qu'une chose, absolument secrète, la beauté du jeu même de la *Farce*.

Il y a donc bien deux pôles; et l'enjeu, c'est toujours le rapport des doubles par rapport à quelque chose qui est perdu — l'objet perdu de la littérature, que nous ne cessons de chercher, comme le Graal, à l'infini: la coupe reste vide. Tel est l'enjeu des masques.

On reprendrait dans cette perspective la fonction significative des termes utilisés par plusieurs d'entre nous, D. Poirion, M. Zink et d'autres, et dont on pourrait dresser la liste: vêtement (*vestitio* rhétorique), fiction, personnification, énigme, métaphore, allégorie, portrait, semblant, signature (mais qui signe sous le pseudonyme?), miroir. On pourrait parler d'une véritable

poétique des miroirs (trompeurs) du *Roman de la Rose*; de même que, dans la *Divine Comédie*, il y a les miroirs de l'Enfer, où les damnés sont livrés à jamais à l'imaginaire de leurs désirs sans fond; il y a les miroirs du Purgatoire, dont les images ont cessé d'être purs simulacres; et enfin, les miroirs transparents du Paradis, dont Dante nous dit qu'eux seuls sont révélateurs de quelque chose comme une présence. Mais qu'en est-il du *speculum* de l'écriture comme telle?

E. Bozóky — Je suis d'accord avec R. Dragonetti. Mais je suis là aussi pour défendre une approche traditionnelle de certaines oeuvres littéraires. C'est celle que j'ai, à la suite de bien d'autres, adoptée en partant du contexte historique ou ethnographique, dans la perspective d'une étude des sources. Certains chercheurs préfèrent aborder les textes d'un point de vue purement rhétorique, «littéraire»: c'est assurément très intéressant, mais il n'empêche qu'on ne comprendra jamais la plupart des oeuvres, à mon avis, si on ne considère pas d'où en proviennent les motifs, et à quoi ceux-ci correspondaient dans le contexte de l'époque. Ainsi, nous n'avons jusqu'ici aucun travail sérieux, systématique, qui nous expliquerait l'ensemble passionnant des motifs mis en forme dans les romans du Graal. D'autre part, il me semble que l'étude du masque dans le folklore doit légitimement relever aussi de notre colloque...

R. Dragonetti — Sans doute, mais qu'en est-il de tout cela quand on a affaire à un texte littéraire? Un texte littéraire n'est pas un document historique!

E. Bozóky — Mais il peut l'être *aussi*. Si on regarde le texte uniquement comme oeuvre littéraire, il arrive qu'il ne nous dise rien, qu'on ne puisse le comprendre. Je ne prétends pas que l'approche historique ou anthropologique permette de tout comprendre; du moins fait-elle saisir un peu mieux l'esprit de l'époque. Pour le XXe siècle, un texte du XIIe ou du XIIIe siècle est *aussi* un témoignage du passé, un document historique.

R. Dragonetti — Mon propos était surtout de marquer l'enjeu essentiel; il est clair que tous les instruments auxiliaires sont utiles pour comprendre un texte.

E. Baumgartner — L'intervention de l'histoire, dans le rapport entre masque et écriture, a été en effet l'un de nos fréquents points de discussion.

D. Régnier-Bohler — Je voudrais ajouter quelque chose aux paroles d'E. Bozóky. E. B. parle modestement d'une «approche traditionnelle», celle des sources, de la biographie, etc. En fait, nous nous sommes trouvés ici quelque peu prisonniers, il me semble, des tensions provenant de la finesse même des explorations et analyses textuelles que l'on nous a données. Quand, après cela, on revient plus naïvement à l'objet masque, à l'acte même de dissimulation, on se sent — bien à tort — désorienté. Vous travaillez sur une tradition étendue, à partir des Pères de l'Église; pour moi je fonctionne de façon peut-être plus circulaire, — et je n'ai pas fait à proprement parler de psychanalyse: j'ai simplement essayé de mesurer le poids fantasmatique des portraits dans un texte tardif. Mais si l'on considère le motif du masque, non en termes de sources proches, mais dans la longue durée, on est confronté à la tradition des mythes qui circulèrent au Moyen Âge.

C'est ainsi que l'on retrouve alors, on ne sait trop comment, la Gorgone antique, qui pétrifie ceux qui la regardent: dans le *Daniel* du Stricker, on rencontre un monstre porteur d'une tête enchantée, qui pétrifie de la même manière ses adversaires. On ne dira jamais assez l'importance de la figuration humaine comme détentrice d'un pouvoir, soit mortifère, soit révélateur d'origine. Le héros du *Daniel* tranche, à l'aide d'un miroir (ici reparaît la vision du mythe), la patte du monstre, s'empare de la tête enchantée et, l'opposant au monstre, réussit à s'en défaire. Je trouve très intéressant que le mythe de Persée, portant sur son bouclier-miroir le masque de la Gorgone, s'arme désormais d'un pouvoir définitif. Que le Moyen Âge ait fait cet usage du mythe me semble conférer une dimension particulière à tout emploi littéraire du *portrait*; car, quoique ce dernier perde sa fonction meurtrière évidente, il en garde quelque trait, auquel l'anthropologie est sensible: le portrait que l'on affiche au milieu de la bataille, on pourrait, s'il ne s'agissait que de dévotion amoureuse, le porter tourné vers soi; certains héros, tel Gauvain dans *Guinglois*, placent ainsi à l'intérieur de l'écu le portrait de la dame; mais beaucoup d'autres l'exhibent comme Persée la tête de la Gorgone: Guillaume de Poitiers aimait porter dans les combats la figure de celle qui l'avait si souvent porté, lui, *in triclinio*. Alliance du pouvoir mortifère, du pouvoir horripilant de la Méduse, et du désir affiché, placardé — cette perspective n'a rien de «traditionnel», et c'est dans ce sens que j'ai tenté de mettre en évidence la portée fantasmatique des portraits du père et du mari dans *La Belle Helaine de Constantinople*. On considère ainsi un objet dans sa polysémie fantasmatique et historique — méthode qui ne touche pas aux stratégies textuelles explorées ici, mais qui en constitue un élargissement possible.

E. Baumgartner — Je pense effectivement que nous avons peut-être un peu trop privilégié l'approche textuelle et qu'il est indispensable de sortir de ce cadre parfois un peu trop étroit.

N. Freeman Regalado — Quelques mots à propos de la question de R. Dragonetti: comment saisir cette écriture à son revers, en cherchant l'effet du masque-écriture, c'est-à-dire le mode d'insertion de cette écriture dans le monde? Nous parlions ce matin avec D. Régnier du travail qu'elle a fait sur les représentations littéraires de cortèges (arthuriens, chevaleresques, fantastiques): or ces représentations figurent dans des oeuvres à dessein politique, idéologique, où elles ont pour fonction non pas de *masquer* l'être, mais bien de le définir, de constamment recomposer une définition de l'être du prince — définition morale, figure emblématique du pouvoir. Il y aurait là matière à une autre table ronde...

H. U. Gumbrecht — Après les interventions de M. Zink et de R. Dragonetti, j'aimerais distinguer, d'une part, la «perspective Zorro», d'autre part, dans une perspective hégélienne, et selon le rappel qu'en faisait tout à l'heure E. Baumgartner, l'«historisation» du phénomène. Peut-être découvririons-nous avec étonnement, au croisement de ces deux lignes, Michel Foucault, car il me semble que ce colloque permet d'entrevoir une archéologie de la *conscience (je ne dis pas de la mentalité!)* moderne, comprise comme un dispositif de production du sens. Il se peut qu'une telle archéologie soit possible à partir de la notion de masque. Elle comporterait trois parties.

La première porterait sur le haut Moyen Âge jusqu'au XIIe siècle inclusivement (car toute archéologie remonte d'abord à un temps d'«avant le début»); la seconde considérerait l'époque de prolifération des masques, du XIIIe au XVe siècle; ce serait là l'espace propre du travail archéologique, l'aire d'observation d'une émergence de la conscience moderne en tant que créatrice de sens. Une nécessaire troisième partie étudierait l'entrée en crise de cette conscience au XXe siècle, sinon déjà au XIXe.

Première époque: le Moyen Âge jusqu'au XIIIe siècle. On trouve alors très peu de masques. Cette absence tient peut-être au fait que le haut Moyen Âge ne sépare pas la matérialité des phénomènes et leur sens, qu'il ne peut isoler (je cite P. Zumthor!) la *lettre* de la *voix*. C'est un moment où l'on peut rêver d'être corporellement présent dans le texte. D'où, pour le chercheur, une problématique ouverte: quel usage pourra-t-il faire du concept de représentation si celui-ci n'était alors pas encore clairement formé? À ce propos, d'ailleurs, on peut se demander: que faire, à cette même époque, de la notion de *théâtre*? Il me semble que les recherches de P. Z., depuis une dizaine d'années, se situent de plus en plus dans cette problématique, sur la voie de la définition d'un concept qui remplacerait, jusqu'au XIIIe siècle, celui de représentation.

Deuxième époque: du XIIIe au XVe siècle, moment où l'on peut observer historiquement l'émergence de la «modernité», d'une nouvelle machine à produire du sens. La conscience humaine, ne l'oublions pas, n'est pas métahistorique, elle s'enracine dans un temps. Au centre de cette machine «moderne», il y a le sujet (au sens de l'allemand *Subjekt*), la subjectivité, dont l'«auteur» d'un texte (littéraire ou non) est l'une des manifestations. Mais qu'est-ce que le *Subjekt*, sinon (par l'effet du *secretum*) une instance de distanciation à l'égard de la matérialité de son corps et du monde? Par là est produit un sens stable, une intention puissante, apte à disposer du monde. C'est ainsi que le *Subjekt* peut réduire tout amour, toute corporéité, à ces trois pauvres mots, «Je t'aime» — ce qui ne constitue pas, à mon avis, une conquête, mais une chute de l'humanité. Cette mise à distance de toute matérialité qui menacerait la stabilité du sens a engendré, depuis le XIIIe siècle, deux thèmes de réflexion requérant la notion de masque. D'une part, ce que j'appellerais le thème sociologique, tendant à séparer identité publique (et sens stable) d'identité privée (et sens précaire). Or c'est justement sur la frontière entre ces deux identités que se situent des termes comme miroir, portrait, rôle. Dès lors, en effet, la grande source de métaphores et de concepts, pour cette réflexion sociologique, c'est le théâtre. Quant à l'autre thème de pensée, je le qualifierais de philosophique, voire de linguistique: il vise à marquer une frontière entre la matérialité, la complexité, l'opacité du monde, et la clarté des images qu'on s'en forme. Ainsi, si la pensée sociologique tourne autour de l'idée d'*identité*, la pensée philosophique tourne autour de celle de *vérité*. Il reste donc, après l'émergence du *Subjekt*, un espace où le fonctionnement de cette machine à produire le sens demeure fragile. C'est l'espace du jeu, l'espace de la littérature, depuis le XIIIe siècle, celui où les masques provoquent le désir de voir ce qu'il y a derrière. C'est dans cet espace-là que nous sommes tentés, comme l'a montré J. Batany, de trouver des stratégies permettant d'assurer une stabilité

du sens — que rien ne garantit. De telles stratégies, on en a relevé trois pendant le colloque:

• D'abord, ce que j'appelle la «domestication de l'imaginaire», du désir de voir ce qu'il y a derrière les masques. C'est l'allégorie; puis, plus tard, ce sera le «réalisme» — qui consiste à dire qu'il y a du sens derrière les masques, derrière la matérialité. Pour ma part, contrairement à R. Dragonetti, j'aimerais bien associer à cette démarche la philosophie platonicienne.

• Deuxième stratégie: celle que j'aimerais nommer la «solution Don Quijote». Selon elle, il n'y a rien derrière les masques; les masques sont la réalité. Si Don Quijote n'est plus Don Quijote, il n'est rien, il doit mourir. Après la bataille de Barcelone où il est contraint d'admettre qu'il n'est pas Don Quijote, il se retire dans son village de la Manche, et meurt. Juste avant, Cervantès écrit cette phrase inquiétante: «Maintenant il était Alonso Quijano, el Bueno». Il n'était ni Don Quijote ni mort, mais quelque identité non définie.

• Troisième stratégie. Elle consiste à dire: si l'on voit ce qu'il y a derrière les masques, le monde de la représentation, la machine à produire le sens de la modernité s'effondrent. C'est là, me semble-t-il, ce que disent Mallarmé, Freud et en l'honneur de R. Dragonetti j'ajouterai (exceptionnellement!) Nietzsche. C'est du reste aussi ce que disent les ordinateurs. Voilà pourquoi on ne peut dire que Mallarmé, Nietzsche, Freud et les ordinateurs sont la prolongation de la «modernité»: ils en marquent plutôt le commencement de la fin.

J'en arrive ainsi au *dernier point*: historicité et littérature. Nous avons trop peu pris en compte dans ce colloque le fait que le point d'où nous regardons le Moyen Âge est situé en-dehors de celui-ci. Nous nous sommes trop peu interrogés sur le lieu présent d'où nous considérons les masques — c'est-à-dire sur les tensions existant peut-être entre historicité et littérature. Admettons que l'histoire, telle que nous la concevons, constitue un gigantesque projet d'auto-représentation qui est né avec la modernité, aux XIVe, XVe, XVIe siècles; admettons de plus que l'espace de la littérature (ou de la *lettre*, selon les termes de R. Dragonetti), est l'espace de la représentation précaire, où la stabilité du sens n'est jamais tout à fait assurée: on voit dès lors se dessiner une double relation entre histoire et littérature.

Si en effet la littérature réussit à maîtriser l'imaginaire par le moyen de la *mimesis*, elle devient le discours historique par excellence. Telle est la littérature que voulait Georges Lukács, celle qui pose un seul problème, le grand problème d'une esthétique marxiste: l'indistinction même entre littérature et historiographie. Mais si la littérature provoque l'effondrement de l'espace de la représentation (qui est aussi celui de l'interprétation), elle signifie l'effondrement de l'espace de l'histoire. Telle est, sous sa forme extrême, la tension existant entre les concepts d'histoire et de littérature. Or la pensée de cette menace pesant, du fait de la littérature, sur l'espace de la représentation, a été refoulée durant toute la période que nous nommons la modernité. Elle a ressurgi au temps de Mallarmé, de Freud, puis des ordinateurs. En somme, les potentialités de la littérature ont été redécouvertes il y a cent ans. C'est de ce point de vue que nous nous intéressons aux masques: ceux-ci nous fascinent

parce que nous nous rendons compte qu'au lieu de cacher, ils suscitent le désir de ne rien cacher, mais un désir qui resterait à jamais insatisfait.

E. Baumgartner — On pourrait peut-être donner la parole à P. Zumthor, pour laisser un écran-masque entre la littérature et l'histoire!

P. Zumthor — Je voudrais d'abord revenir sur la question soulevée par les interventions d'E. Bozóky et D. Régnier: quand on parle de masque à propos de textes littéraires, s'agit-il d'une métaphore? Une réponse positive simplifie exagérément la question. Les «faux visages» du charivari, l'altération matérielle de la face humaine, c'est un objet dont peuvent parler «scientifiquement» l'ethnologie, l'anthropologie. En revanche, parler de ce qu'on appelle (très légitimement, je le pense) «masque» dans un texte réfère à tout autre chose. Je me ferai comprendre par un apologue. Quand l'aînée de mes filles avait trois ans, nous vivions aux Pays-Bas, où la Saint Nicolas est une grande fête enfantine. Cette année-là je tenais, sous le déguisement traditionnel, le rôle du Saint pour un groupe d'enfants. Or, pendant que je faisais mon petit discours devant ces frimousses émerveillées, ma fille s'est approchée de sa mère et lui a confié: «Maman, dans le Chincolas, y a un Monsieur». Cette enfant adoptait le point de vue de l'ethnologue. Elle discourait en termes anthropologiques d'un ensemble d'apparences dont elle avait perçu la fonction dissimulatrice. Seulement, ce qu'elle ne pouvait savoir, c'est que ce Monsieur, c'était son père. Là, on passe sur un tout autre plan, proprement philosophique, où s'ouvrent des perspectives abyssales que cette petite fille, dans son ignorance totale ou sa naïveté, ne pouvait pas même entrevoir: elle *constatait*, avec perspicacité, mais *ne posait pas de problème*. Au reste, dans ce problème qu'elle ne posait pas, j'étais moi-même engagé jusqu'au cou, parmi une foule de questions sans réponse se ramenant à: qu'est-ce qu'être un père? Il est évident que cet ordre de questionnement est sans commune mesure avec la constatation initiale. Il exclut ou invalide toute description; et il implique, avec l'observateur, l'observé, la *persona*. Nous avons là deux positions épistémologiques radicalement différentes, deux façons de tenter une prise de connaissance, entre lesquelles, dans les discussions de ces jours, s'est produit une sorte de balancement. Certaines des communications tendaient au simple constat, et s'en sont du reste aussitôt écartées car, en vertu d'un accord tacite, nous avons presque tous pris le mot *masque* dans la valeur qui fait de lui un simple déverbal de *masquer*, au sens de «dissimuler».

D. Régnier-Bohler — Une remarque en contrepoint, Paul. Tu distingues nos terrains respectifs, tu précises les acceptions du terme «masque». Mais il est bon d'envisager toute situation culturelle comme un grand ensemble où discours normatifs, discours de divertissement et autres, constituent des catégories articulées, une structure à la fois mouvante, cohérente et forte. Prenons l'exemple de la Grèce antique: voyons comment, dans un univers polythéiste, se pose la question de la dissimulation et de l'évidence, la question du masque omniprésent (Dionysos et les masques accrochés aux arbres, etc.): dans cette civilisation et dans d'autres, tout est dit par le corps des dieux. Nous, en revanche, sommes dans un monde monothéiste, où nous affrontons le problème de la dissimulation, donc du corps et des stratégies de l'écriture, problème qui s'est finalement substitué à la complexité, bien différente, du monde antique.

Si l'on considère un ensemble culturel dans la longue durée, et dans le sens large impliquant le rapport au sacré, il n'y a plus de terrains de recherche séparés, il n'y a plus de distinction qui tienne.

P. Zumthor — Je comprends ton point de vue, malgré mon désaccord. Ce n'est pas un hasard, je pense, si tu te réfères à la Grèce antique; cela te permet d'invoquer l'intervention du sacré dans les...

D. Régnier-Bohler — Non! Je dis simplement que toute société semble travaillée par le besoin de délimiter le visible et l'invisible, le matériel et le spirituel. C'est peut-être en ce sens qu'on pourrait tenter une analyse assez fine de l'ensemble de la culture médiévale, qui recourrait aussi bien à des matériaux concrets qu'imaginaires. Tel est plutôt pour moi le problème.

P. Zumthor — Je m'accorde avec cette formulation... à cela près que parler de la culture médiévale (comme on est souvent contraint de le faire), c'est employer une abréviation sans valeur autre que très abstraite et, par là, d'efficacité douteuse. Il faut en être conscient.

H. U. Gumbrecht — L'histoire, dans la conception qui a cours actuellement, surtout en France, comporte un fort aspect anthropologique: elle pourrait ainsi aisément embrasser le concept de dissimulation, et chercher à en décrire comparativement les manifestations dans différentes cultures. Mais ç'a été le dessein de ma communication de mettre en garde contre le point de vue anthropologique, riche certes, mais, à mon avis, néo-historiciste, dans le sens négatif de l'expression, alors que nous voici à une époque où tout un système complexe de représentations est en pleine mutation. C'est pourquoi, au lieu d'inventorier les nuances possibles de la représentation et de la dissimulation, il me semble qu'on devrait chercher — sur le Moyen Âge comme sur la modernité — une perspective qui nous aide à comprendre ce qui est en train de disparaître avec nous. Ce qui a donné à ce colloque son dynamisme, c'est qu'il nous a amenés à prendre conscience de l'effondrement de l'univers de la représentation.

R. Dragonetti — Je voudrais répondre tout à l'heure à propos du concept historique. Mais j'aimerais d'abord nuancer certaines de mes observations, car j'ai tendance il est vrai à radicaliser les problèmes, et à négliger ce qui me paraît accessoire.

On aura relevé, dans ce colloque, un certain nombre de termes récurrents: culture, anthropologie, modernité, histoire. Mais il y a une réalité dont on ne parle pas, c'est celle qui *produit* de la culture, autrement dit, le sujet! À ce propos, deux remarques. Premièrement: l'usage du mot *culture*, référant à de grands ensembles, me paraît ambigu et dangereux quand on l'utilise à propos d'oeuvres littéraires particulières. Prenons le *Roman de la Rose*. Je dis: le *Roman de la Rose* n'est pas un «produit de la culture». Qu'est-ce à dire? Ceci, que les grandes oeuvres (ce roman, ou le poème de Dante) ne sont pas des «produits», elles ouvrent un nouvel horizon dans la culture. Elles ont quelque chose d'éclatant et d'innovateur. C'est pourquoi il est impossible, à mon sens, de les expliquer *historiquement*: elles engendrent dans l'histoire un espace absolument inconnu. Il n'y a pas deux *Roman de la Rose*, pas deux *Divine Comédie*. Certes, la *Divine Comédie* draine toute la culture du passé; mais ce n'est pas en

fonction de la culture du passé que vous en rendrez compte! La culture du passé est une *matière* que Dante reprend, façonne et ouvre. Généralisons: la littérature *n'est pas* un produit de la culture.

Deuxième remarque. L'anthropologie apparaît, et de plus en plus, comme l'une des sciences humaines les plus importantes. Or je crois qu'il faut toujours problématiser l'anthropologie à partir de la question du sujet. Qu'est-ce qu'un sujet, cela, certes, ne va pas de soi. Reste que l'anthropologie, comme toutes les sciences humaines, est un système de représentations de l'homme. Mais que font-elles de celui qui les produit? Telle est l'interrogation que formulait Nietszche. Je crois qu'il faut compter, même dans nos recherches de médiévistes, avec les grands maîtres contemporains, Freud, Nietzsche, Lacan, Foucault, Derrida. On peut les aimer ou non, là n'est pas le problème. Si l'on ne s'est pas mesuré avec les questions qu'ils posent, comment peut-on parler d'anthropologie? Comment en parler lorsqu'on ignore quel est le sujet qui fait la science? Or rien n'est plus problématique que le sujet, puisque depuis Freud on en sait au moins une chose, c'est que le sujet est clivé, qu'il y a un sujet conscient et quelque chose d'inconnu qui appartient au désir, dont personne n'a jamais su quelle en était la fin. Aussi n'est-ce pas l'anthropologie qui résout le problème du sujet, c'est le sujet qui se pose la question de l'anthropologie.

R. Brusegan — Il me semble qu'on n'a pas assez fait état du facteur corporel du masque. C'est pourquoi H. U. Gumbrecht a pu parler d'un foisonnement de masques à une certaine époque, alors qu'on n'en trouve pas dans le haut Moyen Âge. En réalité, il y a deux espèces bien différentes de masques. On a parlé de personnification, de description, de miroir, mais on a trop peu touché au théâtre, qui peut nous fournir des renseignements précieux sur la nature du masque dans l'écriture. On ne s'est pas demandé pourquoi il y a si peu de théâtre au XIIIe siècle, et tellement au XVe; pourquoi ces pièces n'ont été transmises que par des manuscrits uniques, sans rubriques explicites. Ces questions nous obligent à nous interroger sur le rapport entre écriture et corporalité. Ce rapport n'est pas extérieur à l'écriture, il est constitutif de celle-ci. Le masque cache, mais en même temps révèle ce qui, à un certain moment, est présent et donc n'a pas besoin de l'être en tant que masque. Le masque signifie l'absence du corporel.

E. Baumgartner — Voici maintenant que les cartes sont sur table, comme au poker! La diversité des approches manifeste nos divergences. C'est très bien, car il y a eu des moments un peu trop feutrés dans ce colloque, mais désormais on commence à bien discerner les positions de chacun, et on peut se demander comment articuler ces éléments de tension.

D. Poirion — C'est de cela justement que je voulais parler. On m'a demandé de faire une synthèse. Pourtant je n'en ferai pas. Le sujet de ce colloque agit sur notre communauté médiéviste de façon diabolique, en ce qu'il fait éclater nos contradictions. D'habitude nos préoccupations se situent dans une ligne qui a sa logique, sa dialectique propres, et ses limites connues. On évolue entre le texte, le discours et, à la rigueur, la voix. Le problème du déguisement pouvait s'aborder dans cette perspective: quels sont les procédés de rhétorique

qui amènent au déguisement? quelle est la nature des faits d'écriture qui participent de cette technique du maquillage? Une telle manière de faire nous place devant ce que Villon aurait peut-être appelé une «conséquence». En fait, nous sommes maintenant acculés à l'inconséquence, par la nature même d'un sujet qui nous prend en oblique. L'évocation du masque a suffi à bloquer cette ligne texte-discours-voix dans une confrontation qui nous oblige à nous interroger sur, d'une part, la manifestation de la littérature et, de l'autre, sur la réflexion que, de façon interne, elle implique. Voici notre discours pris en coin entre la manifestation et la réflexion! Mais nous sommes habitués à travailler soit plutôt du côté de l'une, soit plutôt du côté de l'autre. Il y a ceux qui s'intéressent au fait écrit, et ceux qui, d'esprit plus philosophique, sont attentifs à ce que la littérature révèle de progression dans la réflexion sur soi, dans l'effet de miroir en quelque sorte dont la littérature est l'objet. Je crois que plus nous discuterons, plus nous nous éloignerons: les philosophes évoqueront de grands noms, les anthropologues en arriveront aux gros mots! Nous sommes là en pleine divergence et je pense que c'est le diable en personne qui nous mène à l'éclatement!

P. Zumthor — Un mot à propos de ce qu'a dit H. U. Gumbrecht tout à l'heure, en particulier touchant le monde de la représentation. S'il fallait définir la spécificité de l'époque que nous appelons le Moyen Âge, il faudrait tenter d'en saisir les termes extrêmes: il me semble que, par opposition à une période plus proche de la nôtre, il y eut un moment, dans l'histoire de l'Occident, où l'homme s'est trouvé (pour des raisons tenant à l'imperfection des techniques, à un certain engourdissement peut-être de l'intellect ou des mentalités, à la résurgence ou au débordement de très anciennes coutumes qui avaient été provisoirement refoulées) comme englué dans un réel menaçant où il était pris, et où la lutte de tous les jours contre l'obscurité de la nuit, contre la faim, contre le froid, cette lutte pour la survie exigeait une constante agressivité envers le monde extérieur. Les traditions qui ont permis à cette société de survivre doivent être conçues non seulement, comme on le fait d'habitude, sous la forme de comportements, de thèmes de pensée, etc., qui se maintiennent dans le temps pour des raisons quelconques, mais doivent être pensées comme *oubli*, comme volonté de séparation, comme *négation*. Il y a une négativité qui est exigence vitale. La mémoire, qui constitue la conscience de l'individu et la conscience du groupe, comporte nécessairement un très fort dynamisme d'oubli. On peut parler d'une fonction d'oubli. Mais qu'est-ce que l'oubli? C'est une manière de dissimuler, un rejet, un éloignement. Il me semble que la représentation qu'élabore à son propre usage l'homme médiéval tend à écarter les choses. On ne peut conceptualiser le monde que d'une manière qui crée entre l'homme menacé et le monde menaçant un espace, une sorte de vide. D'où la pensée formulaire, la généralisation, la tendance à l'abstraction. Quant à nous, du point de vue du monde où nous sommes (à notre tour) englués, lorsque nous considérons ces textes anciens, tout ce que nous avons désigné au cours de ce colloque comme dissimulation, déguisement, masque, n'est que l'aspect superficiel de la situation que je viens de décrire. À un certain moment (par suite du progrès des technologies, de la mutation des formes économiques et politiques) la nécessité de ce type de dissimulation a décru.

B. Roy — Je voudrais introduire une autre considération; en termes généraux de culture — quel que soit par ailleurs le sens de ce mot —, je suis frappé par un caractère propre au Moyen Âge: la culture médiévale est en effet l'une des rares dans lesquelles l'homme a été formé très continûment à toujours regarder à côté de ce qu'il voyait. Ainsi de la lecture du texte fondateur, la Bible, qui a développé l'habitude de rechercher *à côté* de l'écrit autre chose, qui signifiait l'histoire du salut en général, la destinée individuelle ou universelle, etc. Cette «pédagogie» du regard indirect permet évidemment d'expliquer beaucoup de choses — et de rendre compte par exemple de faits littéraires tels que l'allégorie. J'en viendrais finalement à dire qu'on devrait toujours présumer d'un texte médiéval qu'il comporte plus de masques que nous n'en discernons à première vue.

Un petit exemple, qui m'est suggéré par la communication de R. Dragonetti sur *Pathelin*. R. D. nous a montré longuement que l'intrigue et les personnages de *Pathelin* fonctionnaient comme des masques de l'alphabet et de l'écriture; or j'ai déjà eu l'occasion d'étudier cette pièce dans une perspective historiciste, à l'opposé de celle de R. D., et j'en suis venu à la conclusion que le rôle du drapier était à double sens: d'après moi, le comédien qui jouait ce rôle devait être costumé en Franciscain, c'est-à-dire en Guillaume Josseaume, qui était Franciscain. C'est un masque supplémentaire qui vient investir ce texte.

R. Dragonetti — Si j'avais connu votre étude, j'en aurais parlé.

B. Roy — Je peux toujours vous en fournir le texte... mais il ne s'agit pas ici de l'article comme tel. Il illustre plutôt la conclusion à laquelle je suis parvenu malgré moi: j'avais devant moi un certain nombre de faits historiques, dont il fallait rendre compte par un certain agencement. Cela m'orienta vers l'idée d'un spectacle où un double sens s'attachait à un des personnages les plus importants de la *Farce*. D'où plusieurs conséquences sur la perception du comique et, surtout, sur le rôle du masque. Ce n'est là qu'un exemple, qui vaut ce que vaut mon hypothèse. De toute manière nous devons rester conscients du nombre élevé des masques dans la culture médiévale, et du fait que nous en découvrirons peut-être toujours plus.

H. U. Gumbrecht — J'insiste sur un point important, devenu aujourd'hui un thème général de réflexion, un peu partout. Nous nous trouvons dans une situation historique, où le monde menaçant de jadis nous apparaît si éloigné dans le passé que nous ne pouvons plus en faire l'expérience, mais où en revanche se précise la menace intolérable d'une catastrophe universelle. Cette situation (je réponds par là à R. Dragonetti), je ne l'appellerais plus la modernité. Aujourd'hui, le monde redevient proche et terriblement menaçant, alors que, selon moi, la modernité fut le temps de la représentation rassurante, où l'homme tenait le monde juste assez à distance pour n'avoir plus le sentiment d'être menacé par lui, assez près néanmoins pour se donner l'impression d'en disposer.

Dans une telle conjoncture, que faire de nos traditions, de nos disciplines établies? Si l'on persévère dans la voie anthropologique, on continue, d'une certaine manière, à travailler dans le sens de la représentation rassuran-

te: on se donne un projet encyclopédique, on vise à tout décrire et classifier, beau programme pour les maisons d'édition savante. Mais en cela, on fait comme si rien n'avait changé dans notre relation avec le monde. Je renvoie à ce propos au dernier chapitre de l'*Introduction à la poésie orale*, où P. Zumthor appelle à sauver des valeurs en perdition. L'anthropologie ne devrait pas tellement décrire que préserver ce dont elle parle. Quant à la «réflexion» qu'invoque D. Poirion, elle devrait porter sur le fait que l'âge de la représentation rassurante est révolu. Ce qu'il faudrait, ce serait situer dans cette conjoncture nouvelle notre entreprise d'auto-réflexion.

M. Zink — Je reviens sur nos divergences. Elles existent, il est vrai. Mais je discerne aussi des convergences. H. U. Gumbrecht a posé la question fondamentale: quel est le point de vue d'où nous nous intéressons aux masques? Sans doute aurions-nous dû commencer par là. R. Dragonetti a répondu, à deux reprises: nous nous y intéressons depuis Freud et Nietzsche. Cela paraît clair. Si nous n'étions pas post-freudiens, nous ne serions pas troublés à l'idée que le mensonge du masque dit notre vérité; si nous n'étions pas post-nietzschéens, à l'idée qu'il n'y a rien derrière le masque. De toute façon, sans ces deux conditions il est douteux que l'on eût proposé ce thème de colloque! Il faut prendre conscience de ce fait, quels que soient par ailleurs notre démarche, notre objet et la méthode que nous appliquons.

Je reprends à ce propos ce que disait P. Zumthor, reprochant à certains d'entre nous (à moi en particulier) d'avoir qualifié de métaphorique l'usage de «masque» dès lors qu'il s'agit de textes. Pour moi, je voulais simplement distinguer la désignation d'un objet matériel de la nomination d'une idée abstraite. Mais P. Z. a bien montré que l'enjeu dans les textes est beaucoup plus important.

D. Régnier-Bohler — Tout ce que nous avons dit pourrait être complété par un travail d'historien (l'anthropologie est historique, ne l'oublions pas!), sur les documents concernant directement les pratiques sociales: lettres de rémission, jugements des Parlements, inventaires, comptes... On y voit assez souvent apparaître la mention de «faux visage», de «fol visage»: on a alors un témoignage direct, de grand intérêt. Un exemple, relatif à l'éducation du jeune Robert d'Artois, fils de Maheut, petite-nièce de Saint Louis. Cet enfant a droit à toute une série de distractions dans Paris: promenade en bateau, spectacle de prestidigitation, etc.; un peintre, Jacques de Boulogne, lui fabrique plusieurs «faux visages»... Le document nous montre concrètement la signification qu'avait le masque dans la pratique quotidienne, fût-elle aristocratique. À partir de là seulement nous pouvons imaginer ce qu'était la stratégie du masque.

Ch. Marchello-Nizia — À propos de la relation masque-métaphore, je voudrais ajouter une précision pour écarter l'accusation de terrorisme que M. Zink a fait peser sur moi! Levi-Strauss nous a appris qu'il est parfois plus important de savoir à quelle question l'on répond, que d'y donner réponse. Ma question, c'est: quelle est l'efficacité de cette notion de masque? De quoi nous a-t-elle permis de parler, que celles de métaphore ou d'allégorie (qui s'y rattachent, je n'en disconviens pas) ne nous suffisent pas à évoquer? C'est là ce

que j'essayais de formuler, en une phrase, il est vrai, brève et assertive, construite autour de ce verbe *être*, donc terrorisante... À cette question, nous avons eu, ici même, de magnifiques réponses.

É. Méchoulan — Je voudrais revenir sur le parallèle entre masque et fiction. L'apologue de P. Zumthor nous permet de nous rendre compte que derrière le saint Nicolas, il y a bien un Monsieur, alors que derrière la fiction il n'est pas évident qu'il y ait quoi que ce soit. Il n'est pas certain que la matérialité de la fiction soit du même type que celle du masque. Si l'on admet que Platon réfère la fiction à un modèle, force est bien d'attribuer une *primarité* au modèle, et à la fiction une *secondarité*. Cette position me paraît embarrassante car elle nous conduit à des déclarations comme celle de R. Dragonetti, selon lequel la fiction révèle pour mieux cacher, qu'il y a derrière elle des secrets irrécupérables. Si vous entendez par là qu'il n'y a pas de vérité dernière du texte, nous serons tous d'accord. Mais, en affirmant qu'il y a là un secret, vous semblez pousser plus loin. Et là je voudrais dire avec Wittgestein: où il n'y a pas de réponse, il n'y a sûrement pas de question. En fait, on se trouve dans ce que la philosophie appellerait une esthétique du sublime: comme on ne peut pas représenter l'irreprésentable, on se contente de représenter l'impossibilité de la représentation. Ou bien, si l'on veut éviter ce genre de difficulté, on adopte la position inverse, en attribuant une primarité à la fiction, à la poésie, quelques-uns l'ont fait ici, mais il me semble incertain qu'il y ait là davantage une solution.

Je crois qu'il y a d'autres façons de poser le problème: au niveau du code, par exemple, comme on l'a vu avec Ch. Marchello-Nizia ou avec B. Roy — voire du dispositif de production de sens, comme avec H. U. Gumbrecht. Mais il y a aussi une possibilité de réinscrire la notion de matérialité sur un autre plan. Je reprendrais ici une idée très intéressante de M. Zink, à propos du décalage de l'objet de la représentation, qui ne se produit justement pas au niveau de l'opposition image/réel, mais dans un décalage temporel entre représentation et représenté. En manière d'illustration, je prendrai un exemple moderne. Au début de *La vie d'Henry Brulard*, Stendhal fait, de la ville de Rome étendue à ses pieds, une longue description, où l'espace devient temps, la Rome classique se mêlant à la Rome moderne. Or ce passage est totalement fictionnel: Stendhal ne s'est jamais trouvé à cette date-là à l'endroit qu'il indique, mais seulement deux ans plus tard. On a là, si l'on veut, un effet de masque. Mais, par la suite, Stendhal se pose souvent la question: comment vais-je faire mon autobiographie pour me connaître? La réponse, il ne la trouve que beaucoup plus tard, en se disant: je vais me projeter dans le futur, écrire pour les lecteurs de 1880. Il me semble que si on essaie de repenser la matérialité de la fiction, non plus par comparaison avec la matérialité du masque, mais dans une perspective d'ancrage temporel, si l'on réinscrit la question du temps dans la représentation, on évite cette vision un peu aporétique d'une primarité ou d'une secondarité de la fiction et du réel.

H. U. Gumbrecht — Une remarque à propos de Wittgenstein. Il est élégant (j'étais wittgensteinien dans ma prime jeunesse — comme tout le monde) de dire «pas de réponse, pas de question». Mais justement une telle phrase relève

de la représentation rassurante. Tout est sens, jeu linguistique, il n'y a rien au-delà. D'où une question politique: Wittgenstein appartient-il déjà à ce qu'on appelle en allemand *Opas Moderne*, la «modernité de grand'papa»? On se rend compte de mieux en mieux que cette modernité-là ne fonctionne plus. On y parle de représentation pour éliminer les vrais problèmes philosophiques; on se fait l'«écolo» de la philosophie... comme Wittgenstein. Pensons à ce qu'a été pour l'Europe l'accident de Tchernobyl. Après, chacun proposait telle ou telle mesure, confectionnait *sa* représentation personnelle de Tchernobyl, du danger, de ses remèdes. Mais aucune représentation ne résout, ne refoule même ce problème. Il revient. C'est ainsi que, ni dans l'existence quotidienne ni (surtout) en philosophie, on ne peut se contenter de ces représentations rassurantes. Je reviens encore une fois au dernier chapitre de l'*Introduction à la poésie orale*, qui est vraiment *concerné* par ce qu'il dit. Nous sommes en train de perdre quelque chose, y déclare P. Z.; que faire? Or aucune réponse n'est donnée. Il en va de même de nos représentations. À la fin de ce colloque, il apparaît que nous n'avons rien aujourd'hui pour remplacer philosophiquement cette belle machine de la représentation. Il faut trouver quelque chose de différent.

É. Méchoulan — Je voudrais préciser deux points quant à Wittgenstein. 1. Si, dans le *Tractatus*, Wittgenstein tient bien encore en effet pour une philosophie de la représentation, c'est bien contre elle qu'il élaborera ensuite sa théorie des jeux de langage et du sens comme «usage». 2. Loin de penser une plénitude du sens, Wittgenstein passe son temps à nous montrer tous les non-sens que nous énonçons imperturbablement. Je ne crois pas qu'on puisse trouver là une philosophie «rassurante» du sens ou de la représentation! Ainsi, passer du masque à la fiction, c'est se fonder sur une ressemblance grammaticale superficielle qui nous fait prendre en fin de compte l'indicible pour le caché, le mystère pour l'absence de réponse. Or si on peut toujours dire le caché, on ne saurait dire l'indicible. C'est bien l'esthétique du sublime qui reste dans la représentation (quitte à passer par l'irreprésentable), non la philosophie de Wittgenstein.

D. Poirion — Après m'être fait l'avocat du diable, j'ai peur de mourir sans confession! Je verrais deux possibilités de réduction de nos divergences. Si l'on voulait rabattre sur la tradition critique les deux lignes que je définissais tout à l'heure, manifestation et réflexion, on pourrait procéder selon deux méthodes. L'une tient à la rhétorique, et admet qu'il y a sous le discours ce qu'on appelle *hypocrisis*, la gesticulation, la présence corporelle soutenant la parole. Par ce biais, tout ce qui est de l'ordre du masque et du déguisement se voit ramené aux préoccupations habituelles de l'étude du langage et des discours. L'autre implique l'histoire, car elle nous fait tenir compte de l'évolution parallèle des manifestations et de la réflexion: une conscience se modifie dans le temps, à mesure que changent les manifestations de l'homme; extériorisation et intériorisation se trouvent liées, et leurs changements respectifs s'opèrent, non certes en parfaite synchronie, mais selon un mouvement dialectique. Par là même, les études historiques sont amenées à dégager l'aspect hystérique de l'histoire!

P. Boglioni — J'ai été très intéressé par ce qu'a dit D. Régnier, relativement à l'utilité qu'il y aurait à élargir le débat à l'anthropologie et à l'histoire. Vous évoquiez des types de sources particulièrement riches sur le problème du masque, comme par exemple les lettres de rémission; on pourrait y ajouter les sermons et la législation pastorale. M. Zink, spécialiste de la prédication, n'ignore pas que les sermons du Jour de l'An, parfois les sermons pour le début du Carême, et aussi les commentaires du 1er commandement, évoquent, voire condamnent explicitement les masques.

Mais c'est une autre espèce de documents que je voudrais évoquer: les documents iconographiques. Cette documentation-là n'est pas qu'auxiliaire; elle comporte sa propre problématique, très complexe, très ambiguë. Un exemple: les grotesques dessinés en marge des manuscrits médiévaux. Lilian Randall en a relevé quelques milliers. Sans doute beaucoup d'entre eux ne représentent-ils pas des masques; mais il est sûr que s'y manifeste librement l'imaginaire et que la figure banalement réaliste y est dépassée. Il m'est arrivé, il y a quelques années, d'avoir à faire choix, dans le recueil de L. Randall, de deux ou trois illustrations pour un volume. L'une d'entre elles me paraissait spécialement mettre en valeur l'extrême richesse du motif du masque. Or la décence m'a interdit de la retenir! Elle se rapportait au verset biblique: *Oculus Dei transfixit me*. Le dessinateur avait figuré un masque (un visage sans corps) et un doigt qui allait transpercer, de l'autre côté de la page, un petit dessin dont je n'oserai pas citer l'objet!

Autre exemple: les documents que Cl. Gaignebet a utilisés dans son volume *Art profane et Religion populaire au Moyen Âge* et qu'il est allé chercher dans les derniers recoins des églises, dans les miséricordes de stalles et les décorations marginales. Toutes ces figurations vont dans le sens d'une déformation du visage humain. De même, R. Sheridan et A. Ross, dans leur livre *Grotesques and Gargoyles. Paganism in the Medieval Church*, (Newton Abbot, 1975) ont recensé ce qu'ils appellent «la masse énorme et oubliée des représentations grotesques», qu'ils considèrent comme héritées du paganisme: la plus typique est peut-être celle de ces visages qui ne représentent rien, notamment celui que les auteurs nomment «nobody», c'est-à-dire le visage sans sans yeux, sans bouche, qui à la fois est et n'est pas. Ce type de documentation me paraîtrait devoir être inséré dans une réflexion d'ensemble sur les masques et les déguisements.

R. Dragonetti — Je suis d'accord avec votre propos. Mais je voudrais faire une remarque très générale. Il est évident que, lorsqu'on dit *fiction*, ou *modèle*, on simplifie. Le problème se pose autrement. Il a été admirablement formulé par Mallarmé. Il y a bien *quelque chose d'autre* que dissimule l'écriture de la fiction, mais l'angoisse surgit dès l'instant où il n'y a plus de réponse théologique à la question du modèle fondateur.

P. Zumthor — Quelques mots à propos d'une phrase de H. U. Gumbrecht, où il disait (ce qui correspond à ma conviction profonde) qu'une représentation rassurante, c'est une représentation du monde dans laquelle tout fait sens. Il est clair que nous sommes sortis d'un tel monde; nous sommes d'ores et déjà «après». Ce que nous appelons le Moyen Âge est une période antérieu-

re, c'est le temps d'«avant». On a alors l'impression d'une société qui a absolument *besoin*, pour les raisons que je disais, que tout ait du sens, mais elle n'en est pas sûre, elle n'a pas les moyens de se le prouver. Il y a, certes, les interventions théologiques. Mais est-ce que cette théologie n'est pas, elle aussi, à mettre dans la série de tout ce qui éloigne, dissimule, rejette à plus tard? On voit se préparer ce qui se passera bientôt lorsque, à l'époque heureuse des monarchies triomphantes, on en viendra à penser que le sens du monde est un bloc, dans lequel il n'y a qu'à déchiffrer le nom du roi. Cette «modernité» a, de toute évidence, sa source dans le Moyen Âge; mais ce qui détermine, définit ce dernier, c'est justement le fait que, au fond, on n'y croit pas; on a peur que ça ne soit pas vrai. On voudrait bien que tout ait du sens; mais pourquoi a-t-on recours à ces connaissances mystérieuses, comme celles dont parlait B. Roy hier, et toutes les spéculations de ce genre, qui, du point de vue du catholicisme «moderne», auraient été parfaitement hétérodoxes, mais dont on avait besoin pour survivre? Cela nous ramène à un certain nombre des thèmes qui ont été traités.

H. U. Gumbrecht — J'ai deux questions, concernant le théâtre: l'une à D. Poirion, l'autre à R. Dragonetti.

J'ai noté une phrase remarquable de D. Poirion, à valeur de sentence, posant que la tâche des études historiques est de dégager l'histoire, d'en éliminer ce qui est hystérique.

D. Poirion — Non, c'est presque, c'est d'abord, le contraire. Je précise. «Dégager l'aspect hystérique de l'histoire», ce serait pour moi expliquer certaines manifestations, certaines attitudes collectives qui semblent aberrantes, névrotiques, mais qui sont comme des symptômes à interpréter, à traduire par des mots, des paroles. Paroles trop tardives pour guérir le malaise, conjurer le désordre et la violence qui se sont alors manifestées, mais qui, en nous faisant comprendre, nous avertissent et nous mettent en garde, et c'est alors seulement qu'on rejoint le souci éthique, marqué par H. U. Gumbrecht, d'*éliminer* l'hystérie de l'histoire. Mais je faisais allusion à cette interprétation de l'histoire pour rappeler que celle-ci se lit comme nos fictions littéraires, car on y retrouve les mêmes symptômes de la conscience humaine en mal d'expression, masquée et déguisée par l'esthétique ou la politique.

H. U. Gumbrecht — Merci. C'est là une remarque très importante sur le plan existentiel.

Seconde question. La communication de R. Dragonetti, il y a deux jours, constituait un travail, sur et avec un texte, qui a été unique dans ce colloque. En effet, généralement, ce qu'on a cherché (à juste titre), ç'a été d'«indexer» historiquement, si je puis dire, le texte traité. Ainsi, pour ma part, j'ai tenté de situer Juan del Encina et la *Celestina* dans le mouvement qui était en train d'engendrer, dans tel contexte précis, la machine à produire du sens... Cette manière de faire est-elle acceptable pour toi, Roger, comme elle l'est pour nous? Je précise mon interprétation de ton projet: tu mets à profit ce qui constitue le statut particulier des textes littéraires, à savoir qu'ils jouent dans un espace où la représentation demeure précaire; tu vises à faire s'effondrer cette dernière. C'est ainsi qu'à la fin de ta conférence, ton discours coïncidait

avec celui de *Pathelin*, puisqu'il n'y avait plus entre eux l'espace de la représentation! D'où ma question: considères-tu que les études «littéraires» comportent en effet deux tâches jumelées? Celle qui tend à indexer historiquement les textes, l'histoire littéraire dans le sens où l'entend D. Poirion (celle qui donne matière à une réflexion sur notre propre lieu historique); et la tâche différente que tu t'es donnée et que, quant à moi, je désignerais admirativement, d'un terme emprunté aux Romantiques allemands, comme *Nachdichtung* (que je gloserais «poésie» et/ou «poème» «après» et/ou «d'après»). La *Nachdichtung* aide à saisir la chance, impliquée dans les textes, de sortir de la représentation... et de constater que Wittgenstein a tort!

R. Dragonetti — Je crois, Hans, que tu as mis le doigt sur la plaie. Je vous dois un aveu, qui est une réponse. Il y a eu un moment dans ma carrière où j'en ai eu assez des méthodes et des théories. J'ai tenté d'en faire table rase. Une lecture de Heidegger m'y incitait. L'une de ses pensées constitue pour moi, depuis vingt ans, un principe fondamental: *Die Sprache spricht* («la parole parle»). Je me suis dit: lorsqu'un poète écrit ou parle, je n'ai pas à écouter les méthodologues; ce qu'il me faut écouter, c'est ce que me dit cette parole. Il serait aberrant de remplacer une parole poétique par une théorie extérieure à cette parole.

Ma position, je le sais, est inconfortable du point de vue méthodologique. Je me situe dans la longue tradition métaphysique qui vient de Platon et englobe les penseurs judéo-chrétiens; celle qui nous dit: il faut apprendre à *écouter* un texte. C'est ce que j'essaie de faire. Vous me direz: «ce n'est pas objectif». Non, ça ne peut surtout pas l'être. En prenant un texte, j'essaie de voir comment élaborer sa propre obscurité, par un «*surplus de sens*», comme l'écrit Marie de France! C'est là en effet une *Nachdichtung*, en ce sens qu'il n'y aura plus désormais (j'en suis intimement convaincu) d'écriture critique rigoureuse si elle n'est pas, plutôt qu'écriture *sur* le discours littéraire, écriture *du* discours littéraire. La plus grande rigueur vient de la consonance qui, dans ma subjectivité, s'entend entre tel discours et celui que je tiens à son propos. Cette *Nachdichtung* détruirait (s'il était possible, mais, je le sais, c'est impossible!) toute pensée théorique qui ne serait pas engendrée par l'oeuvre elle-même. L'écriture que j'ai tenté de produire à propos de *Pathelin* constitue un discours qui me situe à la fois dans l'espace de *Pathelin* et dans mon propre espace. Je suis à la fois dedans et dehors. J'en arrive à entendre un message finalement très simple. Pathelin ne me dit qu'une chose, c'est que nous sommes tous pris dans la farce du langage et sans issue possible.

Pour moi, actuellement, et peut-être de façon toute provisoire, le refus des méthodes me renvoie sans intermédiaire à ce que les grands textes eux-mêmes me disent de la poésie. Ainsi, je *reconnais* la «théorie» de Dante. Pourquoi? Parce que Dante *écrit* poétiquement sa théorie, qui est fiction. Quant à la méthodologie universitaire, je sais (avec tout le respect que je lui dois) qu'elle m'écarte des textes, chaque fois qu'elle réduit la littérature (*la Musique dans les Lettres*) à un document d'information.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 7

PAUL ZUMTHOR (UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL)
LES MASQUES DU POÈME. QUESTIONS DE POÉTIQUE MÉDIÉVALE 9

I — Manifestations de masques

Jean BATANY (Université de Caen)
Trubert: progrès et bousculade des masques 25

Danielle BUSCHINGER (Université de Picardie)
Le motif du déguisement de Tristan dans les oeuvres médiévales allemandes des XIIe et XIIIe siècles 35

Peter F. DEMBOWSKI (Université de Chicago)
Le Faux Semblant et la problématique des masques et déguisements 43

Victoria GUERIN (Iowa State University)
Les masques du désir et la hantise du passé dans *Le Bel Inconnu* 55

Jonna KJAER (Université de Copenhague)
Le déguisement dans les *Folies Tristan* et la mort chez Thomas d'Angleterre 65

Bruno ROY (Université de Montréal)
L'illusion comme art libéral. Interprétation du *Secretum philosophorum* (XIIIe s.) 75

II — Masque et imaginaire

Edina BOZÓKY (Université de Montréal)
Les masques de l'«ennemi» et les faux chemins du Graal 85

Rosanna BRUSEGAN (Université de Padoue)
Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction 97

Nancy FREEMAN REGALADO (New York University)
Masques réels dans le monde de l'imaginaire. Le rite et l'écrit dans le charivari du *Roman de Fauvel*, ms. B.N. fr. 146 111

Michel PASTOUREAU (École Pratique des Hautes Études, Paris)
Désigner ou dissimuler?
Le rôle du cimier dans l'imaginaire médiéval 127

Danielle RÉGNIER-BOHLER (Université de Paris-Censier)
Morphologies du clandestin: Être ou ne pas être: le portrait-masque
de l'inceste 141

DANIEL POIRION (UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE)
MASQUE ET PERSONNIFICATION ALLÉGORIQUE 149

III — Masque et énonciation

Emmanuèle BAUMGARTNER (Université de Paris-Nanterre)
Masques de l'écrivain et masques de l'écriture
dans les proses du Graal 167

Dominique CHASSÉ (Université de Montréal)
Le déplacement du masque de l'autorité dans le *Perlesvaus*:
le rôle de Josephe 177

Hans Ulrich GUMBRECHT (Université de Siegen)
L'auteur comme masque. Contribution à l'archéologie de l'imprimé 185

Madeleine JEAY (McMaster University, Hamilton)
L'enchâssement narratif: un jeu de masques. L'exemple des
Cent Nouvelles Nouvelles 193

Laurence de LOOZE (Université de Toronto)
Masquage et démasquage de l'auteur dans les *Jugements*
de Guillaume de Machaut 203

IV — Figures de masques

Éric MÉCHOULAN (Université de Montréal)
Les Arts de rhétorique du XVe siècle:
la théorie, masque de la *theoria*? 213

Christiane MARCHELLO-NIZIA (École Normale Supérieure de
Fontenay, Paris)
L'invention du dialogue amoureux: le masque d'une différence 223

Jean-Marcel PAQUETTE (Université Laval, Québec)
Masque, songe et métaphore: le cas de la *Chanson de Roland* 233

Claudine POTVIN (Université de l'Alberta)
Le masque doctrinal: énigme et satire dans l'école didactique du
Cancionero de Baena 243

Michel ZINK (Université de Toulouse)
Révélations de la mémoire et masques du sens
dans la poétique médiévale 251

ROGER DRAGONETTI (UNIVERSITÉ DE GENÈVE)
LES TRAVESTISSEMENTS DU LANGAGE ET LA FOLIE
DU DRAP DANS LA *FARCE DE MAISTRE PATHELIN* 261

Table Ronde 277

UNIVERSITE DE MONTREAL S.H.S.
3 1225 00279 5140

094 - Bibl québécoise

MAI 6 1988

2 8 JUIN 1988

DATE DE RETOUR
Veuillez rapporter ce volume avant ou
la dernière date ci-dessous indiquée.

28 JAN 1997	18 AOUT 2000
14 MAI 1997	09 DEC. 2002
02 JUIL 1997	25 FEV. 2003
18 DEC. 1997	03 AVR 2004
29 JAN 1998	26 SEP 2007
29 SEP 1998	02 SEP. 2008
02 FEV. 1999	05 FEV 2009
10 MARS 1999	08 JAN. 2013
13 fev 2002	

Nous signons notre modernité en avouant notre fascination pour le masque, entraînés dans le vertige du double, de l'identité qui se dérobe. S'agissant de littérature, ce lieu par excellence de la fiction, le thème du masque révèle des enjeux particuliers. La littérature médiévale en offre toutes les figures, à tous les niveaux. En ses commencements, elle se conquiert sur une conception du monde informée par la croyance aux essences et aux universaux : l'allégorie, cet outil fondamental de l'exégèse, s'exerce à ne voiler aucune présence. Dès les origines, notre littérature s'avance ainsi masquée, et l'on peut suivre, dans la transformation des masques et déguisements médiévaux dont ce volume nous indique des étapes, un parcours qui dit notre progressif accès à la conscience du Moi et de l'autre.

Jean Batany
Emmanuèle Baumgartner
Edina Bozóky
Rosanna Brusegan
Danielle Buschinger
Dominique Chassé
Peter F. Dembowski
Roger Dragonetti
Nancy Freeman Regalado
Victoria Guerin
Hans Ulrich Gumbrecht
Madeleine Jeay
Jonna Kjaer
Laurence de Looze
Christiane Marchello-Nizia
Éric Méchoulan
Jean-Marcel Paquette
Michel Pastoureau
Daniel Poirion
Claudine Potvin
Danielle Régnier-Bohler
Bruno Roy
Michel Zink
Paul Zumthor

ISBN 2-7606-0816-6 CONCEPTION GILLES COURDEAU