

Université de Montréal

*Le «translateur» traduit: l'imaginaire et l'autorité d'un romancier médiéval à travers  
le cycle post-vulgate et son adaptation portugaise*

par  
Eugénia Neves dos Santos

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de  
PhD en littérature française

Mai, 2010

Copyright, Eugénia Neves dos Santos, 2010

## Identification du jury

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

*Le «translateur» traduit: l'imaginaire et l'autorité d'un romancier médiéval à travers  
le cycle Post-Vulgate et son adaptation portugaise*

Présentée par :

Eugénia Neves dos Santos

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-François Cottier  
Président-rapporteur

Francis Gingras  
Directeur de recherche

Dorothea Kullmann  
Membre du jury

Laurence De Looze  
Examineur externe

Pietro Boglioni  
Représentant du doyen

## SOMMAIRE

La traduction portugaise de la version post-vulgate française de la *Quête du Graal* achevée vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et intitulée *A Demanda do Santo Graal*, offre un prisme intéressant pour saisir, en contexte et à travers les jeux de déplacements et de reconfiguration, l’imaginaire caractéristique du cycle Post-Vulgate, autrement difficilement accessible. La *Demanda do Santo Graal* permet de mieux comprendre l’imaginaire du roman français et d’accompagner son évolution en dehors de ses frontières linguistiques à une époque où le romancier n’est plus traducteur, mais devient lui-même une figure d’autorité. Ce travail consiste essentiellement à voir comment la *Queste Post-Vulgate* lue en parallèle avec la traduction/adaptation portugaise permet de comprendre l’évolution du roman vers la fin du Moyen Âge et la notion d’auteur en faisant la distinction entre le *translateur*, le créateur et le romancier dans le récit médiéval tout en faisant témoin de l’évolution de leur subjectivité littéraire du roman des origines à celui du Moyen Âge tardif.

**MOTS CLÉS :** Moyen Âge, *Quête du Graal*, *Post-Vulgate*, *Demanda do Santo Graal*, *translateur*, romancier, traduction, adaptation, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, intertextualité, palimpseste, imaginaire, merveilleux, esthétique, désir, troubadour, lecteur, *senefiance*, mémoire.

## ABSTRACT

The Portuguese translation of the Post-Vulgate Cycle completed towards the end of the 13<sup>th</sup> century and entitled *A Demanda do Santo Graal* offers an interesting prism to grasp, within the context and through a set of displacement and of reconfiguration, the characteristics of the *Queste Post-Vulgate*'s imagination, otherwise difficult to access. The *Demanda do Santo Graal* gives the reader access to the imagination of the Medieval French novel while tracing the different aspects of its evolution outside of its linguistic borders in an era where the writer is no longer a translator, but becomes an *auctor*. This work mainly shows how the *Queste Post-Vulgate*, read in conjunction with the Portuguese translation/adaptation, illustrates the evolution of the novel and the concept of author while distinguishing between the translator, the creator and the writer. This important distinction between the different representations of the writer during the medieval period allows one to understand their literary subjectivity in the narrative from the beginning to the end of the Middle Ages.

**KEY WORDS :** Middle Ages, *Quête du Graal*, *Post-Vulgate*, *Demanda do Santo Graal*, translator, writer, translation, adaptation, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, intertextuality, palimpsest, imagination, *merveilleux*, aesthetics, desire, troubadour, reader, *senefiance*, memory.

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	2
ABSTRACT.....	3
TABLE DES MATIÈRES.....	5
DÉDICACE .....	9
REMERCIEMENTS .....	10

### INTRODUCTION

0.1 Présentation générale.....	12
0.2 L'écriture cyclique aux XII <sup>e</sup> et XIII <sup>e</sup> siècles : le roman en <i>mouvance</i> .....	15
0.3 Le <i>translateur translaté</i> .....	18

### CHAPITRE I

#### Histoire et généalogie textuelle : de la *Post-Vulgate* à la *Demanda do Santo Graal*

1.0 Introduction : Du latin au <i>roman</i> .....	32
1.1 Le siècle de saint Louis.....	35
1.2 Alphonse III : De la <i>Queste</i> à la <i>Demanda</i> .....	37
1.3 La reconstitution de la <i>Queste post-vulgate</i> .....	41
1.4 <i>Traducere est ædificare</i> .....	50
1.5 Conclusion : Traduire et mettre en <i>romanz</i> .....	53

## CHAPITRE II

### La traduction et le rôle du *translateur* dans la *Queste post-vulgate* du XIII<sup>e</sup> siècle

2.0 Introduction .....	55
2.1 La <i>translatio studii</i> .....	56
2.2 Le rôle du <i>translateur</i> .....	60
2.3 Traduire c'est lire .....	68
2.4 Le retour aux sources.....	78
2.5 Conclusion .....	83

## CHAPITRE III

### Une traduction qui a l'air fidèle

3.0 Introduction.....	85
3.1 Les origines et la représentation du désir .....	88
3.2 Le <i>joy de trobar</i> galaïco-portugais.....	91
3.3 <i>Miralhs pus me mirei en te</i> .....	99
3.4 Galaad à l'origine du désir.....	103
3.5 L' <i>eschauffement</i> de la chair .....	110
3.6 Conclusion.....	115

## CHAPITRE IV

### *Il s'en esmerveilla* : le déplacement du motif merveilleux

4.0 Introduction.....	118
4.1 <i>L'étrange beste</i> .....	119
4.2 <i>L'étrange lecture</i> .....	133
4.3 <i>La merveille à veoir</i> .....	135
4.4 Une aventure si merveilleuse .....	145
4.5 Conclusion.....	150

## CHAPITRE V

### Imaginaires chrétien et profane à l'œuvre

5.0 Introduction.....	152
5.1 Esthétique et morale religieuses.....	154
5.3 La morale païenne.....	172
5.4 Entre deux traditions.....	183

## CHAPITRE VI

### Traduction et réception

6.0 Introduction.....	185
6.1 La construction de la mémoire.....	186
6.2 Lecture et imaginaire : le Graal.....	188
6.3 L'effet de réel : le tableau idyllique.....	199

6.4 À la source d'un imaginaire : le roi Arthur.....	202
6.5 Conclusion.....	219

## **CHAPITRE VII**

### **Le statut du romancier à partir de la *Queste post-vulgate***

7.0 Introduction.....	221
7.1 L'écrivain.....	222
7.2 La subjectivité du <i>translateur</i> .....	228
7.3 <i>Auctoritas</i> .....	239
7.4 Conclusion.....	253

## **CHAPITRE VIII**

### **Évolution du roman de chevalerie en Espagne et au Portugal**

8.0 Introduction.....	255
8.1 Le genre en Espagne.....	256
8.2 <i>Tirant le Blanc</i> .....	261
8.3 <i>Amadís de Gaule</i> .....	275
8.4 Le genre au Portugal : de la poésie à la prose.....	282
8.5 Conclusion .....	289

CONCLUSION.....	292
-----------------	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	306
--------------------	-----

ANNEXE.....	327
-------------	-----



*À mes parents, David, Maria et N.S. de Fátima*

## Remerciements

La route a été longue et tortueuse, les hivers froids et ardu, mais le printemps est finalement arrivé, apportant avec lui le chant joyeux du rossignol. C'est dans cet esprit que j'aimerais remercier tout d'abord mon directeur de thèse, le professeur Francis Gingras, qui m'a toujours poussée à aller au-delà des limites que je m'étais imaginées. Il m'a ouvert des nouvelles voies de la pensée en me réveillant à la magie du mot poétique et m'a appris que rien ne peut s'accomplir sans assiduité. Merci, Francis, de m'avoir ouvert tant de portes. Je remercie aussi les membres du jury : le professeur Laurence De Looze pour sa perspicacité théorique, la professeure Dorothea Kullmann pour sa méticulosité, le professeur Jean-François Cottier pour ses conseils et le professeur Pietro Boglioni pour son apport critique. Je tiens à remercier également le directeur des études supérieures, le professeur Jean-Philippe Beaulieu et Madame Christiane Aubin pour leur patience et leur compréhension. J'aimerais pareillement souligner le grand respect que j'ai pour tous les professeurs que j'ai eu le plaisir d'avoir pendant mon parcours académique, notamment le professeur Minette Gaudet pour sa passion et sa rigueur ; Sœur Mary Frances qui m'a soutenue dans mes décisions académiques et finalement, le Professeur Anthony Purdy qui m'a tant inspirée.

Je tiens à remercier aussi mes guides spirituels et toute ma famille : mes parents qui m'ont transmis tout l'essentiel pour pouvoir surmonter les obstacles les plus durs ; mon frère qui, malgré tout, m'a montré que la vie n'est pas toujours en noir et blanc et ma belle-famille qui m'a accueillie avec tant d'amour.

Je remercie aussi tous mes amis mais surtout, ma chère amie Fernanda, à qui je tiens comme à une sœur et qui m'a souvent accompagnée dans la joie et la douleur, et mon cher ami Nicholas, qui me fait toujours rire de l'absurdité qu'il peut y avoir dans la vie.

Et enfin, je remercie mon meilleur ami, mon mari et mon soutien : Eugène, chaque moment que je passe avec toi est une expérience unique. Qu'il est agréable, ce chemin de la vie à tes côtés !

## Introduction

### 0.1 Présentation générale

Dans la *Subjectivité littéraire*, Michel Zink aborde l'histoire de la littérature médiévale en montrant comment les différents genres ont contribué à l'épanouissement du roman sur la scène des lettres. Les grands courants romanesques entre les XII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles peuvent être classés en six catégories : les romans portant sur la matière de Bretagne (Chrétien de Troyes, Robert de Boron, les romans cycliques, etc.), les romans allégoriques et parodiques (le *Roman de la Rose* et le *Roman de Renard*, etc.), les romans dits réalistes (Jean Renart et Gerbert de Montreuil, etc.), les romans hagiographiques (sur la vie des saints), les romans de la légende tristanienne (*Tristan en prose*, les romans de Bérout et de Thomas) et finalement, les romans traduits/adaptés des œuvres de l'Antiquité tels que le *Roman de Thèbes* et le *Roman d'Alexandre*. Une question se pose : si tout ce foisonnement témoigne de l'importance de plus en plus croissante d'une langue vulgaire qui confirme son autorité linguistique, il est aussi la preuve d'un essor culturel dont l'impact va être considérable en Europe, notamment en Espagne et au Portugal. C'est du moins le cas du Portugal ce que permet de constater la traduction de la *Queste post-vulgate* française.

Dire que le roi portugais Alphonse III, surnommé le Bolognais, connaissait d'avance l'importance que la commande de la traduction/adaptation portugaise de la *Queste post-vulgate* française, intitulée *A Demanda do Santo Graal* aurait sur le lecteur

en train de saisir la représentation de l'imaginaire du Cycle Post-Vulgate serait lui attribuer un statut aussi important que celui de Galaad, responsable du salut de la cour arthurienne. Si le roi portugais a décidé d'amener le manuscrit français dans la Péninsule ibérique, cela a été sans doute parce qu'il a été séduit par les enchantements du royaume de Logres et y a vu une belle occasion pour faire la propagande de sa mission, celle de stabiliser un pays qui se trouvait encore occupé par les Maures<sup>1</sup>. L'impact de ce roman cyclique sur le lecteur ibérique s'est fait sentir très rapidement : ayant donné naissance aux traductions portugaise, *A Demanda do Santo Graal*, et espagnole, *La Demanda del Santo Grial*, il a inspiré les premiers romans de chevalerie dans la Péninsule ibérique. Sur l'impact de cette littérature sur les auteurs de la Péninsule, P. Bohigas Balaguer dit que

todas estas literaturas [de la Europa medioeval] hallaron en los poemas y obras en prosa del ciclo artúrico un fondo humano y una densidad de pasión en los conflictos que sus fábulas planteaban hasta entonces desconocidos ; por primera vez se planteaba en el orden literario el conflicto doloroso del amor y la ley, y se creaban personajes que la pasión fatal arrastraba infaliblemente a la muerte. Complicados después estos temas con un sin fin de intrincadas aventuras, vinieron a ser estas obras el espejo más brillante de la sociedad caballeresca, y su lectura fué durante siglos un aliciente de la aristocracia medioeval, que veía en los caballeros de la corte del rey Artur los más perfectos dechados de proeza, elegancia y cortesanía<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Adriana Zierer, « Artur como Modelo Régio as Fontes Ibéricas Medievais : *A Demanda do Santo Graal* », 47.

<sup>2</sup> P. Bohigas Balaguer, *Los Textos Españoles y Gallego-Portugueses de la Demanda do Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1925, 9. « Toutes ces littératures [de l'Europe médiévale] ont trouvé dans les poèmes et les œuvres en prose du cycle arthurien un fond humain et une densité de la passion dans les conflits que leurs fables plantaient et qui étaient jusque là inconnus. Pour la première fois on plantait dans l'ordre littéraire le conflit douloureux de l'amour et de la loi et on créait des personnages que la passion fatale menait infailliblement à la mort. Ces thèmes compliqués, avec une infinité d'aventures complexes, ont contribué à ce que ces œuvres soient le miroir le plus brillant de la société chevaleresque. Leur lecture a été depuis des siècles une inspiration pour l'aristocratie médiévale qui voyait chez les chevaliers de la cour du roi Arthur les plus parfaits parangons de prouesse, d'élégance et de courtoisie. »

Si la littérature du cycle arthurien a eu cet effet sur le lecteur ibérique, c'est en grande partie grâce au *translateur* qui s'est donné pour mission de traduire dans la langue cible, le plus fidèlement possible, les merveilleuses aventures des chevaliers de la Table Ronde.

En France et en Espagne, les premières éditions de la traduction/adaptation portugaise ont suscité plusieurs débats philologiques (Jean Frappier, Fanni Bogdanow, P. Bohigas Balaguer), notamment sur la date de traduction et sa fidélité à la source française. Au Portugal et au Brésil, elles ont inspiré des comparaisons d'ordre historique et généalogique (Ivo de Castro, José Carlos Ribeiro Miranda, Heitor Megale et Adriana Maria Zierer). La première édition allemande de la *Demanda do Santo Graal* qui date du XIX<sup>e</sup> siècle est restée inachevée jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, quand le philologue Augusto Magne a décidé d'entreprendre la laborieuse tâche de produire une édition complète du texte portugais. Cependant, étant devenu la cible de nombreuses critiques qui lui reprochaient d'avoir sélectionné seulement les parties relevant des éléments de l'ordre d'un imaginaire chrétien, il décide de faire une édition fac-similé de la *Demanda* portugaise. Ce sera cette dernière édition qui viendra inspirer la future critique qui a commencé à porter un intérêt spécial sur ce texte qui, autrement, serait resté dans l'ombre pour toujours.

Avant que Fanni Bogdanow ne commence à reconnaître l'importance du texte portugais pour pouvoir reconstruire le texte français très fragmenté, les travaux critiques d'Heitor Magale et d'Ivo de Castro ont réussi à montrer la valeur littéraire de la *Demanda* par rapport à la *Queste post-vulgate*. Néanmoins, ayant aidé à préciser l'origine de la *Demanda* portugaise et même étant allés jusqu'à questionner l'influence de la matière arthurienne sur l'imaginaire portugais, ils n'ont jamais abordé la question du *translateur*

ni celle de savoir comment celui-ci réussit, à travers la traduction, à mettre en lumière un texte faussement accusé d'être une réécriture des romans du Cycle Vulgate. Ce qui a été ignoré jusqu'à présent, c'est que même s'il s'agit d'une réécriture des romans du cycle qui l'a précédé, la *Queste post-vulgate* offre, entre autres, une réinterprétation des aventures des chevaliers de la cour arthurienne. Ceci devient évident par la façon dont certains éléments tels que les motifs merveilleux sont adaptés dans la *Demanda do Santo Graal*, car ne trouvant pas d'équivalent linguistique dans la langue cible, le *translateur* est obligé d'interpréter ce qu'il trouve dans le texte source et de le transmettre le plus clairement possible à son lecteur qui ne connaît pas le texte français. L'objet de ce travail est de montrer comment à travers la *Demanda do Santo Graal* et en puisant dans la théorie de la traduction, la linguistique, la psychanalyse et la théorie de la réception, on peut mieux comprendre l'imaginaire d'un romancier français.

## 0.2 L'écriture cyclique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles : le roman *en mouvance*

Dans *Histoire européenne du roman médiéval: Esquisse et perspectives*, Michel Stenescio et Michel Zink affirment que «le roman n'est pas une remémoration, mythique ou historique, du passé, mais un projet d'advenir»<sup>3</sup>, un fait qui s'applique bien à la *Queste Post-Vulgate* française de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Composée à partir du cycle Vulgate et d'une deuxième version du *Tristan en prose*, la *Queste post-vulgate* devient le lieu où plusieurs traditions romanesques se croisent pour raconter la fortune des chevaliers appartenant aux royaumes de Logres et de Cournailles. Ayant comme fil conducteur Galaad, le chevalier prédestiné à recevoir les mystères du Graal, la *Queste*

---

<sup>3</sup> Michel Stenescio et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval: Esquisse et perspectives*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992, 16.

*post-vulgate* permet de redéfinir le statut du roman au Moyen Âge en invitant le lecteur à questionner la notion d'*auctoritas* à l'intérieur d'un texte qui, en principe, est un travail de remaniement, voire une réécriture. Puisque les fragments conservés du cycle *Post-Vulgate* français ne sont pas nombreux, le texte a pu être reconstitué grâce à la traduction/adaptation portugaise intitulée *A Demanda do Santo Graal*. Le texte portugais donne ainsi accès au travail créateur et permet de saisir les points de rencontre de deux imaginaires à l'œuvre, celui de l'auteur anonyme et celui du *translateur*.

Sans linéarité diégétique à travers laquelle les aventures se succèderaient de façon logique, la *Queste post-vulgate* rassemble plusieurs héros de romans appartenant aux matières tristanienne et arthurienne pour donner naissance à une autre génération, celle du roi Urien. Le narrateur du texte français précise la succession du roi Borz par le roi Urien, fils d'Yvain et petit-fils du roi Urien le Blanc en disant : « ... mais ores laisse le compte a parler du roi Urien et de toute sa gent, pour ce qu'il n'appartient plus a nostre matiere, et retourne le compte a parler des quatre compagnons qui estoient demorez en l'Abaye Royal<sup>4</sup> ». En inscrivant dans le texte une nouvelle généalogie de rois, le narrateur de la *Queste post-vulgate* veut certainement inciter les écrivains qui viendront par la suite explorer cette voie d'écriture et montrer comment le roman ne peut pas finir avec la mort du roi Arthur et du roi Marc, comme c'est le cas dans le cycle Vulgate et dans le *Tristan en prose*.

Il est aussi probable que, tout en proposant une autre voie d'écriture, l'auteur de la *Queste post-vulgate* soit en train de s'instituer comme autorité dans le texte, comme c'est le cas chez Chrétien de Troyes dans le *Conte du Graal* et chez Guillaume de Lorris dans

---

<sup>4</sup> *Queste post-vulgate*, 716.



le *Roman de la rose*<sup>5</sup>. Ayant composé des romans restés inachevés, ces auteurs demandent au lecteur de continuer leur ouvrage et, ce faisant, se légitiment auprès de lui en s'inscrivant comme source première de la création littéraire qu'ils revendiquent. De plus, puisque la prose, contrairement au roman en vers, demande une lecture beaucoup plus individuelle, le lecteur devient un élément important dans l'achèvement du texte. Si tel n'était pas le cas, il serait difficile d'expliquer la présence de plusieurs lecteurs dans la *Queste post-vulgate*. Il semble que chaque fois que l'auteur raconte l'histoire d'un personnage, il le fait à partir d'une lettre qui se lit à haute voix devant la cour ou devant le chevalier concerné. Il en est de même pour l'importance accordée à l'écriture, car quand un chevalier meurt, même après avoir su son histoire, le roi Arthur fait toujours inscrire son lignage et la façon dont il est mort sur sa pierre tombale. Par-delà le désir de s'inscrire dans le texte à travers la description de l'activité littéraire, l'auteur propose aussi la continuation de celle-ci à partir de son roman.

Le roman est donc avant tout, et comme cela a été plusieurs fois signalé, un projet d'écriture toujours en *mouvance*, une notion qui est déjà présente en 1125 avec la traduction/adaptation du *Voyage de Saint Brendan* commandée à Benoît par la reine Mathilde. Au début du texte, après avoir fait les éloges à la reine et au roi Henri I<sup>er</sup>, Benoît insiste à faire la distinction entre la lettre et le roman, autrement dit, entre écriture et langue vulgaire :

Li apostoiles danz Benedeiz  
 Que comandas ço ad enpris  
 Secund sun sens e entremis  
 En letre mis e en romanz  
 Eisi cum fud li teons cumanz

---

<sup>5</sup> Laurence DeLooze, « Signing Off in the Middle Ages : Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming », dans *Vox Intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, A. N. Doane and Carol Braun Pasternack, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991, 167.

De saint Brendan le bon abéth [...] <sup>6</sup>

Se présentant tout d'abord comme un *apostoiles*, celui qui a la bonne parole, car il a été investie du pouvoir des langues, Benoît est très conscient de la double tâche qu'on lui a accordée. Le motif central du texte étant le voyage dans l'Autre Monde, il illustre parfaitement bien le travail du *translateur* qui doit filtrer les éléments renvoyant à l'imaginaire français pour pouvoir accéder à sa vérité et la transmettre dans sa langue maternelle. De cette manière, selon Benoît, mettre *en letre e en romanz* serait aller au-delà d'une traduction littérale, car il s'agit aussi d'un travail poétique où les mots ne peuvent pas obscurcir la beauté du récit. Sur l'importance de l'écriture Bernard Cerquiglini avance que

le mot écrit, même quand il échappe au plus grand nombre, est la figure neuve de l'autorité; il fonde l'engagement comme le débat, constitue la référence inaliénable, permet la critique positive. [...] Plus encore, la trace écrite, par son rôle intermédiaire entre le concept et le réel, le discours mis en page comme ensemble maîtrisable de relations favorisent la réflexion, grammairienne ou philosophique, sur le signe. L'écrit même s'il est précaire et rare, est une valeur de référence, reconnue comme telle, et qui cautionne l'échange des idées... <sup>7</sup>

De ce fait, dire que le roman au Moyen Âge est d'abord une langue avant d'être un genre, a encore plus de sens si celui-ci doit subir des transformations linguistiques lorsqu'il est traduit ou adapté dans une autre langue.

### 0.3 Le *translateur translaté*

Roman cyclique, la *Queste post-vulgate* est déjà en soi par définition un texte palimpseste renvoyant à plusieurs traditions. À travers un dialogue constant avec les

<sup>6</sup> Benoît, *Le Voyage de saint Brendan*, éd. et trad., Ian Short et Brian Merriles, Paris, Champion Classiques, 2006, vv. 8-13.

<sup>7</sup> Cerquiglini, Bernard. *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1989, 36.

textes qui l'ont précédé, la *Post-Vulgate* semble éclater dans une succession d'aventures diverses, qui visent à dévoiler les secrets les plus profonds de chacun des chevaliers qui osent entamer la quête du Saint Graal. Sur cette pratique dans le roman du Moyen Âge tardif, Jean-Philippe Beaulieu précise :

En masquant ou en éliminant les enjeux transcendants de la quête chevaleresque, les auteurs de ces romans (du Moyen Âge tardif), font en sorte que les aventures semblent constituer le but ultime de la narration, d'où la tendance à les accumuler pour continuellement remettre à plus tard la fin du récit. C'est pourquoi ces ouvrages ont l'apparence de romans tiroirs dans lesquels l'histoire est étendue au-delà du point de discontinuité logique<sup>8</sup>.

C'est donc pour comprendre l'origine de cette multiplicité d'aventures que le premier chapitre de ce travail présente les contextes historiques et littéraires qui ont mené à la composition de la *Queste post-vulgate* française et plus tard à la traduction/adaptation portugaise, *A Demanda do Santo Graal*. Cette présentation s'avère essentielle pour mieux pouvoir cerner par la suite le travail de reconstitution de la *Post-Vulgate* fragmentaire de la médiéviste Fanni Bogdanow. Se servant largement de la *Demanda* portugaise pour combler les lacunes du texte français à cause des similarités entre les deux, Fanni Bogdanow contribue au développement de la figure du *translateur* et à la reconnaissance de sa contribution à la création littéraire.

La disposition de la matière romanesque dans le cycle post-vulgate étant différente de celle des cycles antérieurs, elle mérite ici une attention spéciale afin de pouvoir guider le lecteur à travers les nombreuses aventures dans le manque de linéarité diégétique qui les caractérise. Il faut, comme le dit Jacques LeGoff, « tenir compte de

---

<sup>8</sup> Jean-Philippe Beaulieu, « *Perceforest et Amadis de Gaule: Le Roman chevaleresque de la Renaissance* », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVII, 3, 1991, 193.

leur *spécificité*<sup>9</sup> » individuelle pour pouvoir ainsi comprendre la mentalité qui a produit le texte source et la traduction/adaptation portugaise. De cette manière, discuter de la nature des fragments français pour ensuite pouvoir les comparer à leur équivalent dans la *Demanda* portugaise devient incontournable, surtout quand c'est justement ce processus qui aide à cerner les moments clés où les deux textes diffèrent l'un de l'autre et dévoilent chacun à sa manière de nouveaux aspects de la société dans laquelle ils ont été produits.

La traduction étant souvent et injustement perçue comme un travail d'imitation du texte source, sa pratique soulève plusieurs questions, dont celles sur sa valeur par rapport au texte d'origine, --dans ce cas la *Queste post-vulgate*--, et sur le rôle du *translateur* dans l'appréciation de l'hypotexte. Partant des différentes études sur la *translatio studii* et de la notion de la *conjointure* chez Chrétien de Troyes, cette partie discute du processus de traduction toute en illustrant comment le passage d'une langue à une autre aide à dévoiler les secrets du texte source. Le *translateur* portugais, dans ce cas, João Vivas qui, au départ, ne fait que suivre un ordre du roi, n'a pas d'autre choix que d'interpréter le texte source pour pouvoir ainsi essayer de reproduire le plus fidèlement possible les images qu'il croit comprendre lors de sa lecture. Comme le montre très clairement le *translateur* de la *Demanda*, ce passage d'un imaginaire à l'autre ne peut se faire que si celui qui traduit pratique l'*amplificatio*, l'*inventio* et l'*elocutio*. Risquant de toujours trahir le texte source, le *translateur* se trouve souvent à hésiter sans trop savoir que dire face à un épisode qui lui demanderait d'être plus spécifique ou d'adopter un vocabulaire qui n'existe pas dans sa langue maternelle.

À partir de l'*Estoire del Saint Graal* et du *Roman de Troie*, où Benoît de Saint Maure valorise le travail de traduction en insistant sur le fait que c'est la seule façon de

---

<sup>9</sup> Jacques Le Goff, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, 426.

sortir les anciens auteurs de l'obscurité, il est déjà très clair que le *translateur* essaie depuis longtemps de justifier son métier. Si le *translateur* est cette porte par où se rejoignent les époques (le passé et le présent), des espaces et des imaginaires différents, il se veut aussi une instance moins naïve de rencontres en transformant son travail en véritable création par une lecture « participative » du texte original. C'est du moins ce qui ressort de la *Queste post-vulgate* et de la *Demanda* par une profonde et récente mise en abyme de la lecture et de l'écriture, comme bon nombre d'exemples vont le montrer. Partant de ce processus constant où le roman se mire dans sa propre parole, il s'agira de voir comment la *Demanda do Santo Graal* dépasse sa source par la place qu'elle accorde au lecteur dans l'actualisation du discours littéraire.

Surmontant le « fantasme initial que l'original ne sera pas redoublé par un autre original<sup>10</sup> », le *translateur* entreprend le travail de transmettre le texte étranger dans sa langue maternelle sans pour autant reproduire fidèlement la source française. Quand Michaël Oustinoff cite Horace en disant que celui-ci parlait déjà du fait qu'il ne faut pas traduire les mots trop fidèlement, il insiste sur le fait que « la meilleure et seule façon de traduire consiste à s'attacher au sens plutôt qu'aux mots »<sup>11</sup>. De même, Joel N. Feimer constate à propos du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure :

the translation of character and narrative from one linguistic and temporal context to another raises significant questions of interpretation by the translator. The complexities involved in the translation of a tale from one language and cultural milieu to another include issues of authorship, "influence", or rather accessibility of previous versions, the ethoi of the respective contexts, the conventions of the genres in which the story is cast, the language and era in which the translation is made, and any

---

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Bayard, 2004, 11.

<sup>11</sup> Michaël Oustinoff, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 42.

“mistakes,” or revisions which the translator effected in recasting the material<sup>12</sup>.

De cette manière, prétendre que la *Demanda* est fidèle à la *Queste post-vulgate* française serait dire que le texte portugais est une mauvaise reproduction du texte français. Conscient de l'éventualité de la critique, le *translateur* portugais opte pour la « trahison » de la source française sous prétexte de vouloir mettre à jour ce que l'auteur de la *Post-Vulgate* n'a, selon lui, pas réussi à faire. Si, dans la *Queste post-vulgate*, le *translateur* insiste d'avantage sur les différentes représentations du désir, c'est pour lui, l'individu ne peut pas s'affirmer en tant que sujet indépendant s'il ne subit pas des épreuves le forçant à prendre conscience de son rôle dans la société. Jean-Charles Huchet note que « le texte médiéval est en excès par rapport à lui-même, à son auteur, à son public, à sa 'médiévalité' ; sa littéarité est constituée par ce surplus, par cet espace ouvert au-devant de lui qui échappe à tout ancrage historique et géographique<sup>13</sup> ».

Face à l'impossibilité de ne pas trouver les équivalents nécessaires pour pouvoir décrire les épisodes tels qu'il les trouve dans la *Post-Vulgate*, le *translateur* cède à la tentation de se libérer du texte<sup>14</sup> et ajoute à la traduction sa propre marque de créateur. Sa création ne consiste pas tout simplement à remplacer un mot par un autre ou même à ajouter des détails à un épisode qui lui paraît obscur, elle consiste aussi à faire évoluer la langue cible en intégrant des mots français dans son texte. Quoique le fait d'adapter des mots étrangers puisse révéler une certaine impuissance de la part du *translateur* portugais

<sup>12</sup> Joel N. Feimer, « Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure's *Le Roman de Troie* : Classical Theme and Medieval Context », *Voices in Translation : The Authority of Olde Bookes in Medieval Literature*, eds. Deborah M. Sinnreich-Levi et Gale Sigal, New York, AMS Press, 1992, 35.

<sup>13</sup> Jean-Charles Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse, Pour une clinique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 8-9.

<sup>14</sup> Ceci rappelle le prologue du *Conte du Graal* où Chrétien de Troyes dit : « Don li cuens li bailla lo livre / Or oez commant s'an delivre » (vv.65-66). *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval, Chrétien de Troyes: Romans*, éd. Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

qui parfois se trouve angoissé face à l'aspect l'intraduisible de l'imaginaire français, il y a aussi, dans son attitude, un effet de fascination avec l'Autre et tout ce qu'il représente. En essayant ainsi de traduire des nouveaux concepts tels que celui de *joy* ou de douleur, le *translateur* se trouve tout à coup face au désir d'écrire tout en explorant les voies de son inconscient. Julia Kristeva soulève un aspect important de ce phénomène lorsqu'elle parle de l'objet « traduit » et de sa « traductibilité » :

Il est certain que l'objet originaire, cet « en soi » qui reste toujours à traduire, la cause ultime de la traductibilité, n'existe que pour et par le discours et le sujet déjà constitués. C'est parce que le traduit est déjà là que le traductible peut être imaginé et posé comme excédent ou incommensurable. [...] L'obsession de l'objet originaire, de l'objet à traduire, suppose qu'une certaine adéquation (certes imparfaites) est considérée possible entre le signe et, non pas le référent dans l'interaction avec l'autre. L'Être qui me déborde – y compris l'être de l'affect- peut trouver son expression adéquate ou quasi adéquate. Le pari de la traductibilité est aussi un pari de maîtriser l'objet originaire<sup>15</sup>

Cet « en soi » dont parle Julia Kristeva, représente en fait, la marque de la subjectivité individuelle de l'auteur de la *Queste post-vulgate*, une marque que le *translateur* transforme en proposant une réinterprétation de l'objet originaire, c'est-à-dire, le texte français. Si la *Demanda* portugaise contient des passages interpolés, c'est qu'ils représentent les moments où le *translateur* propose une traduction réfléchie du signe et la façon dont celui-ci affecte le système référentiel chez le lecteur ibérique. Une traduction qui crée un nouveau système référentiel est un texte qui véhicule une idéologie spécifique que le *translateur* défend, consciemment ou non, notamment à travers l'adaptation des motifs merveilleux. Subissant des changements remarquables chaque fois qu'il est déplacé ailleurs, le motif merveilleux devient une représentation manifeste de l'imaginaire qui l'a produit.

---

<sup>15</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 77.

Tenant compte des théories de l'imaginaire chez Jacques Lacan et chez Jacques Le Goff, on propose une analyse de la merveille, et de son fonctionnement dans la traduction/adaptation portugaise pour une meilleure compréhension de la source française. Puisqu'elle touche à l'écriture de l'inconscient dans le texte, la notion d'imaginaire lacanien introduite par le stade du miroir comprend la relation entre le réel et le symbolique<sup>16</sup>. La *Demanda* portugaise qui, en tant que traduction/adaptation de la *Queste post-vulgate*, représente le texte miroir de la source française, dépend du *translateur* qui, comme sujet réel embrayé dans un univers langagier, change l'horizon d'attente du lecteur éventuel au moment où il modifie son texte. Autrement dit, le lecteur qui s'attend à un discours uniquement chrétien suggéré par l'adjectif « saint » qui désigne le graal, rencontre dans l'univers symbolique du langage, des thèmes qui renvoient à ce que la loi chrétienne vient consciemment barrer, notamment l'inceste, l'adultère, le suicide et le meurtre. Guidé par le discours romanesque dans un univers merveilleux qu'il trouve étrangement familier, le lecteur a accès à un ailleurs qui n'est autre que l'empreinte de l'inconscient sur le texte.

Si pour Jacques Lacan la notion d'imaginaire consiste en la relation entre le réel et le symbolique, pour Jacques Le Goff, elle consiste plutôt en la représentation du réel dans toute sa dimension esthétique. Confronté aux *images* dans le texte, le lecteur est poussé à questionner leur origine et par la suite à vivre ses pulsions dans un espace partagé entre lui, le *translateur* et le chevalier. En identifiant cet espace comme la frontière entre l'imaginaire et le symbolisme, Daniel Poirion note :

À la frontière entre l'imaginaire et le symbolisme, le merveilleux assure le contrôle littéraire, fonction associée à la censure morale. Par moments ce contrôle se relâche, et l'emprise de l'imaginaire se relâche, et l'emprise de

---

<sup>16</sup> Peter Kaufmann, « Imaginaire » dans *L'Apport freudien*, Paris, Larousse, 1998. 173.



l'imaginaire s'exerce sur des œuvres qui semblent submergées par des formes venues de l'inconscient. Les fantasmes donnent alors naissance à des compositions dont l'étrangeté échappe à toute explication philosophique ou religieuse. Le merveilleux prend un aspect fantasmatique<sup>17</sup>.

Ayant aussi accès ici à l'imaginaire de l'autre, le rôle du lecteur par rapport au texte devient essentiel, car c'est sa tâche en tant que destinataire de l'œuvre poétique, d'actualiser le discours littéraire au moment de gloser la lettre. Ceci rejoint la pensée de Hans Robert Jauss pour qui «la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée au seul sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur»<sup>18</sup>. Le lecteur portugais, confronté à un texte nouveau tel que la *Demanda do Santo Graal*, ne peut pas s'empêcher de penser à la matière y présentée, matière qu'il avait certainement déjà cotoyée dans la poésie des *Cancioneiros* galaïco-portugais. De plus, un texte comme la *Demanda* permet au lecteur de trouver les réponses à certains problèmes et questions esthétiques en même temps qu'il lui fait penser à d'autres textes tout nouveaux<sup>19</sup>. Partie intégrante du texte, le lecteur accompagne le héros dans ses aventures chevaleresques et souhaite «que rien de mal ne lui arrive»<sup>20</sup>. Comme Galaad qui part à la quête du graal pour apporter le salut au royaume arthurien, le lecteur se lance aussi dans un voyage où il quête le sens dans l'aventure littéraire.

Puisque la traduction/adaptation portugaise donne lieu à la rencontre de deux imaginaires, il est important d'étudier les mécanismes qui opèrent dans cette transition constante entre la France et le Portugal. Que ce soit en supprimant des mots de nature

---

<sup>17</sup> Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 89.

<sup>18</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978. 39.

<sup>19</sup> *Id.*, 63.

<sup>20</sup> Joan Riviere, « The relation of the poet to day-dreaming », *Sigmund Freud Collected Papers* Vol. IV, New York, Basic Books, Inc., 1959, 173-183, 180.

païenne ou bien en réduisant les détails qui risqueraient de nuire à une âme trop sensible, le *translateur* portugais se trouve souvent au carrefour de deux traditions, profane et chrétienne, et essaie de camoufler de la meilleure manière possible son malaise lorsqu'il se voit obligé de traduire des éléments qui risquent d'interférer avec ses croyances personnelles. Cependant, quoique soulignant des moments angoissants pour lui, ceci représente aussi des moments clés où il se permet d'explorer l'univers lexical et l'univers sémantiques des signifiants. C'est souvent le cas quand il utilise un mot pour lequel il va donner toute une série de synonymes qui peuvent, d'une part, être signes de son incertitude par rapport à son texte, et de l'autre les symptômes d'un inconscient en train de se battre pour se libérer dans le langage. Sur la matière inconsciente survenue à travers le rêve, Jean Charles Huchet avance que « le rêve permet [...] au roman de savoir qu'il est à tout jamais l'aventure d'un sujet porté à l'existence par le mouvement infini de son désir<sup>21</sup> ».

De même en est-il pour la représentation du diable dans les deux textes, la *Queste post-vulgate* et la *Demanda do Santo Graal*. Cet ange déchu, qui intervient souvent dans l'espace textuel pour tenter le chevalier et l'amener à commettre des viols, des meurtres ou bien à se suicider, semble y jouer un rôle important. En effet, tout en rappelant au lecteur les dangers de la *semblance*, il lui permet aussi de réévaluer sa foi et l'autorité divine sur la nature humaine. Puisque l'homme a été fait à l'image de Dieu, la seule manière pour lui de transgresser la loi du Créateur, c'est en déléguant la responsabilité de ses actions à un être déjà coupable, qui a été chassé du paradis et qui n'a plus rien à perdre. Francis Gingras rappelle la nature du diable en disant que « par son pouvoir sur les apparences, le diable fait de son polymorphisme l'auxiliaire privilégié de la

---

<sup>21</sup> Jean-Charles Huchet, *Tristan et le sang de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 10.

Tentation<sup>22</sup> ». Occupant ce statut dans le texte, le diable semble ouvrir la voie de l'écriture de la transgression et aider l'auteur, mais surtout le *translateur*, à évacuer la peur du châtement divin. De cette manière, ce n'est pas étonnant de voir que les moments où le diable apparaît dans le texte, sont aussi ceux où le *translateur* exploite à profusion le champ sémantique des signifiants et pousse le récit à ses limites les plus extrêmes.

Si la *Queste post-vulgate* est restée dans l'obscurité jusqu'à ce que Fanni Bogdanow entreprenne sa reconstitution, cela n'est que la conséquence du manque d'importance qu'on attribue à un texte qui, d'une part, porte un titre semblable au Cycle qui le précède et qui, de l'autre, renvoie plus au moins aux mêmes aventures souvent racontées dans les romans arthuriens et tristaniens. Ce qui reste fascinant, c'est l'impact que ce roman a eu sur le lecteur de la Péninsule ibérique en inspirant non seulement de nouvelles écritures, mais aussi en poussant des jeunes princes et des chevaliers à poursuivre des idéaux comme les chevaliers de la Table Ronde. Discutant de la traduction en Europe et ses spécificités culturelles, Claudine Lécivain remarque que,

la lecture du texte traduit, tout comme celle du texte original, est un acte d'intelligence où se développe pleinement le processus de la connaissance, et généralement le contexte possède suffisamment d'indications pour que le lecteur rétablisse à peu près convenablement ce qui pouvait lui paraître anormal, étrange ou déroutant. La participation du lecteur est une participation dynamique et l'objet imaginaire se constitue à partir d'une série de combinaisons, d'associations, de compositions, etc, qui aboutissent à l'interprétation figurative<sup>23</sup>.

La lecture du texte est visiblement indispensable, car elle semble lui ouvrir une autre dimension, une dimension qui permet au lecteur de se reconnaître à travers le héros et à se distinguer à partir de celui-ci en tant qu'individu dans une société en quête d'un idéal.

---

<sup>22</sup> Francis Gingras, « Les noces illusoires dans le récit médiéval (XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles) », *Magie et illusion au Moyen Âge*, *Senefiance* n° 42, 1999, 176.

<sup>23</sup> Claudine Lécivain, « Europe, traduction et spécificités culturelles », *Europe et traduction*, Michel Ballard, éd., Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 353.

La *Demanda* inspire le lecteur portugais et l'aide à changer « le cours de l'Histoire », car sans l'arrivée de la matière arthurienne dans la Péninsule ibérique, il n'est pas sûr que le grand chevalier Nuno Álvares Pereira et le roi Sébastien le Désiré aient pu devenir des icônes emblématiques de leur temps. Devenus légendaires par leurs grands exploits modelés sur la vie de Galaad, ils aident à définir la figure et la fonction de l'auteur et, par la suite, celle du *translateur*, en leur attribuant une place dans la représentation de l'Histoire. La surabondance de la poésie lyrique traitant de la *fin amor's* ne semblait plus inspirer les lecteurs cherchant à changer le monde. Les rêves et les visions de l'enfer représentés dans la *Demanda* deviennent le rappel constant de ce qui arriverait au chevalier, en insistant sur des rapports illicites avec les dames de la cour. Étant responsable pour le nouveau cours de l'Histoire dans la Péninsule ibérique, l'*estoire* de la *Queste post-vulgate* semble acquérir par le biais de la lecture de la traduction/adaptation portugaise, l'autorité souhaitée, car elle s'inscrit par la suite dans le discours historique chaque fois que celui-ci parle de la vie de la cour portugaise.

La notion d'auteur au Moyen Âge ne renvoie pas seulement à un nom, mais aussi à une construction de la subjectivité dans l'espace textuel. À côté de quelques auteurs comme Chrétien de Troyes et Marie de France qui signent leurs noms, de nombreux textes demeurent anonymes, ce qui mène à questionner l'autorité du texte. Il en est de même pour la question du statut du *translateur* qui opte lui aussi pour l'anonymat, se protégeant de la possible censure morale à laquelle il serait probablement exposé lorsqu'il aborde des sujets contraires à la foi chrétienne. Cependant, avant de réfléchir à la

subjectivité du *translateur*, il faut considérer les autres figures de l'écrivain<sup>24</sup> pour pouvoir comprendre comment celui-là s'impose dans le texte comme sujet d'écriture et aide à redéfinir le statut du romancier dans la *Queste post-vulgate*.

La notion d'*auctoritas* ayant été traitée plusieurs fois<sup>25</sup>, elle légitime le texte en lui accordant une place privilégiée dans la tradition littéraire. Représentée dans la traduction/adaptation portugaise sous les formes de la confession, de la prière et du rêve, elle permet au *translateur* de s'inscrire dans le texte comme autorité pastorale, morale et prophétique. Lorsqu'il reconnaît, à partir de la *Queste post-vulgate*, l'opportunité de faire valoir son statut de romancier (celui qui écrit en roman), le *translateur* impose sa propre marque au texte sous prétexte de rendre les noms ou les lieux plus familiers à son lecteur qui n'aurait pas reconnu les mots étrangers dans le texte français. En plus de produire un texte où le référent renvoie toujours à une vérité appartenant à la réalité du lecteur, le *translateur* crée un bouleversement dans l'histoire littéraire au Portugal. Car, grâce aux stratégies textuelles dont il dispose, le lecteur portugais va percevoir le roman de chevalerie comme un récit racontant la vie quotidienne des chevaliers de la Table Ronde.

Le roman de chevalerie faisant une apparition tardive dans l'Espagne et au Portugal, il serait juste d'affirmer que la *Queste post-vulgate* a beaucoup inspiré les romanciers ibériques. Joaquín Rubio Tovar semble être du même avis lorsqu'il observe

---

<sup>24</sup> Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII<sup>e</sup> siècle*, Montréal / Paris, Institut d'études médiévales / Vrin, 1991. Anne Berthelot fait une étude des différentes figures et fonctions de l'écrivain dans la poésie et dans le roman du Moyen Âge du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>25</sup> Parmi les différentes études sur la notion d'*auctoritas* au Moyen Âge, se trouvent celles de Laurence De Looze, de Molly Lybde-Recchia et de Donald Monson. Laurence De Looze, « Signing Off in the Middle Ages », dans *Vox intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, eds. A. N. Doane et Carol Braun Pasternack, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, 162-178. Molly Lynde-Recchia, « Narrative Strategy as *Auctoritas* in the Thirteenth-Century Prose Version of the Roman de Thèbes », *Proceedings of the Medieval Association of the Midwest*, vol. 3, 1995, 69-79. Donald Monson, « *Auctoritas* and Intertextuality in Andreas Capellanus' *De Amore* », *Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts*, eds. Moshe Lazar et Lacy, Norris J., Fairfax, Virginia, George Mason UP, 1989, 69-79.

que « in some cases it can be said that translation becomes an agent who depending on the audience to which the work is addressed, depending on the capabilities and the intentions of the translator, and on the resources available, can even transform the genre of the translated work<sup>26</sup>. » La composition de romans tels que ceux du *Caballero Zifar*, *Tirant LeBlanc* et *l'Amadis de Gaule* pour l'Espagne, et des œuvres sur l'art du bon chevalier pour le Portugal, restent la preuve que les matières tristanienne et arthurienne ont bien nourri l'imaginaire ibérique avec des *images* (Jacques Le Goff) ou des *fables* (P. Bohigas).

Afin de pouvoir éliminer les possibles doutes sur l'influence de la *Queste post-vulgate* sur la littérature ibérique, il est nécessaire d'identifier les moments précis où cela arrive et comment la matière de Bretagne subit des transformations au sein d'une nouvelle culture. En Espagne, il semble que la tendance est d'édifier sur le rôle du merveilleux, le statut du roi Arthur et le thème de l'amour courtois. Au Portugal, par contre, il s'agit plutôt d'exploiter d'autres voies qui se concentrent davantage sur l'individu et la façon dont celui-ci devrait se porter dans la société. Quoique ces deux tendances littéraires diffèrent dans leur approche à la matière de Bretagne, elles offrent chacune à leur manière des concepts clés pour comprendre la puissance de la littérature et, surtout, la grande valeur d'un texte comme la *Queste post-vulgate*.

Le rapport entre la *Queste post-vulgate* et la *Demanda* semble aller bien au-delà d'un effet de miroir entre un texte source et sa traduction. L'image que la source lui renvoie est tronquée, car elle est soumise à son propre aperçu personnel du texte français. Entre le moment où il lit et celui où il traduit, le *translateur* succombe au désir d'inscrire

---

<sup>26</sup> Joaquín Rubio Tovar, « Some Reflections on the History of Medieval Translation », *Europe et Traduction*, Michel Ballard, Ottawa, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 38.

sa propre marque dans le texte. Il veut faire mieux que l'autre, l'auteur français, qui, par sa présence dans les parties narrées de la *Queste post-vulgate*, ne cesse de lui rappeler son existence et sa propre autorité. Pour éloigner l'angoisse que cette présence narrative lui cause, le *translateur* se cherche un allié, rôle joué par le lecteur. Maîtrisant l'art de la séduction littéraire, il ne cesse de lui faire savoir qu'il le tient à cœur, surtout quand il lui faut fournir des détails supplémentaires sur l'origine de la matière ou des personnages. En renforçant son rapport avec le lecteur, le *translateur* acquiert sa confiance, ce qui lui permet de modifier librement son texte sans jamais susciter de suspicion chez lui.

Le désir chez le *translateur* de reproduire un texte du même calibre que l'original, un élément assez courant chez les traducteurs<sup>27</sup>, semble se voir remplacer dans la *Demanda do Santo Graal* par un autre, celui de faire mieux. Si le *translateur* agit sur cette nouvelle pulsion, c'est qu'il a déjà connu le manque, c'est-à-dire, le sentiment de ne pas pouvoir percer le texte source qui résiste à sa langue maternelle. Ce phénomène va alors servir de point de départ pour expliquer davantage pourquoi le *translateur* portugais puise dans le vocabulaire de la poésie des troubadours galaïco-portugais pour traduire les instances obscures de la *Queste post-vulgate*. Cette évolution du désir, qui semble traverser plusieurs étapes, celles de la reconnaissance de l'objet, de la réalisation du manque et de la demande d'assouvissement, va devenir la source de langage chez le *translateur* qui va essayer à tout prix de combler le manque que l'auteur français n'arrête pas de lui rappeler.

---

<sup>27</sup> Paul Ricoeur, *id.*, 2-15. Paul Ricoeur discute de la pulsion causée par le désir de vouloir faire une traduction parfaite et du sentiment de savoir que ceci n'est pas possible. Selon lui, le traducteur doit subir un processus de deuil et accepter qu'il ne pourra jamais reproduire le texte source. Sur l'angoisse de vouloir reproduire l'œuvre originale, voir aussi Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

## CHAPITRE I

### Histoire et généalogie textuelle : de la *Post-Vulgate* à la *Demanda do Santo Graal*

#### 1.0 Introduction : Du latin au *roman*

Le roman au Moyen Âge devient non seulement le «lieu collectif où la parole s'exerce»<sup>28</sup>, mais aussi un espace linguistique où le romancier inscrit progressivement sa propre subjectivité dans le discours. En se souciant « de réinstaurer l'homme dans une autre demeure que celle de ses prédécesseurs »,<sup>29</sup> le romancier médiéval réinvente le sujet littéraire. Dans son prologue à *Erec et Énide*, Chrétien de Troyes parle déjà de ce processus de création et surtout de la responsabilité de la part du romancier de transmettre la science qu'il a acquise :

Por ce dit Crestiens de Troies  
 Que raisons est que totes voies  
 Doit chascuns penser et entendre  
 A bien dire et a bien aprendre  
 Et trait [d']un conte d'aventure  
 Une mout bele conjunture  
 Par qu'em puet prover et savoir  
 Qui sa science n'abandone  
 Tant con Dex la grace l'n done<sup>30</sup>.

Se présentant comme celui qui a le don de faire une « mout bele conjunture » à partir du conte d'aventures qu'il dit avoir côtoyé, Chrétien de Troyes aide à définir le rôle du romancier dans la création romanesque et par conséquent, celui du *translateur* à qui on

---

<sup>28</sup> R. Silhol, « Psychanalyse et littérature », *L'Apport freudien: éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, (sous la direction de Pierre Kaufmann), Paris, Bordas, 1993, 537.

<sup>29</sup> Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 10.

<sup>30</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française, 1992, vv.9-18.



n'attribue normalement pas l'autorité d'un texte, mais qui participe au processus de la réécriture et donc, à la réinvention de la matière littéraire. Sur ce sujet Clara Foz ajoute que

dans l'esprit intellectuel médiéval –et le traducteur, se range dans cette catégorie –, la création importe en tant qu'elle se fonde sur un matériau existant mais transformable à souhait, c'est-à-dire pouvant être changé (*mutare*), élagué (*emendare*) et amélioré (*meliorare*)<sup>31</sup>.

Comme le maître champenois qui rassemble la matière pour en faire quelque chose de nouveau, le *translateur* investit sa traduction de toutes ses connaissances en la pliant à la réalité de la société qui l'entoure. Brigitte Lepinette cite le prologue de J. Clavijo et Fajardo à *L'histoire naturelle* de Buffon qui illustre parfaitement que toute traduction est un travail méticuleux non seulement sur la langue mais aussi sur les idées<sup>32</sup>.

Se transformant en lieu de transmission des idées trouvées dans le texte source, la traduction contribue à l'évolution du roman par le biais de la langue qui, au XII<sup>e</sup> siècle, change de statut en passant de l'oral à l'écrit. Ainsi le genre romanesque témoigne du passage de l'oral à l'écrit et les récits qui étaient autrefois transmis oralement deviennent, à travers le roman, un discours ancré dans le travail d'écriture. Sur ce passage de l'oral à l'écrit, Paul Zumthor remarque que :

L'écriture explique et justifie la pluridimensionnalité du texte, opposée à la linéarité de la parole, ainsi que le caractère ambigu de son historicité. Le texte nie l'histoire individuelle, dans la mesure même où la parole au contraire l'affirme et peut-être la fait. Il se suppose à l'histoire, lui offrant, comme un miroir brisé où elle reflète fragmentairement ses sens référentiels successifs et, dans cette perspective, accidentels.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Clara Foz, *Le traducteur, l'église et le roi, Espagne XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 163.

<sup>32</sup> Brigitte Lepinette, « La traduction scientifique en Espagne », *Europe et traduction*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 121. « El objeto de un traductor debe ser trasladar al idioma patrio, para beneficio de su nación, lo bueno que hay escrito en otras lenguas ; pero no el traducir cosas que, además de no ser útiles ni instructivas, pueden traer prejuicio, y principalment en materia de Religión, yo haré lo que las abejas, las quales recogen de los nectarios y estigmas de las flores la miel, la cera y la pópolis ».

<sup>33</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 95.

Ce caractère pluridimensionnel du texte devient donc, l'espace privilégié de la rencontre non seulement de plusieurs sujets linguistiques, mais aussi de traditions plurielles qui remontent jusqu'à l'Antiquité avec les premières traductions en langue vulgaire. La matière antique qui compte des œuvres telles que la *Thébaïde* de Stace, l'*Énéide* de Virgile et le *Roman d'Alexandre*, donne lieu aux adaptations en langue vulgaire du *Roman de Thèbes*, du *Roman d'Éneas* et du *Roman d'Alexandre*<sup>34</sup>, qui marquent officiellement la naissance du roman, car elles sont témoins du passage du latin à la langue vulgaire. Car c'est justement l'apparition du genre romanesque et le désir d'une littérature en langue vernaculaire<sup>35</sup> qui se trouvent derrière les traductions/adaptations faites à partir des textes appartenant aux cycles vulgate et post-vulgate.

Au milieu du XII<sup>e</sup> siècle les premiers romans présenteront d'une part la matière antique, et de l'autre, le roi Arthur et la Table Ronde. D'abord composé en vers, le roman deviendra de plus en plus le lieu où le héros cherchera à s'individualiser en partant en quête du sens du monde, qui devient, en fin de compte, une quête de soi. À ce propos Michel Zink affirme que « ce que l'aventure romanesque est pour le héros ; un miroir dans et par le reflet duquel se définit son *je*, le roman lui-même, comme activité littéraire, l'est pour le romancier<sup>36</sup> ». Cela demande bien sûr de distinguer les romans en vers composés au début du XII<sup>e</sup> siècle, y compris Chrétien de Troyes, et les romans en prose où le romancier vise à s'établir comme autorité littéraire. La différence entre le roman en vers et le roman en prose réside dans le fait que ce dernier ne cherche pas à retravailler la matière antique mais vise plutôt à offrir une nouvelle voie d'interprétation au lecteur.

---

<sup>34</sup> Michel Zink, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 31.

<sup>35</sup> Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984, 17.

<sup>36</sup> Michel Zink, *ibid*, 43.

Contrairement à la chanson de geste qui est basée sur les hauts faits historiques, le roman permettra de créer à partir de la figure mythique du roi Arthur, devenue populaire après l'*Historia Regum Britaniæ*<sup>37</sup> de Geoffroy de Monmouth et le *Roman de Brut*<sup>38</sup> de Wace, un monde abondant en éléments folkloriques qui demandera de plus en plus la présence active du lecteur. Au début de son roman, Wace fait appel à ses lecteurs en disant :

Ki vult oï et vult saveir  
De rei en rei e d'eir en eir  
Ki cil furent e dunt il vindrent  
Ki Engleterre primes tindrent,  
Quels reis i ad en ordre eü,  
Et qui anceis e ki puis fu,  
Maistre Wace l'ad translaté  
Ki en conte la verité<sup>39</sup>. (v.1-8)

Contre la promesse d'un savoir sur la généalogie des rois d'Angleterre, le lecteur place toute sa confiance dans le *translateur* qui lui garantit la vérité. De son côté, le *translateur* montre comment il est conscient de son pouvoir de transmettre le savoir dont il est investi en se servant d'une promesse de vérité comme moyen de capter le lecteur.

## 1.1 Le siècle de saint Louis

Tout en se greffant sur les traditions qui l'ont précédé, le roman, et surtout la prose, introduit des thèmes nouveaux et offre une «réflexion morale<sup>40</sup>» à la fois sur la vie mondaine et sur Dieu. En posant les grandes questions sur l'origine et sur la fin de l'homme, le roman devient au XIII<sup>e</sup> siècle un «discours [qui] nous introduit dans le

<sup>37</sup> John Jay Parry and Robert Caldwell, *Geoffrey of Monmouth in Arthurian Literature in the Middle Ages*, éd. Roger S. Loomis, Clarendon Press, Oxford University, 1959.

<sup>38</sup> Judith Weiss, *Wace's Roman de Brut : A History of the British*, Exeter, University of Exeter Press, 1999.

<sup>39</sup> *Wace's Roman de Brut : A History of the British*.

<sup>40</sup> Daniel Poirion, « Romans en vers et romans en prose », 81.

continu<sup>41</sup> » et qui incitera à l'écriture cyclique. Le XIII<sup>e</sup> siècle, dit aussi le siècle de saint Louis, est souvent considéré comme l'Âge d'Or de la production littéraire médiévale en langue française. Il a donné le jour entre autres au *Tristan en prose* et aux cycles de la vulgate et de la post-vulgate. Le cycle de la vulgate, composé dans le premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, comprend *L'Estoire del Saint Graal*, le *Merlin*, le *Lancelot en prose*, *La Queste del Saint Graal* et *La Mort Le Roi Artu*. Le cycle post-vulgate, souvent appelé le cycle du Pseudo-Robert de Boron et composé entre 1230 et 1240, comprendrait *L'Estoire del Saint Graal*, le *Merlin*, la *Suite Merlin*, la *Queste* et la *Mort Artu*<sup>42</sup>.

Cycles connus essentiellement par leur matière de nature chrétienne, ils reflètent les mœurs de l'imaginaire<sup>43</sup> qui les a produits. Louis IX -saint Louis après sa canonisation- s'est rendu célèbre par son sens de la justice et de l'unité. Alain Saint-Denis résume en quelques mots le caractère de Louis IX en disant que le monarque français

aimait être entouré d'une importante domesticité et d'un groupe restreint de fidèles, officiers et clercs, au sein duquel régnait une certaine intimité. Les dépenses n'étaient pas excessives mais témoignaient de la conscience qu'il avait de sa dignité. [...] [Cette conscience] semblait l'avoir tenu à l'écart des décisions inconsidérées. Le comportement chevaleresque qu'il adoptait vis-à-vis des ses adversaires, même les plus inconstants,

---

<sup>41</sup> Paul Zumthor, « Genèse et évolution du genre », *Le Roman en prose jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Tome 1, Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, éd., Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, 63.

<sup>42</sup> Roger Lathuillere, « Le Roman du Graal postérieur à la Vulgate (Cycle du Pseudo-Robert de Boron) », *Le Roman en prose jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Tome 1, éd., Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, 616.

<sup>43</sup> On aborde la notion d'imaginaire ici selon la définition proposée par Evelyne Platagean. « Le domaine de l'imaginaire est constitué par l'ensemble des représentations qui débordent la limite posée par les constats de l'expérience et les enchaînements déductifs que ceux-ci autorisent. C'est dire que chaque culture, donc voire chaque société voire chaque niveau d'une société complexe a son imaginaire. En d'autres termes, la limite entre le réel et l'imaginaire se révèle variable, alors même que le territoire traversé par elle demeure au contraire toujours et partout identique puisqu'il n'est autre que le champ entier de l'expérience humaine, du plus collectivement social au plus intimement personnel [...] » « L'histoire de l'imaginaire », dans *Faire de l'histoire*, éd. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1974, 307.

témoignait d'un évident désir de justice et de modération nourri par sa foi profonde et son sens de la Charité<sup>44</sup>.

Poussé par sa nature charitable, Louis IX a énormément contribué à l'évolution de l'imaginaire chrétien au sein de son peuple avec la construction de la Sainte-Chapelle. Dès la fenêtre évoquant le *Livre des Nombres* jusqu'aux scènes consacrées au *Livre des Rois*<sup>45</sup>, Louis IX s'inscrit dans la tradition chrétienne, ce qui valorise son statut de protecteur de la foi. Au-delà de cela, il se montre aussi très conscient de la puissance de l'image représentant des scènes littéraires. Ce n'est pas par hasard que des romans tels que la *Queste post-vulgate* ont connu un grand succès auprès des différents lecteurs qui fréquentaient sa cour. De même, sa cour a certainement accueilli maints romanciers, car c'est là que celui qui deviendra le roi du Portugal quelques années plus tard, Alphonse III, a acquis le goût pour les histoires des chevaliers de la Table Ronde et du roi Arthur, notamment la *Queste post-vulgate*.

## 1.2 Alphonse III : De la *Queste* à la *Demanda*

Décrit souvent par les historiens comme le roi dont les mœurs et la culture étaient beaucoup plus raffinés que ceux de ses contemporains grâce à son séjour en France, Alphonse III est déterminé non seulement à consolider le pouvoir royal mais aussi à achever la lutte contre les Maures qui occupent toujours le sud du Portugal. Pour ce faire, il renonce au comté de Boulogne pour épouser l'infante Béatrice de Castille, fille d'Alphonse X de Castille. Surnommé le Sage à cause de son apport à la poésie et à la langue poétique et linguistique, Alphonse X de Castille devient l'auteur de plusieurs

---

<sup>44</sup> Alain Saint-Denis, *Le siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 62.

<sup>45</sup> *id.*, 62.

textes poétiques et il est le premier à remplacer le latin par le castillan. Son œuvre poétique et historique, d'une extrême richesse, contribuera à la construction d'une littérature en langue vernaculaire qui servira de base à l'identité galaïco-portugaise. Selon Antonio José Saraiva, la cour d'Alphonse X, le Sage, a servi de refuge à plusieurs troubadours qui ont introduit la manière de *trobar* à la provençale dans la péninsule ibérique<sup>46</sup>.

Texte fragmentaire conservé à travers différents témoins<sup>47</sup>, la *Post-Vulgate* en ancien français nous est accessible essentiellement par la traduction attribuée à João Vivas, un frère de l'Ordre de Santiago<sup>48</sup>, à qui elle fut commandée par le roi portugais Alphonse III qui a ainsi introduit le manuscrit français dans la péninsule ibérique vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Selon Fanni Bogdanow les manuscrits B.N. fr. 112, 116, 340 et 343 auraient été à l'origine de la traduction portugaise de la *Queste post-vulgate*<sup>49</sup>. Après avoir vécu à la cour de Louis IX en France où il a épousé la comtesse Mathilde de Boulogne, Alphonse III retourne au Portugal sous l'ordre du pape Innocent IV pour remplacer son frère Sanche II, amenant avec lui une copie des manuscrits de *La Queste du Saint Graal* et de *La Mort Artu* du cycle post-vulgate<sup>50</sup>. Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, il demande que João Vivas lui fasse une traduction de ce manuscrit. C'est cette même

---

<sup>46</sup> Antonio José Saraiva, *Historia da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora Limitada, 1979, 59.

<sup>47</sup> La complexité derrière le travail de Fanni Bogdanow se faisant déjà sentir à travers la longue description de la nature des fragments de la *Queste post-vulgate*, il faudrait référer le lecteur à la présentation de la reconstitution du manuscrit français et plus précisément aux pages 1-10 de Fanni Bogdanow, *La version post-vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, Troisième partie du Roman du Graal*, Tome I, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1991.

<sup>48</sup> Ivo de Castro, « A Demanda do Santa Graal e as Suas Edições », *Revista Portuguesa de Filologia*, vol. 25, no. 1, 2003, 124.

<sup>49</sup> Fanni Bogdanow, *id.*, 1.

<sup>50</sup> Joel Serrão, *Dicionário de História de Portugal, Volume I*, Porto: Livraria Figueirinhas, 1981.

traduction qui fera l'objet de la copie achevée au XV<sup>e</sup> siècle et qui fait toujours l'objet de recherches comparatistes et philologiques<sup>51</sup>.

L'attitude d'Alphonse III n'est pas innocente: à la tête d'un Portugal chaotique après l'exil de son frère Sanche II, il veut, d'une part, partager avec le peuple portugais la culture qu'il avait acquise en France, et d'autre part, introduire au Portugal la matière de Bretagne en prose<sup>52</sup>; son but en effet est de présenter le héros Galaad comme modèle à suivre et d'offrir une image d'un roi exemplaire à travers le roi Arthur. Selon José Hermanio Saraiva, « à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les romans de chevalerie sont à la mode au Portugal, car ils constituent l'objet de lecture privilégié à la cour où les chevaliers et les bourgeois apprennent à lire et rêvent de devenir des chevaliers tels que leurs héros romanesques »<sup>53</sup>. Selon Adriana Maria Zierer,

À travers la représentation du roi Arthur, le monarque parfait, la circulation des œuvres arthuriennes dans la péninsule ibérique a aidé à fortifier l'image du roi pendant le règne d'Alphonse III, moment où la cour cherchait à centraliser le pouvoir. La *Demanda do Santo Graal* présente un roi pécheur, mais qui est néanmoins le meilleur roi du monde à cause de sa sagesse et de son sens de la justice<sup>54</sup>.

En plus d'offrir une image d'un roi que le Portugal du XIII<sup>e</sup> siècle attend, la *Demanda do Santo Graal* qui emprunte quelques épisodes au *Tristan en prose* et à la *Queste del Saint Graal*, introduit pour la première fois dans la littérature portugaise le héros idéal, Galaad, le chevalier vierge qui part à la quête du Saint Graal.

---

<sup>51</sup> Megale, 134.

<sup>52</sup> La matière de Bretagne ainsi que les amours de Tristan et Iseult font des brièves apparitions dans la poésie des troubadours galaïco-portugais surtout dans le long recueil de poèmes intitulé, *Cancioneiro da Ajuda* de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>53</sup> José Hermanio Saraiva, *História de Portugal*, Mem Martins: Publicações Europa América, Ltd, 2001, 113.

<sup>54</sup> Adriana Zierer, « A Demanda do Rei Ideal em Portugal : A construção da imagem de Afonso III (1248-1279) », 4, (article inédit).

Aujourd'hui le texte portugais est accessible grâce aux différentes éditions établies dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. La première édition de la traduction portugaise entamée en 1887 par Karl von Reinhardtstöttner, ne verra jamais le jour<sup>55</sup>. Ce n'est qu'en 1944 que le brésilien Augusto Magne<sup>56</sup> établira une première édition en trois volumes du codex de Vienne, dont le troisième est un glossaire pour faciliter la compréhension du portugais médiéval. Décrite comme étant trop pudique, l'édition Magne a été suivie par une autre plus tardive, celle de Joseph-Maria Piel, qui est restée incomplète jusqu'en 1988, moment où Irene Freire Nunes<sup>57</sup> l'a complétée.

De la version originale française du texte post-vulgate, il ne reste que quelques fragments qui se trouvent à la Bibliothèque bodléienne à Oxford, (manuscrit O dans l'édition de Fanni Bodganow), à la Bibliothèque Nationale de Paris, (manuscrit S<sup>58</sup>) et les fragments du manuscrit S<sup>2</sup> de la Bibliothèque de Bologne qui, selon la médiéviste britannique, ressemblent beaucoup à ceux de la Bibliothèque Nationale. Or la fragmentation de la version française a soulevé et soulève encore de nombreuses questions concernant non seulement sa composition mais aussi son origine. À partir d'un travail comparatif entre les versions ibériques et les fragments français, Heitor Magale, qui a longuement travaillé sur la version portugaise du manuscrit, a cru pouvoir établir la source de la *Demanda do Santo Graal*. Il arrive à la conclusion que malgré le fait que *La Quête* du cycle de la Vulgate -composée au début du XIII<sup>e</sup> siècle- et quelques fragments

---

<sup>55</sup> Fanni Bodganow, *La Queste post-vulgate*, 29.

<sup>56</sup> Augusto Magne, *A Demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, INL, 1944. Édition Fac-simile, 1955, 1977.

<sup>57</sup> *A Demanda do Santo Graal*, éd. de Joseph-Maria Piel complétée Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988. Irene Freire Nunes, elle-même, a complété une édition de la *Demanda do Santo Graal* en 1995. Irene Freire Nunes, *A Demanda do Santo Graal*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1995.

<sup>58</sup> Ivo de Castro, «A Demanda do Santo Graal», éds. Tavani, Giuseppe & Lanciani, Giulia, *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 1993, 203-204.



du *Tristan en prose* soient à l'origine de la *Post-Vulgate*, c'est encore une deuxième version de *La Quête post-vulgate* qui a donné naissance à la traduction du manuscrit portugais, *A Demanda do Santo Graal*<sup>59</sup>.

### 1.3 La reconstitution de la *Queste post-vulgate*

Dans une édition diplomatique (parue en 1967) de la traduction/adaptation portugaise du *Joseph d'Armathie*, version qui daterait du XVI<sup>e</sup> siècle, Henry Hare Carter défendra encore l'hypothèse que la *Demanda do Santo Graal* constitue la troisième partie du cycle portugais des histoires du graal. Selon lui, le cycle originalement appelé *História da Demanda do Santo Graal* comprend les parties intitulées *Liuro de Josep Abaramatia*, *História do sábio Merlim* ou *Conto do Brado* et la *Demanda do Santo Graal*<sup>60</sup>. Prenant en considération cette hypothèse, Fanni Bogdanow examine les différents fragments de la *Post-Vulgate* française en les comparant aux différents textes qui constituent le cycle de la Vulgate. Puisque la *Post-Vulgate* fragmentaire ne contient pas seulement des éléments appartenant à la matière arthurienne mais aussi quelques fragments du *Tristan en prose* tels que les aventures du roi Marc, des références à l'amour interdit de Tristan et Yseut et la quête du graal entreprise par le chevalier Galaad, Fanni Bogdanow découvre que même si leur matière est identique, aucun des textes appartenant au cycle de la vulgate ne peut être utile à la reconstitution du manuscrit français lacunaire<sup>61</sup>. Cependant, elle change

<sup>59</sup> Heitor Megale, *A Demanda do Santo Graal*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, 54.

<sup>60</sup> Henry Hare Carter, *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967. 28. Quoique en 1960 Henry Hare Carter avait découvert le manuscrit de Vienne, il n'a pas pu l'identifier correctement comme la traduction/adaptation portugaise de la *Queste post-vulgate* française. Henry H. Carter, « A Paleographical Edition of a Medieval Portuguese Manuscript of the Early History of the Holy Grail », *American Philosophical Society Yearbook*, 1960, 624-625.

<sup>61</sup> En arrivant à cette conclusion, Fanni Bogdanow reproche à Albert Pauphilet, à Jean Frappier et à Eugène Vinaver d'avoir feuilleté le codex D 874 de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford et de l'avoir faussement décrit comme étant un manuscrit appartenant au cycle *Vulgate*. Bogdanow, *La version post-vulgate de la*

d'avis lorsqu'en 1991 elle arrive à la conclusion que le codex 2594 du XV<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>, intitulé *Demanda do Santo Graal*, conservé à la Bibliothèque Nationale de Vienne en Autriche, est le témoin le plus complet de la *Post-Vulgate*<sup>63</sup> qui pourra lui permettre un travail de reconstitution, grâce à sa fidélité supposée au texte français<sup>64</sup>. À propos de son projet Fanni Bodganow avance,

qu'il suffit de se dire que le *Roman du Graal* n'est pas une succession de «branches», mais un roman unifié traitant de la grandeur et de la décadence du *royaume aventureux* pour comprendre que l'œuvre se divise *logiquement* en trois parties correspondant aux trois phases de l'histoire de Logres avant le commencement de ces aventures<sup>65</sup>.

Or c'est justement ce désir d'avoir un « roman unifié » qui mènera Fanni Bogdanow à accomplir son projet de reconstitution. Déterminée à rétablir le manuscrit fragmentaire français du cycle post-vulgate, elle publie trois volumes sur la composition et les traductions ibériques de celui-ci. Après un premier volume où elle donne une introduction détaillée des manuscrits en question et une description de son projet de reconstitution, elle en publie deux autres, qui correspondent à la reconstitution du texte et le quatrième un commentaire méticuleux de chaque feuillet du manuscrit fragmentaire de la *Post-Vulgate*<sup>66</sup>. Le deuxième volume de son travail, qui présente la reconstitution du

*Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, Troisième partie du Roman du Graal*, Tome I, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1991, 2.

<sup>62</sup> Selon Ivo de Castro, le manuscrit 2594 qui se trouve à la Bibliothèque de Vienne est la copie de la traduction de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle de João Vivas.

<sup>63</sup> Heitor Megale, *A Demanda do Santo Graal: tradição manuscrita e tradição impressa*, *Estudos Linguísticos*, XXXIV, 2005, 135.

<sup>64</sup> La date exacte de la traduction/adaptation portugaise a suscité plusieurs débats. La critique a finalement arrivé à la conclusion que le codex 2594 est une copie du XV<sup>e</sup> siècle réalisée entre 1433 et 1438.

<sup>65</sup> Fanni Bogdanow, *La Version post-vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1991, 58.

<sup>66</sup> Fanni Bogdanow, *La version post-vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, Troisième partie du Roman du Graal*, Tome I, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1991, 98. Fanni Bogdanow décrit la nature des fragments en précisant qu'« à l'exception des fragments de Bologne, les témoins qui subsistent de la version française de la *Queste* et de la *Mort Artu P-V* se retrouvent tous soit combinés avec des morceaux de la *Vulgate* (comme dans les mss. Bodleian D 874, B.N. fr. 343, 112, 116, et Bodmer 105), soit incorporés dans les manuscrits de la deuxième

manuscrit français à partir de la traduction portugaise et qui a pour but de jeter la lumière sur la composition du manuscrit français fragmentaire, ne contribue finalement qu'à augmenter le mystère qu'elle essaie de dévoiler en 2000 avec le volume qui achève son projet. Ce travail de reconstitution de la *Post-Vulgate* qu'elle intitule *La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu* et dont les lacunes sont comblées par la *Demanda do Santo Graal*, vient confirmer l'impossibilité d'une édition complète du manuscrit français et confirmer que la traduction/adaptation portugaise est un témoin privilégié du roman médiéval français et de son évolution dans l'Europe du Moyen Âge tardif. À ce propos Fanni Bodganow écrit que :

La *Demanda* portugaise, qui remonte au même original que la *Demanda del Sancto Grial* espagnole, est-elle d'une importance capitale. De la rédaction espagnole, non moins utile, il existe, en plus d'un petit fragment manuscrit conservé dans le codex 1877 de la Bibliothèque Universitaire de Salamanca, deux textes imprimés, celui de Tolède, de 1515, et celui de Séville, de 1535, qui nous permettent de contrôler la version portugaise et d'en combler les lacunes<sup>67</sup>.

Comme la *Queste* du cycle Vulgate, la *Queste post-vulgate* suit le même schéma : elle débute la veille de la Pentecôte avec l'arrivée de la demoiselle ; l'interruption de la cérémonie de la cour par la demoiselle ; la demande de la demoiselle à Lancelot de l'accompagner dans la forêt où se trouve Galaad ; la reconnaissance de Galaad par Lancelot qui reconnaît en lui l'enfant qu'il a eu avec la fille du roi Peles ; l'adoubement de Galaad et les aventures diverses avant le départ pour la quête du Saint Graal.

---

version du *Tristan en prose* (ms. B.N. fr. 772 etc.) ou dans certains manuscrits de *Guiron le Courtois* (Turin L-I-9) ou encore de la compilation de Rusticien de Pise (mss. B.N. fr. 340, 355, 1463, Pierpont Morgan M 916, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, ms. Hamilton 581) ». Fanni Bogdanow, *La version post-vulgate e La Queste del Saint Graal et de La Mort Artu, tome I, II, IV*, Paris: Société des anciens textes français, 1991. Le volume III a été publié en 2000.

<sup>67</sup> Fanni Bodganow, *La Queste post-vulgate*, 30.

Les quatre-vingt premiers feuillets de la *Post-Vulgate* ayant disparus, c'est la version portugaise qui comble les lacunes jusqu'au feuillet 81 dans la version de la *Queste post-vulgate* reconstituée par Fanni Bogdanow. Ainsi, dans cette version reconstituée et comblée par la *Demanda* portugaise, le texte français reprend au moment où Gauvain s'apprête à aller chercher le chevalier qui a tué son meilleur ami, Dalides, et continue jusqu'au feuillet 125, lorsque Esclabor, le père de Palamède, commence à raconter comment il a perdu ses onze fils. S'il n'y a qu'une seule lacune entre les feuillets 132 et 145 de la *Post-Vulgate* française, à partir du feuillet 146, le manuscrit en accuse vingt-trois. Reprenant vers la fin du feuillet 169, le texte français s'arrête abruptement quatre feuillets plus loin sur l'épisode où Lionel entreprend de venger la mort d'une femme dont le mari lui avait tranché la tête. Ce geste qui consiste à défendre l'honneur d'une femme violemment tuée par son mari jaloux, illustre d'avantage la force de la parole lorsqu'on s'adresse à Dieu à travers la prière : lorsque Lionel devient prisonnier des deux frères du tueur, il commence à prier et cette prière lui permet de se libérer de ceux qui l'emprisonnent, car ils tombent tous les deux par terre, morts.

Dans les vingt feuillets qui suivent, seulement quatre, dont deux incomplets, témoignent du texte français. En recommençant avec le récit sur les deux rêves de Lancelot, le manuscrit s'interrompt à la fin du feuillet 207 avec la lettre annonçant que Perceval aura le pouvoir d'éteindre le feu avec son toucher. Après soixante huit feuillets lacunaires, le texte reprend avec l'histoire de Méraugis de Portlesguez, qui contrairement au roman en vers, est présenté ici comme le fils illégitime du roi Marc avec sa nièce surnommée Labiane, selon les fragments de la *Post-Vulgate* française. La filiation de Méraugis dans le roman arthurien de Raoul de Houdenc, écrit dans le premier quart du

XIII<sup>e</sup> siècle, reste un peu douteuse, car ce n'est jamais clair s'il est ou non le fils du roi Marc. Cependant, ce qui reste intéressant à noter, c'est la façon dont le personnage est adapté dans la *Queste post-vulgate*, car le chevalier irresponsable qui oublie Lidoine, son amie dans le roman arthurien, est remplacé ici par quelqu'un de déterminé à s'affirmer dans le monde de la chevalerie malgré sa naissance incestueuse.

Parmi les quatre cent feuillets qui suivent la première occurrence du personnage de Méraugis, il y a deux lacunes, dont la première s'ouvre sur un appel à la foi de Galaad et la deuxième sur la chute de celui-ci dans une rivière. À partir d'ici et jusqu'à la fin du texte, il y aura une soixantaine de lacunes, dont la matière doit être puisée dans la traduction/adaptation portugaise. Quoique des éléments appartenant aux différents épisodes puissent être retracés que ce soit dans le *Tristan en prose* ou dans la *Queste del Saint Graal*, la traduction/adaptation portugaise joue constamment sur l'extrapolation ou (amplification de certains épisodes) et la réduction (le texte portugais comporte une douzaine de feuillets de moins que sa source française) du texte en produisant ainsi un nouveau sens.

Si la particularité du *Tristan en prose* est le mélange de genres pour raconter un amour interdit où Tristan est au centre de l'histoire, celle de la *Post-Vulgate* est un remaniement de la matière romanesque dont Galaad et le graal sont le noyau. Après Chrétien de Troyes qui a utilisé le mot dans son roman intitulé *Le Conte du Graal*, le *graal* a traversé toute une tradition littéraire y compris les traductions ibériques du cycle Post-Vulgate. Une fois confronté au mot *graal* qui n'est pas traduit dans la version portugaise et qui n'existe dans la langue portugaise actuelle que par l'intermédiaire du français, le lecteur de la *Demanda* est forcément renvoyé à toute la tradition médiévale

française qui a précédé le texte portugais.

Cependant, puisqu'il s'agit ici d'un texte qui est à l'origine une traduction avant de devenir un objet littéraire, la *Demanda do Santo Graal* se présente d'abord au lecteur comme une question linguistique. Cet aspect devient très clair au début du texte portugais et plus particulièrement au moment où le narrateur, tout en voulant situer le récit dans le temps, y inscrit une marque temporelle en disant que les aventures de la Table Ronde commencent la veille de Pentecôte, temps liturgique où est célébré le don des langues. Cependant, dans la *Demanda*, le narrateur précise qu'à la cour du roi Arthur, on est à la *veille* de la fête du Saint Esprit, soulignant deux fois l'attente: celle de la fête à venir (dont on célèbre la vigile) et celle d'une langue au statut encore incertain.

Cette marque temporelle rappelle ainsi la situation linguistique du Portugal au XIII<sup>e</sup> siècle. Le *romanz* avait été la langue parlée dans la péninsule ibérique jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle, époque où les Chrétiens ont commencé à reconquérir leur territoire et à chasser les Maures vers le sud. Les différents contacts linguistiques ont produit le galicien et c'est dans cette langue<sup>68</sup> que les premiers poèmes sont apparus. Lorsque les Chrétiens ont avancé vers le sud, l'influence des dialectes mozarabes sur les dialectes parlés dans le nord a commencé à produire un portugais qui, avec le temps, s'est séparé de plus en plus

---

<sup>68</sup> Luís F. Lindley Cintra, « Nova Proposta de Classificação dos Dialectos Galego-Portugueses », *Boletim de Filologia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 22, 1971, 81-116. Pilar Vásquez Cuesta, *La Voz de Galicia* S.A. Polígono de Sabón, Arteixo, A CORUÑA, Espagne, RM de A Coruña: Tome 2413, folio 84, feuille C-12502. CIF: B-15.482.177. Les travaux de Luís F. Lindley Cintra et de Pilar Vásquez Cuesta, servent à montrer que le débat existe toujours sur le statut du galicien comme langue ou comme dialect. Quoique de façon générale, dans le Portugal du Moyen Âge, le portugais et le galicien forment une même langue, le galaïco-portugais, pour l'historien Avelino de Jesus da Costa et les philologues Ana Maria Martins et Isabel Hub Faria ceci ne s'applique qu'à la langue orale. Pour eux, l'usage d'un portugais autonome, se ferait sentir à l'écrit dans les premiers documents notariaux. En plus, n'ayant pas été soumis à la domination des Royaumes de León et de Castille comme la Galicie, le portugais e évolué de plus en plus comme langue autonome du galicien.

du galicien. En 1249 quand le roi Alphonse III a expulsé les Maures du sud, le Portugal possédait déjà sa propre identité linguistique, surtout à niveau de l'écrit comme le témoignent des documents notariaux, le document datant de 1175 et intitulé *Notícia de Fiadores* et ceux du XIII<sup>e</sup> siècle, *Notícia de Torto* et le *Testamento de Afonso II*. Dans un pays qui est sur le point de s'unifier linguistiquement et politiquement, un texte comme la *Queste post-vulgate*, dont le thème principal est la quête d'un signifié mystérieux, ne peut que renforcer cet idéal.

La quête du graal, dont le but au départ est de ramener le salut à la cour du roi Arthur, sera un moyen d'illustrer la vraie valeur de chacun des chevaliers de la Table Ronde. Palamède, le chevalier qui a renoncé à Dieu, non seulement deviendra le rival de Tristan lorsqu'il tombera amoureux de la reine Yseut, mais aussi entreprendra une quête personnelle de la bête glatissante qui avait tué ses onze frères. Voulant aussi faire preuve de vaillance devant son père, Dalides se battra avec Galaad mais perdra le combat; il se tue de son épée devant celui-ci. Perceval, le héros naïf du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, rencontrera toute une série d'aventures à côté de Lancelot, de Gauvain et de Galaad. Contrairement à la tradition arthurienne qui l'a précédée, la *Queste post-vulgate* présente un Perceval beaucoup plus sage à qui Dieu donnera le don d'éteindre le feu par son toucher. Mordret, qui, dans les romans qui ont précédé la *Post-Vulgate*, est le neveu du roi Arthur, est ici le frère de Gauvain, avec qui il partagera la violence et le manque de scrupules. Arthur le Petit, fruit d'un viol, représente certainement l'un des personnages les plus originaux de la *Post-Vulgate* grâce à son père le roi Arthur lui-même, qui, dans la tradition romanesque française, a un seul enfant avec la reine Guenièvre<sup>69</sup>. Grâce à la

---

<sup>69</sup> Dans le *Perlesvaus*, Loholt, le fils du roi Arthur et de Guenièvre, est tué par Keu qui devient jaloux de lui après que celui-là tue un géant.

*Post-Vulgate*, le lecteur apprendra les origines du personnage d'Arthur le Petit, dont, malgré le fait qu'il est mentionné dans le *Tristan en prose*, l'histoire reste obscure. Seul l'auteur de la *Post-Vulgate* se donne la peine de raconter comment l'enfant a été engendré et comment il a eu le même nom que le roi de Logres.

De cette manière, après avoir effectué une comparaison entre la *Queste post-vulgate* reconstituée, l'édition du *Tristan en prose* de Philippe Ménard et l'édition d'Albert Pauphilet de la *Queste del Saint Graal* du cycle Vulgate, on peut établir qu'effectivement l'intertextualité entre les trois textes est indéniable. Le *Tristan en prose* et la *Queste del Saint Graal*, commencent, comme la *Demanda* portugaise, in *medias res* avec les célébrations à Camelot. La *Queste* Vulgate n'offrant pas trop de détails sur l'adoubement de Galaad, c'est la *Queste post-vulgate* qui lui confère une place privilégiée comparable à la longue description de sa conception dans le *Tristan en prose*.

Comportant ainsi 116 feuillets dont les épisodes trouvent leur source dans le *Tristan en prose*, la *Post-Vulgate* oppose le roi Arthur au roi Marc et propose un nouveau lignage de rois, celui du roi Lyonnell dont on couronne le fils. Le roi Arthur est non seulement le plus pacifique des rois, mais aussi celui qui veille à ce que toutes les aventures soient écrites dans son livre ; il est l'opposé du roi Marc, qui représente la tromperie, la fourberie et la jalousie. Comme dans la tradition tristanienne, le roi Marc passera son temps à empêcher que la belle Yseut vive en harmonie avec Tristan et à essayer de détruire la cour du roi Arthur. Dans les deux versions, il essayera même de tuer Galaad pour mieux pouvoir attaquer la cour du roi Arthur. Après l'incident, Galaad veut tuer le roi Marc mais celui-ci le prie de ne pas le faire en se repentant momentanément. Une fois Galaad parti, le roi Marc planifie le retour à Camelot, moment



où il détruira tous les sièges de la Table Ronde avant de brûler le corps de Lancelot à la Joyeuse Garde.

La *Queste del Saint Graal* (le livre du cycle Vulgate) est à la base de la *Queste post-vulgate* avec qui elle partage 63 feuillets. Cependant, la particularité de la *Queste post-vulgate* par rapport à la *Queste Vulgate*, c'est l'importance accordée à l'écriture et à la lecture. Chaque fois qu'une aventure importante se produit dans la *Queste post-vulgate*, le roi Arthur la fait écrire dans son livre d'aventures, comme il l'avait aussi fait dans les romans du cycle Vulgate. Entre autres, il y a l'aventure où Samaliel décide de ne pas tuer le roi Arthur, même si celui-ci a tué son père. Pour faire preuve de courtoisie auprès du roi Arthur, Samaliel prend son épée pendant que le roi dort et la remplace par celle de son père. Le roi Arthur est émerveillé de cette action et demande qu'on la mette par écrit dans le grand livre d'aventures<sup>70</sup>. De même, la lecture est valorisée par les différents épisodes où Galaad, un ermite ou le roi Arthur lui-même, sont invités à lire et à interpréter des messages ou des lettres, dont le contenu est obscur pour le reste de la cour.

À part les différents motifs qui acquièrent un statut différent lors de leur déplacement via la *translation* dans la *Demanda* portugaise, le graal reste l'un des éléments les plus intrigants. Pour le lecteur de la *Queste post-vulgate*, le *graal* renvoie à un imaginaire uniquement chrétien ; comme dans la traduction/adaptation portugaise, l'auteur anonyme français y fait souvent référence en utilisant les mots *Saint Veissel*. Cependant, et malgré sa nature chrétienne déjà présente dans le cycle Vulgate, le *graal* n'existe dans le texte qu'au niveau du signifiant qui disparaît aussi mystérieusement qu'il

---

<sup>70</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, fl.535.

apparaît. La particularité de la *Queste post-vulgate* à ce sujet, c'est la façon dont sa disparition vers le ciel s'effectue et l'effet qu'elle produit sur ceux qui y assistent.

Établissant le lien entre le céleste et le terrestre, le graal constitue avec Galaad l'un des motifs unificateurs de toute la matière romanesque qui compose la *Queste post-vulgate*. Même si les différents chevaliers entreprennent d'autres quêtes parallèles à celle du saint graal, ils finiront tous par partager le désir de Galaad, qui est de trouver l'objet mystérieux en le ramenant à la cour du roi Arthur. Si les chevaliers échouent à voir le graal et que Galaad meurt sans pouvoir parler de sa vision, ce n'est que pour perpétuer l'aventure de la quête et donc celle du sens. Comme le note Henri Rey-Flaud, avec le *Conte du Graal*, « Chrétien de Troyes a ouvert la voie à tous ceux qui ont tenté ou qui tenteront cette gageure<sup>71</sup> », c'est-à-dire, dévoiler les mystères du graal.

#### 1.4 *Traducere est ædificare*

Ainsi quand il choisit les mots « conta a estória<sup>72</sup> » ou bien « Persival, diz a sua estória<sup>73</sup> » à la place de la formule récurrente du texte français « ce dit ly comptes<sup>74</sup> », le *translateur* portugais accorde une autorité à la fois historique et véridique à la *Queste post-vulgate* tout en définissant le genre. Si le substantif « estória » en portugais renvoie à la fiction, aux récits d'aventures imaginaires et se rapproche de la définition du mot « conte » en français, il récupère aussi la signification du mot *estoire* en ancien français qui signifie *Histoire*. De plus, en référant le lecteur à la Bible avec les phrases « ca a

<sup>71</sup> Henri Rey-Flaud, *Le chevalier, l'Autre et la Mort*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1999, 122.

<sup>72</sup> *Demanda do Santo Graal*, édition A. Magne 1955, 171.

<sup>73</sup> *Ibid*, édition A. Magne 1955, 261.

<sup>74</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 169 et 252.

Escritura diz que [...]»<sup>75</sup> », « como diz o Evangelho<sup>76</sup> » et « Êsto diz a Escritura<sup>77</sup> », le *translateur* inscrit l'*estoire*, voire le roman, dans la tradition littéraire et chrétienne comme écriture de vérité. De cette manière, l'autorité du roman ne semble plus s'appuyer sur la notion de nom, mais beaucoup plus sur celle de la généalogie textuelle et surtout sur le lecteur comme le souligne Laurence De Looze :

The reader is asked to relate the text to the referential world precisely at that point in the text where text and world come into contact. Moreover, what the reader is asked to create is at once a new text and the author of the present text- an act of creation which both looks backward, in terms of textual genealogy, to the "father" text and also creates at the same time a "filial" text in the father's image<sup>78</sup>.

Sur l'ambiguïté qui s'établit dans la traduction/adaptation portugaise entre les mots *estoire* et *histoire*, Roger Dragonetti revient sur la fusion de mondes réel et fictif :

Si au moyen âge la trame de la narration historique mêle indifféremment la réalité des faits à des légendes, à des fables, à des ouï-dire, en d'autres termes, si l'historiographie ne se préoccupe pas de séparer systématiquement les faits réels de leur prolongement fictif, c'est que le souci majeur n'était pas la restitution de ce que les modernes appellent la réalité historique, mais tout ce qu'elle donne aussi à imaginer comme vrai<sup>79</sup>.

De ce fait, accorder aux chevaliers tels que Gauvain et Erec une valeur historique en disant « conta a estória<sup>80</sup> », le *translateur* portugais joue sur l'imaginaire du lecteur portugais qui se trouve séduit par la narration et transporté dans la *queste* de sens.

<sup>75</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne 1955, 231.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Laurence De Looze, « Signing Off in the Middle Ages », dans *Vox intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, eds. A. N. Doane et Carol Braun Pasternack, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, 170.

<sup>79</sup> Roger Dragonetti, *Le mirage des sources, L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 29.

<sup>80</sup> *Demanda do Santo Graal*, Vol. II, A. Magne, 1970, 45. A cet endroit le romancier dans la *Queste post-vulgate* dit plutôt : « Or dit li comptes », 427.

Comme il tient compte de la valeur historique du texte, le *translateur* de la *Demanda do Santo Graal* est conscient aussi de la dimension de la tâche qui lui a été accordée en mentionnant la valeur de l'écriture et comment il réussit à travers celle-ci, à interpréter les idées de la *Queste post-vulgate* française. Dans sa traduction/adaptation, il illustre la transition qui s'est opérée lors de l'adaptation de la matière de l'Antiquité dans la tradition littéraire française du Moyen Âge. La traduction/adaptation portugaise raconte ainsi l'arrivée de Galaad et Bohort au château du roi Brut :

Assi andarom falando todo aquel dia. E depós vésperas, quando começava anoitecer, aveo que acharom uû castelo em uû chaã pequeno. E havia nome « Castel Brut », por amor de Brutos, que o fezera. E êste castelo sbulharom os de Troia e o destroïrom, quando os Troiaãos foram deitados pelos Gregos e quando foram deitados por Elena a mui fremosa [...]. Aquel castelo havia nome « Brut » e era bem assentado, se houvesse abastamento de água. E o senhor daquel castelo era rei e havia nome Brutos, por amor daquel que o poborara primeiro. E sabede que o senhorio daquele castelo se stendia a tôdas partes ûa jornada. Aquel Brutus, que entam reignava, era ûu dos boôs cavaleiros do mundo e mui rico aa maravilha, e havia muito conquerido per sua cavalaria, e havia ûa filha de XV anos que era a mais fremosa donzela do regno de Logres<sup>81</sup>.

Ici les références au *Roman de Brut* et au *Roman de Troie* renvoyant à la matière de l'Antiquité sont assez claires. Cependant, ce qui devient intéressant, ce sont les détails que le *translateur* présente lorsqu'il parle de la destruction du château par les Grecs, de sa reconstruction par la suite sur un petit terrain dans le pays de Logres et du fait que le nouveau roi, un ancien chevalier de grande renommée s'appelle lui aussi Brut en

---

<sup>81</sup> La *Queste post-vulgate* française présente une lacune à cet endroit. La *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 141. « Ils ont parlé comme cela toute cette journée-là. Et après les vèpres, quand la nuit a commencé à tomber, ils ont trouvé un château dans un petit terrain. Ce château s'appelait « le Château de Brut », pour l'amour de Brut qui l'avait construit. Et ce château avait été assiégé par ceux de Troie et il a été détruit quand les Troyens ont été vaincus par les Grecs et par Hélène, la très belle. Ce château-là avait le nom de « Brut » et il était bien placé, s'il y avait assez d'eau. Et le seigneur de ce château-là était roi et il s'appelait Brut, pour l'amour de celui qui l'avait peuplé en premier. Et sachez que la seigneurie du château s'étendait sur tous les côtés à une distance d'une journée. Ce Brut-là, qui régnait à ce moment-là, était l'un des bons chevaliers du monde et riche à merveille, et il avait beaucoup conquis à travers sa chevalerie. Il avait une fille de quinze ans qui était la plus belle demoiselle du royaume de Logres ».

l'honneur de l'ancien seigneur du château. Le détail sur le placement du château sur une place idéale tant qu'il y a de l'eau est aussi fort significatif. En plus de représenter le commencement d'une nouvelle aventure pour Galaad et son compagnon de voyage, le château de Brut devient la métaphore idéale pour illustrer le processus de la réécriture et surtout celui de la traduction qui, comme le château, doit être édifiée près d'une source à laquelle il doit constamment puiser. De plus, le nom de Brut qui apparaît à quatre reprises dans ce court passage, rend hommage à la tradition en rappelant à la fois le père et son successeur, un successeur qui n'est pas nécessairement le fils légitime de l'ancien roi. Le seul élément unificateur entre le passé et le présent, c'est le nom qui, grâce à la chevalerie et à la richesse abondante, a été investi d'une nouvelle valeur.

### **1.5 Conclusion : Traduire et mettre en *romanz***

Il serait légitime d'affirmer qu'au Portugal le passage de la poésie des troubadours à la prose s'est fait par le biais de la *Queste post-vulgate* française et que c'est grâce à la traduction de celle-ci, que le roman arthurien connaîtra ici ses origines. Il serait néanmoins nécessaire de souligner que le mot roman évoque tout d'abord le fait de « *mettre en roman*, c'est-à-dire, traduire du latin en langue romane et que le mot roman, désigne l'œuvre qui est le résultat de cette traduction<sup>82</sup> ». Ceci ne pourrait être plus vrai dans le contexte de la *Queste post-vulgate*, où l'auteur semble être très conscient dès le départ, de la nécessité de mettre tout par écrit. Afin de jeter un peu de lumière sur ce phénomène Paul Zumthor ajoute qu'« à la compréhension spontanée des traces mémorielles ainsi véhiculées, et reçues comme une figure d'éternité rassurante, on peut,

---

<sup>82</sup> Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 32.

en plusieurs cas, décrire ces traces comme ce qu'en ethnologie, on nomme le plus souvent motifs, en histoire littéraire thèmes »<sup>83</sup>. Le souci de l'écriture révèle ainsi non seulement une façon d'illustrer l'évolution du roman, mais aussi un moyen d'ancrer la mémoire littéraire dans le texte. De même, l'intertextualité, comme caractéristique du roman cyclique telle que la *Queste post-vulgate* la pratique, perpétue la mémoire littéraire tout en permettant au lecteur de redéfinir sa tâche par rapport au texte : celle de construire le sens.

Mais si le lecteur portugais doit construire le sens, c'est qu'il reconnaît que tel est le rôle que le *translateur* lui demande de jouer dans la *Demanda do Santo Graal*. En effet, tout en travaillant sur le signe, le *translateur* est occupé à remanier la matière et à construire un espace textuel qu'il va partager avec son lecteur. Tout comme le lecteur dépend de la bonne volonté du *translateur* qui sélectionne ce qu'il va lui transmettre, le *translateur*, lui aussi, repose sur le lecteur qui doit ou non approuver son travail. Si le *translateur* révère l'auteur français à cause des aventures merveilleuses que celui-ci a créées, il véhicule à travers la *Demanda do Santo Graal*, et jusqu'au lecteur portugais, l'imaginaire d'une culture étrangère réveillant en lui (le lecteur) le désir de changer le cours de son histoire.

---

<sup>83</sup> Paul Zumthor, *L'oubli et la tradition, Le genre humain*, 18, 1988, 111.

## CHAPITRE II

### La traduction et le rôle du *translateur* dans la *Queste post-vulgate* du XIII<sup>e</sup> siècle

#### 2.0 Introduction

Grand témoin de la mouvance du texte médiéval, la *Queste post-Vulgate* française offre une nouvelle façon de redire la matière arthurienne. Par rapport à l'hypotexte constitué par le cycle Vulgate et le *Tristan en prose*, l'hypertexte de la *Queste post-vulgate* opère une transvalorisation qui décentre Lancelot et Tristan au profit de Galaad et du roi Arthur. L'auteur/adaptateur français, ou comme l'appelle la critique, le *remanieur*, revisite et retravaille la matière de la Vulgate et du *Tristan en prose* n'oubliant jamais, cependant, la source qui l'a d'abord inspiré. La source lui sert de guide dans cette nouvelle voie d'écriture, mais elle l'aide aussi à gagner une certaine *auctoritas* afin de pouvoir mieux camoufler la singularité de son désir d'écriture auprès du lecteur qui, dans sa quête de sens, le suit à travers les signes textuels.

Au Moyen Âge la pratique de la *translatio studii*<sup>84</sup> occupe une grande partie de la création littéraire. En France, l'activité de traduction débute avec la traduction/adaptation d'œuvres latines en langue vulgaire, mais ailleurs comme en Espagne et au Portugal, c'est la traduction du français à l'espagnol ou au portugais qui va redéfinir cette pratique et jeter une nouvelle lumière sur les textes en langue vulgaire. Abordant la survivance du latin comme langue morte, Antoine Compagnon affirme que « quand la langue latine n'est plus génératrice d'énoncés nouveaux, elle devient le champ privilégié de la répétition<sup>85</sup> ». De même, la réécriture des textes en langue vulgaire court souvent le risque de tomber dans la répétition, un fait qui change avec leur déplacement dans un autre contexte linguistique. Or c'est justement parce qu'elle a ce pouvoir de produire des énoncés nouveaux dans la langue cible que la traduction de textes français devient une pratique privilégiée dans la Péninsule ibérique à partir du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

## 2.1 La *translatio studii*

Fruit d'une pratique assez minutieuse, la traduction d'un texte comme la *Queste post-vulgate* est aussi, sinon plus, que la composition d'un roman, un art, un art de *semer et faire semence*. Cité par Michelle Freeman, Horace dit dans son *Ars poetica*, que le tissage soigneux des mots permet au poète de mieux s'exprimer, car une composition

---

<sup>84</sup> Edouard Jeuneau, *Translatio studii. The Transmission of Learning. A Gilsonian Theme, The Etienne Gilson series* 18, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995. Concept né au IX<sup>e</sup> siècle, la *translatio studii* fait référence au déplacement géographique de l'enseignement. Le concept est particulièrement important chez Chrétien de Troyes dans son roman *Cligès*, car étant une adaptation de la matière antique, il illustre parfaitement la transmission du savoir de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge. Dans le cas de la *Demanda do Santo Graal* le déplacement géographique évoqué qui caractérise la *translatio studii* est encore plus intéressant puisque cette fois-ci ce ne sont plus les auteurs de l'Antiquité qui sont déplacés ailleurs, mais les matières arthuriennes et tristaniennes.

<sup>85</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 243.



soignée «reddiderit iunctura novum<sup>86</sup>» (la conjointure crée du nouveau), c'est-à-dire que le tissage auquel procède l'auteur confère au mot familier qu'il emploie une valeur nouvelle. Rassemblant plusieurs traditions et matières différentes, la *Queste post-vulgate* témoigne d'une vraie *conjointure* telle qu'elle est définie par Michelle Freeman en rapport avec la *translatio studii*. Dans son analyse de la *conjointure* chez Chrétien de Troyes, qu'elle compare d'ailleurs à la *iunctura* d'Horace dans son *Ars poetica*, Freeman remarque que le lecteur joue un rôle important dans le texte, car c'est lui que l'auteur, dans ce cas le *translateur*, envisage lors de la composition poétique. Le mot *conjoint* se trouvant à l'intérieur du concept de conjointure proposé par Chrétien de Troyes, le texte et le lecteur deviennent en quelque sorte une *conjointure*, car le lecteur est celui qui complète le texte en lui donnant du sens<sup>87</sup>. Marie de France parle déjà de ce processus dans le prologue aux *Lais* :

Quant uns granz biens est mult oïz,  
 Dunc a primes est il fluriz,  
 E quant loëz est de plusurs,  
 Dunc ad expandues ses flurs.  
 Custume fu as anciëns,  
 Ceo testimoine Preciëns,  
 Es livres ke jadis feseient,  
 Assez oscurement diseint  
 Pur ceus ki a venir esteint  
 E ki apprendre les deveient,  
 K'i peüssent gloser la lettre  
 E de lur sen le surplus mettre<sup>88</sup>. vv. 5-16

En participant au processus de la *conjointure*, le lecteur ajoute une nouvelle dimension au texte, car il transforme le temps et l'espace de la narration. De cette manière, le texte poétique acquiert un sens nouveau, un sens que le lecteur/auditeur doit

<sup>86</sup> Michelle A., Freeman, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure : Chrétien de Troyes' Cligès*, Lexington, French Forum Publishers, 1979. Michelle Freeman cite Horace dans son *Ars poetica*.

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> *Lais de Marie de France*, éd. Alexandre Micha, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

travailler ou *bricoler*, pour reprendre le terme de Lévi-Strauss. Si la *conjointure*, comme le dirait Douglas Kelly,<sup>89</sup> est la composition de différents éléments tirés des textes source, le *translateur* de la *Queste post-vulgate* s'impose au lecteur un artisan non seulement de la langue mais aussi de la matière romanesque. Ceci rejoint la pensée d'Antoine Berman, qui remarque à partir de la «Lettre à Pammachius» de saint Jérôme, traducteur de la Vulgate, que traduire une œuvre mot à mot ne lui rend pas toujours justice. Ce qui lui donne de la valeur c'est traduire sa signification, un travail que seul un bon lecteur/traducteur peut entreprendre<sup>90</sup>.

Si Michelle Freeman et Douglas Kelly ont réussi à baliser la pratique de la *conjointure* chez Chrétien de Troyes pour mieux comprendre le travail du *translateur* lorsqu'il réorganise la matière romanesque, Marie-Louise Ollier en propose une autre définition qui, touche plutôt au sens de l'œuvre. Elle présente alors deux termes l'*antacion* (effort créatif de l'auteur) et l'*antante* (la réceptivité active demandée au lecteur)<sup>91</sup>. Ce dernier concept, l'*antante*, qui manque chez les deux premiers auteurs, semble s'appliquer plus à la traduction/adaptation qu'à l'écriture du roman. Si la composition d'un roman présuppose toujours un lecteur qui puisse travailler le sens, une traduction n'a pas d'emblée cette fonction par le simple fait qu'elle est toujours commandée à un *translateur* qui apparemment n'a pas l'ambition de s'imposer comme auteur créateur dans le discours littéraire. Si le *translateur* crée du sens en remaniant la matière de la source, ce n'est que malgré lui.

---

<sup>89</sup> Douglas Kelly, « The source and the meaning of conjointure in Chretien's Erec », *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, éd. Lynn White Jr., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1971, 200.

<sup>90</sup> Antoine Berman, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, S. Heyvaert, tr., Albany, State University of New York Press, 1992, 31.

<sup>91</sup> Marie-Louise Ollier, « The Author in the Text : The prologues of Chrétien de Troyes », *Yale Studies*, n°51, 1974, 32.

Cependant, le *translateur* ne se limite pas seulement à la traduction : il adapte aussi le texte tout en amplifiant certains éléments pour ainsi transmettre son savoir et l'histoire de tout un peuple, de toute une civilisation. Une traduction ne peut jamais être entièrement fidèle au texte original, car si tel était le cas, elle aliénerait l'éventuel lecteur qui ne peut pas se reconnaître dans l'univers langagier. Abordant la fidélité de la traduction au texte source, Maurice Pergnier souligne que « toute traduction digne de ce nom est une *traduction libre*, en ce sens qu'elle est toujours une recherche d'équivalence entre des unités textuelles analysées et soumises à une exégèse de sens, et ceci quelque que soit le parallélisme des mots de l'original et ceux de la traduction<sup>92</sup> ».

Dans son *Cligès*, Chrétien de Troyes fait déjà allusion à cette pratique: il annonce qu'il commencera son roman en racontant l'histoire d'Alexandre, le père de Cligès, une allusion au héros des *Romans d'Alexandre*<sup>93</sup>, texte lui-même une traduction/adaptation de la matière antique.

Ceste estoire trovons escrite  
 Que conter vos vuel et retraire  
 En .I. des livres de l'aumaire  
 Mon seigneur saint Père a Beauvez.  
 De la fu cist contes estrez  
 Dont cest romanz fist Crestiens<sup>94</sup>.

En évoquant les activités de lecture (trouvons escrite), de raconter ce qu'il aurait lu (conter vos vuel et retraire) et d'écriture (cest romanz fist Crestiens), Chrétien de Troyes annonce

---

<sup>92</sup> Maurice Pergnier, *Traduction et traducteurs au Moyen Age*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, 19.

<sup>93</sup> Catherine Gaullier-Bougassas, « L'altérité de l'Alexandre du *Roman d'Alexandre*, et en contrepoint, l'intégration à l'univers arthurien de l'Alexandre de *Cligès* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies, Être père à la fin du Moyen Âge*, Didier Lett, éd., 4, 1997. Dans cet article Catherine Gaullier-Bougassas propose une parallèle entre le héros de Chrétien de Troyes et celui des *Romans d'Alexandre* dans la version d'Alexandre de Paris. Au-delà de l'allusion au héros d'Alexandre de Paris, il y en a aussi plus loin au *Roman de Thèbes*, faisant de *Cligès* un parfait exemple du remaniement de la matière de l'Antiquité pour créer du nouveau.

<sup>94</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès, Chrétien de Troyes*, eds. Charles Méla et Olivier Collet, Librairie Générale de France, 1994, vv18-23.

dès le départ le projet pour la composition de son roman. Avant Chrétien de Troyes, l'auteur anonyme du *Roman de Thèbes*, l'adaptation de la *Thébaïde* de Stace, discute du besoin de transmettre son savoir pour perpétuer la matière textuelle. Ainsi l'auteur prend-il soin, dans le prologue au *Roman de Thèbes*, de reconnaître la valeur et la nécessité d'ancrer son savoir dans l'écriture:

Qui sages est nel deit celer  
 Mais pur ceo deit son sen monstrier  
 Que quant serra del siecle alez  
 En seit puis toz tours remembrez.  
 Si danz Homers et danz Platons  
 Et Virgiles et Citherons  
 Lor sapience celesant  
 Ja ne fust d'els parlé avant  
 Por ce ne voil mon sen taisir  
 Ma sapience retenir  
 Ainz me delite a conter  
 Chose digne de remembrer<sup>95</sup>. (vv.1-12)

Plus importante que l'inscription de son nom dans le discours poétique, c'est la volonté de s'immortaliser dans le texte comme sujet de l'écriture pour ainsi transmettre un savoir qui lui est propre et qui renverra sans cesse à son auteur comme, pour emprunter l'heureuse expression de Michel Foucault, «foyer d'expression<sup>96</sup>».

## 2.2 Le rôle du *translateur*

Si la traduction est un art qui existe depuis longtemps, sa valeur reste atténuée comme on peut encore s'en rendre compte dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu où un géometre reproche à un traducteur qui pratique depuis vingt ans de parler pour les

<sup>95</sup> Le *Roman de Thèbes*, éd. Francine Mora-Lebrun, Lettres Gothiques, Librairie Générale Française, 1995.

<sup>96</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce c'est un auteur? », *Dits et écrits*, Tome I, Paris, Gallimard, 1969, 260.

autres et de ne pas penser pour lui-même, bref de ne pas avoir une autonomie de pensée<sup>97</sup>.

Il persiste sur l'insignifiance du rôle du traducteur en disant :

Les traductions sont comme ces monnaies de cuivre qui ont bien la même valeur qu'une pièce d'or et même sont d'un plus grand usage pour le peuple ; mais elles sont toujours faibles et d'un mauvais aloi. Vous voulez, dites-vous, faire renaître parmi nous ces illustres morts, et j'avoue que vous leur donnez bien un corps ; mais vous ne leur rendez pas la vie : il manque toujours un esprit pour les animer<sup>98</sup>

Voici la critique dont le *translateur* est souvent victime auprès de ceux qui ignorent l'importance de son rôle. Cependant lorsqu'Alexis Nouss dit que « devant l'illisibilité du monde, le redoublement (traductif) est nécessaire »<sup>99</sup>, il insiste sur le fait que la traduction permet de dévoiler le sens caché du texte source, aide le lecteur à comprendre le monde autrement et à se poser des questions par rapport à sa propre existence. Dans le cas de la *Demanda do Santo Graal*, le *translateur* n'est pas dans la ressurection des morts à la manière des traductions des romans de l'Antiquité, mais il est au contraire dans le renouvellement de la matière en la faisant parler dans une autre langue. Cette particularité de la traduction/adaptation portugaise où le *translateur* dit « todos aquêles onde o conto já falou<sup>100</sup> » (tous ceux dont le conte a parlé) ou bien « mas ora leixa o conto a falar<sup>101</sup> » (mais maintenant laisse le conte parler) et qui n'a pas d'équivalent dans la *Queste post-vulgate*, fait référence non seulement à la tradition orale, mais met l'accent aussi sur la capacité du texte de parler librement au lecteur. De ce fait, la différence entre le « or dit le

<sup>97</sup> Michaël Oustinoff mentionne lui aussi cette citation de Montesquieu lorsqu'il parle du peu d'importance que le lecteur accorde au travail du traducteur dans *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

<sup>98</sup> Montesquieu, baron de Secondat, *Lettres Persanes*, A Amsterdam, Chez Pierre Brunel, sur le Dam, 1721, lettre 128.

<sup>99</sup> Alexis Nouss, « La traduction comme ethos européen », *Europe et traduction*, éd. Michel Ballard, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 253.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 223.

<sup>101</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol.I, A. Magne, 1955, 329, 393, 375, etc. et 363 où le texte dit : « onde o conto nom fala ».

conte » et « ora leixa o conto falar » serait primordiale à cause de l'effacement total de la subjectivité du *translateur* qui s'incline devant le conte auquel il laisse la parole.

Conscient de son identité dans le discours poétique – à travers la disposition de la matière romanesque extrapolée ou interpolée –, l'auteur qui, dans la *Queste post-vulgate* se présente au lecteur comme un *translateur*, occupe un statut privilégié dans les traductions/adaptations du Moyen Âge : plus que d'une simple réécriture, il s'agit d'un travail de réinterprétation rendue nécessaire par le passage à une nouvelle langue: le roman<sup>102</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, quoique les œuvres en latin soient toujours la base et le fondement de la création poétique, elles ne font pas l'objet de traductions fidèles mais permettent plutôt au poète médiéval d'ajouter son surplus de sens et de se libérer enfin dans son propre texte en roman. Comme le suggère Gérard Genette, le travail de traduction est une création en elle-même, car la langue cible n'a pas toujours le pouvoir de reproduire le même message poétique que le texte source<sup>103</sup>.

Si la langue cible ne permet pas au *translateur* de reproduire exactement le contenu du message poétique du texte source, alors il ne lui reste d'autre option que de faire appel à l'interprétation pour ensuite passer à son adaptation. Un bon *translateur* c'est celui dont la priorité principale est de «traduire sans trahir» comme le dirait Gérard Genette. Une traduction dont le message du texte source est erroné ne peut que confondre et enfin, mal orienter le lecteur. Si le but de la traduction est d'apprendre au lecteur comment fonctionnent la culture et la société de l'époque qui l'a produite, elle perdra toute sa fonction si jamais elle est vidée de tout ce qui pourrait renvoyer à sa

---

<sup>102</sup> Ceci s'applique uniquement aux auteurs des romans portant sur la matière de l'Antiquité. Il faut préciser ici que la figure de l'auteur / *translateur* des œuvres de l'Antiquité n'est plus la même que celle de l'auteur de la *Queste post-vulgate*, car tandis que celui-là traduit du latin en roman tout en adaptant à sa manière, la manière romanesque, celui-ci écrit en remaniant des textes déjà écrits en français.

<sup>103</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, 293.

source. À ce propos, Jean-Claude Margot affirme que « Pour traduire un texte, la première condition est, évidemment de bien comprendre ce texte ; cela suppose non seulement une bonne connaissance de la langue originale, mais encore de saisir les divers aspects de la situation culturelle (historique, géographique, intellectuelle, etc)<sup>104</sup> ». Cependant, « traduire sans trahir » ne reste qu'illusoire, car la langue source et la langue cible ne disposent pas de la même force expressive. Confronté parfois à des barrières linguistiques, le *translateur* devient un vrai artisan de la langue et la manie à sa manière pour pouvoir reproduire l'univers romanesque d'autrui tout en tenant compte de celui de son lecteur éventuel<sup>105</sup>.

Le poète médiéval semble très tôt conscient de son rôle et de celui du *translateur* par rapport à la création littéraire. Dans *L'Estoire del Saint Graal*, qui constitue le premier livre du cycle de la Vulgate, l'écrivain qui choisit de ne pas signer son œuvre parle du rôle du *translateur*:

...s'il eüst en l'estoire aucune chose desavenant ou par effachement ou par le vice des escrivens qui apriés le translataissent d'un lieu en autre, tous li blames en fust sur son nom, car il est ore en nos tans plus de bouches ki dient mal ke de cheles ki bien dient et plus est uns hom blasmés de faire un seul mal ke il n'est loés de faire cent biens<sup>106</sup>.

Ici le mot *estoire* veut dire à la fois *Histoire*, c'est-à-dire, récit ancré dans un temps et dans une tradition spécifiques, et *création*, c'est-à-dire récit auquel le poète ajoute son apport au moment où il en fait la traduction. De ce fait, et tout en sachant que le *translateur* ne peut pas se permettre de ne pas ajouter sa part de création au texte source,

<sup>104</sup> Jean-Claude Margot, *Traduire sans trahir: la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, Lausanne, Symbolon, L'Ége d'Homme, 1979, 29.

<sup>105</sup> Le prologue au *Joseph d'Arimathe* portugais confirme ceci surtout quand le *translateur* affirme être obligé de changer certains mots pour mieux traduire leur sens dans la langue originale. *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, éd. Henry Hare Carter, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.

<sup>106</sup> *L'Estoire del Saint Graal*, Tome I et II, éd. Jean-Paul Ponceau, Paris, Librairie Honoré Champion, 1997, 11-16.

le narrateur de l'*Estoire* décide de ne pas insérer son nom dans le texte. Selon lui, il faut que le *translateur* soit libre de se séparer du texte original et qu'il devienne lui-même un créateur dans le langage romanescque.

Si oste son heaume, et aussi font ly autres, si s'entrebaissent. Et ainsi qu'ilz se vouloient commander a Dieu, ilz regardent et voient tout une autre voye venir un cerf aussi blant comme nef. Et sachés qu'il n'aloit mye si seul que quatre lions ne le conduississent, .ii. devant et deux derriere, tout autressi com s'ilz le gardassent que l'en ne luy feist mal par aucune aventure. Quant ilz voient ceste aventure, ilz dient<sup>107</sup> [...]

Entam s[e] abarçarom e se espedirom e comendarom-se a Deus e virom da outra parte uê cervo todo branco como a neve, e guardavam-no quatro lioões, os dous diante e os dous detrás. Quando Dondinax e Ivam o Bastardo êsto virom, disserom a Galaaz<sup>108</sup> [...]

Pendant que le narrateur français impose sa pensée au lecteur, en exposant dans le texte son étonnement par rapport à la douceur des lions, en désignant l'épisode comme une aventure, le *translateur* portugais préfère s'abstenir d'inscrire une opinion qui n'est pas la sienne à la *Demanda*. Chaque fois qu'il réduit les commentaires du narrateur de la *Queste post-vulgate* et passe toute de suite au dialogue entre les personnages<sup>109</sup>, il exprime son choix narratif à travers le texte tout en refusant d'emprunter la voix de l'auteur français. La priorité pour lui c'est de guider le lecteur tout en lui rappelant le nom des personnages au fur et à mesure que les aventures occurent.

En effet, le texte *en roman* n'est plus le texte d'arrivée mais devient le texte source de la traduction/adaptation portugaise de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle intitulée, *Demanda do Santo Graal*. De même, (le pseudo-) *translateur* de l'*Estoire* qui prétend avoir adapté

<sup>107</sup> *Queste post-vulgate*, 112-113.

<sup>108</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 113. « Alors ils se sont pris dans les bras l'un de l'autre, se sont dit au revoir et se sont recommandés à Dieu et ils ont vu un cerf tout blanc comme la neige de l'autre côté. Quatre lions le gardaient, deux devant et deux derrière. Quand Dondinax et Ivan le Bâtard ont vu ceci, ils ont dit à Galaad ».

<sup>109</sup> Galaad et son compagnon Dondinel voient un cerf blanc avec quatre lions pour la première fois. Ce motif sera repris plus tard dans le chapitre IV, car il apparaît beaucoup plus développé plus loin dans le texte français et portugais.



une œuvre du latin, se trouve lui-même *translaté* du français au portugais. Ce phénomène qui se produit relativement peu de temps après les premières traductions du latin au français, mène à considérer la réflexion de Serge Lusignan sur le rôle des traducteurs au Moyen Âge, lorsqu'il dit que «l'entreprise des traducteurs vise en effet à faire exprimer en français ces *géants intellectuels* sur les épaules desquels sont assis les nains médiévaux<sup>110</sup>». Cela dit, le *translateur* qui se consacre à la traduction/adaptation des œuvres françaises en portugais participe au renversement de cette image où le géant de l'Antiquité cède sa place au nain médiéval.

À travers l'histoire, les traducteurs deviennent de plus en plus conscients de la difficile tâche de transmettre un discours dans une autre langue. Philippe Logié et Karen Pratt<sup>111</sup> parlent longuement dans leurs travaux respectifs des traducteurs et commentateurs tels que saint Jérôme et saint Augustin. Cependant, la traduction/adaptation portugaise du *Joseph d'Arimatee*, la version qui daterait du XVI<sup>e</sup> siècle et qui serait une copie de la traduction/adaptation du XIII<sup>e</sup> siècle de l'*Estoire del Saint Graal* du cycle de la Vulgate, illustre davantage le rôle du *translateur* tout en montrant comment celui-ci s'impose au lecteur comme sujet créateur tout en étant conscient de son rôle de traducteur. Commençant le texte avec toute une série d'éloges au roi qui lui a commandé la traduction, le *translateur* discute de son métier en promettant à son lecteur qu'il ne changera rien du texte original sauf les «vocabulos inêteligieus<sup>112</sup>», c'est-à-dire «le mots inintelligibles». Plus tard, il parlera de l'impossibilité d'un auteur de cacher son nom lorsqu'il entreprend de raconter une histoire, car son style et la façon de

<sup>110</sup> Serge Lusignan, *Parler vulgairement*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, 130.

<sup>111</sup> Karen Pratt, *Medieval Attitudes to Translation and Adaptation: the Rhetorical Theory and the Poetic Practise, The Medieval Translator*, éd. Roger Ellis, London, Centre for Medieval Studies, 1991, 1-27, 1.

<sup>112</sup> *Book of Joseph d'Arimatea*, 76.

présenter la matière romanesque ne pourront jamais être voilés au lecteur qui reconnaîtra l'art de *mettre en roman* même si celui-ci n'est pas attaché à un nom quelconque. Car, pour lui, plus importantes que le nom de son auteur, sont la haute *estoire del graal* et les merveilles de la sainte Église. Après tout, c'est sur lui que repose toute la responsabilité de transmettre l'ensemble du message poétique.

En adaptant la parole de l'autre pour en créer une toute nouvelle, la *Queste post-vulgate* permet donc au *translateur* énonciateur de se construire en tant que sujet créateur. Selon Georges Mounin, « la traduction poétique est une opération poétique, car pour traduire les poètes il faut être poète »<sup>113</sup>. Autrement dit, pour traduire un roman, il faut être romancier. Si tel est le cas et que la tâche du traducteur est, comme l'affirme Walter Benjamin, « de racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère »<sup>114</sup>, le *translateur* est plus qu'un auteur : il est un poète par le simple fait qu'il a le don de manipuler la matière littéraire et de faire la démonstration de sa pleine liberté tant sur le plan de l'invention que sur celui de la disposition : souvent, il interrompt de façon abrupte et à volonté, l'histoire d'un personnage dans le récit en promettant à son lecteur d'y revenir quand il le jugera nécessaire. Cependant tel n'est pas le cas dans la *Queste post-vulgate*<sup>115</sup>.

Si la subjectivité de l'auteur se fait de plus en plus sentir au Moyen Âge au fur et à mesure que le latin est détrôné par le roman sur la scène des lettres, la traduction des textes français dans d'autres langues telle que le portugais, y est pour beaucoup grâce au *translateur* qui met en pratique tous les éléments qui aident à légitimer le texte source par

<sup>113</sup> Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, 14.

<sup>114</sup> Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, 259.

<sup>115</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol II, A. Magne, 1977, 365. « Mas ora leixa o conto falar deles e torna a Galaaz » (Mais maintenant le conte s'arrête de parler d'eux et retourne à Galaad).

rapport aux grands maîtres de l'Antiquité. Quand il dit à propos des chevaliers de la Table Ronde, « daquelas aventuras que entom acharom nom conta a estória do Santo Graal rem ca seria grã detença a quem todo houvesse a contar quanto lhis entom aveo<sup>116</sup> » pour traduire, « de celes aventuras qu'il trouverent adonc ne fait pas mencion l'*Estoire del Saint Grahaal*, pour ce trop i couvenist a demorer qui tout voxist conter quant qu'il lor avenoit<sup>117</sup> » dans la *Queste post-vulgate*, il remplace convenablement le verbe « faire mencion » par « contar » (raconter) et élimine une partie du titre du roman du cycle Vulgate en le remplaçant par le simple substantif « estoire ». Quoique tous les deux affirment vouloir raconter ce que le texte Vulgate n'a pas raconté, dans la traduction/adaptation portugaise, le *translateur* semble beaucoup plus préoccupé par la narrativité en utilisant le verbe « raconter » en même temps qu'il inscrit les aventures qu'il va raconter dans toute la tradition du Saint Graal et non pas seulement, dans le cycle de la Vulgate avec l'*Estoire del Saint Graal*.

Le *translateur* se présente alors non seulement comme celui qui ouvre des voies nouvelles à l'interprétation du texte littéraire, mais aussi comme une figure indispensable à la dynamique diégétique entre auteur et lecteur. Au moment où le texte raconte l'histoire de la tante de Perceval et comment celle-ci se faisait nourrir d'herbes crues par un ermite qui venait la voir chaque jour, le *translateur* rappelle au lecteur qu'il dépend de lui pour apprendre les détails sur la vieille dame. Anticipant les possibles questions de la part du lecteur, il dit : « e se alguém me preguntar quem lhas dava, ca ela, ainda que daí

---

<sup>116</sup> *Demanda do Santo Graal*, Vol. II, A. Magne, 1970, 295.

<sup>117</sup> *Queste post-vulgate*, Tome III, 202.

quisesse sair nom poderia, eu lhe diria que lhas dava û ermitam<sup>118</sup> ». Ce type d'intervention dans le texte lui permet, d'une part, d'établir le contact avec son lecteur et de l'autre, de lui montrer que celui-ci dépend de sa bonne volonté pour dévoiler les mystères du livre. Par rapport à l'auteur de la *Queste post-vulgate*, le *translateur* portugais aide à illustrer que le pouvoir ultime de la narration repose sur celui qui prend la plume. Ce phénomène devient d'ailleurs plus clair si l'on compare deux passages tirés l'un de la *Demanda* portugaise et l'autre de la *Queste post-vulgate* :

E saibam todos aquêles que êste conto ouvirem, que daquel cavaleiro e daquela donzela saú pois Licanor o Grande, o boõ cavaleiro que matou Mera[u]gis do Porto dos Vaas, depós morte de rei Mars, assi como êste conto devisará pois, em-cima do nosso livro<sup>119</sup>.

Et sachent tuit que de celui chevalier et de cele damoiselle oissi puis Licanor le Grant, le bon chevalier, qui ocist Meraugis de Porlegues après la mort le roi Marc, si com ceste estoire la devisera apertement en la fin de nostre livres<sup>120</sup>.

Il est assez évident que, tandis que le *translateur* est toujours préoccupé par la définition du genre, l'auteur français, lui, tient cela pour acquis. Le mot « estoire » du texte français se voit ainsi remplacé par les deux occurrences du mot « conto » marquant une ouverture. La prolepse préparant ainsi le lecteur pour ce qui arrivera à la fin subit, elle aussi, un changement dans la traduction/adaptation portugaise. Dans la *Demanda*, il ne s'agit plus d'un texte fermé comme l'indique l'auteur français à travers « com ceste estoire la devisera apertement en la fin de nostre livres », mais d'un texte qui semble suggérer une

<sup>118</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 335. « Et si quelqu'un me demandait qui les donnait, car elle-même, elle ne pouvait pas sortir de là si elle voulait, moi je lui dirais que c'était un ermite qui les lui donnait ».

<sup>119</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol.I, A. Magne, 1955, 239. « Et sachent tous ceux qui vont entendre ce conte, que de ce chevalier-là et de cette demoiselle-là est né Licanor le Grant, le bon chevalier qui a tué Meraugis de Porto Vaas après la mort du roi Marc, comme ce conte le racontera, en plus de notre livre ».

<sup>120</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 233.

réécriture, voir un récit qui se fera « em cima do nosso livro » (en plus de notre livre) et non pas « en la fin » (à la fin).

### 2.3 Traduire c'est lire

Le *translateur*, qui est d'abord un lecteur lui-même, est celui qui choisit à sa guise ce qu'il veut ajouter ou omettre de sa traduction. En guise d'illustration, il faudra rappeler l'aventure du cimetière où un homme noir sort d'une tombe pour menacer en vain Galaad. Pour souligner la liberté du *translateur*, celui de la traduction/adaptation portugaise fait appel aux textes qui ont précédé le sien pour annoncer au lecteur que Robert de Boron n'a pas osé *translate* ce qui arrivait à tous les chevaliers qui s'approchaient de la tombe. Tout chevalier porteur d'un péché s'approchant de la tombe serait immobilisé par une voix mystérieuse qui l'empêcherait de continuer sa quête :

Mas êsto nom ousou treladar Ruberte de Borom [em] francês [de] latim, porque as puridades da Santa Egreja nom nas quis êle descobrir, ca nom convem que as saiba homem leigo. E, doutra parte, avia mêdo de descobrir a demanda do Santo Graal, assi como a verdadeira stória o conta de latim, [ca] os homeês, enquanto nom sabem, em estudar caaem em êtro e em meos-preço de fé. E por êsto poderia [acaer] ca seu livro seria defeso, que nhuû nom usasse del nem [o] leesse, o nom queria em nhûa guisa<sup>121</sup>.

Se construisant dans le texte comme le seul transmetteur de la vérité, le *translateur* portugais revendique son autorité sur le discours poétique et invite le lecteur à lui faire confiance. Comme le dit Philippe Logié, « la traduction se veut idéalement le reflet du texte original et vise par essence à la transparence : elle donne à voir, elle donne à lire ce

---

<sup>121</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 83. « Mais Robert de Boron n'a pas osé traduire ceci du latin au français parce qu'il ne voulait pas découvrir les puretés de l'Église. Il ne convient pas qu'un homme laïc découvre celles-ci. D'un autre côté, il avait peur de découvrir les puretés du Saint Graal, comme la vraie histoire le raconte en latin. Mais les hommes ne savent pas : quand ils étudient, ils tombent en erreur et déprécient la foi. Et il se pourrait que son livre ait été défendu, que personne n'ait osé le lire, mais moi je n'aurais pas voulu une telle chose ».

qui sans elle resterait inaccessible et radicalement étranger, mais il lui faut s'évanouir dans l'accomplissement même de cette tâche<sup>122</sup> ». Quoique l'aventure de la tombe soit mentionnée dans les deux textes source, *La Queste del Saint Graal* et *Le Tristan en prose*, les mots « livre », « lire » et « *trelladar* » n'apparaissent jamais ; ce qui mène à croire que le *translateur*, tout en faisant appel au texte source, insiste aussi sur sa lecture. Autrement dit, les textes comme le *Tristan en prose* qui font toujours hommage à la tradition orale en présentant un genre hybride où la prose et la lyrique se marient par l'insertion de pièces lyriques dans l'espace du roman, sont adaptés par des *translateurs* qui valorisent davantage l'écrit et la lecture.

De plus, en invitant la lecture individuelle, la *Queste post-vulgate*, qui accorde une place privilégiée à l'individu par le biais de la traduction/adaptation portugaise, met en scène un lecteur sous la figure du *translateur* qui filtre la matière littéraire auprès du lecteur portugais : par exemple, il le décourage d'aller chercher ailleurs les détails supplémentaires. Tel est le cas lorsqu'il parle de Gauvain après le tournoi symbolique contre Galaad.

Em esta parte diz o conto que, pois Galvam se partiu do castelo u jouve doente da chaga que lhe fêz Galaaz, que andou gram tempo, sem aventura achar, que de contar seja. Cada u que ia, preguntava por novas de Galaaz et de Persival et de Boorz, e ouvi[a]-as ameúde, mais nom nos podia achar<sup>123</sup>.

Trouvant les aventures de Gauvain trop insignifiantes, le *translateur* choisit de ne pas les raconter pour mentionner les noms de chevaliers qu'il juge plus importants. Tout en

---

<sup>122</sup> Philippe Logié, *L'Éneas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Honoré Champion, Paris, 1999, 30.

<sup>123</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 381. « Dans cette partie le conte dit qu'après que Gauvain a quitté le château, il était souffrant de la plaie que lui avait infligée Galaad, et il a passé beaucoup de temps sans avoir d'aventures qui méritent d'être racontées ici. Chacun qui le voyait lui demandait des nouvelles de Galaad, de Perceval et de Borz ; et ils en avaient souvent, mais on n'a pas pu les trouver ».

mentionnant la valeur des chevaliers de la Table Ronde, le *translateur* insiste aussi en passant sur l'importance de l'écrit par rapport à l'oral, car seules quelques aventures méritent être écrites<sup>124</sup>. Cette pratique ne veut pourtant dire que le lecteur perdrait le fil conducteur qui lui permettrait de reconnaître l'élément unificateur de l'ensemble des aventures racontées. L'un des effets principaux de cette « narrative entrelacée<sup>125</sup> », pour imprunter les termes de Carol Clover sur le lecteur, est de susciter chez lui l'intérêt pour les non-dits du texte.

Si le *translateur* avoue à son lecteur de supprimer des détails, il ne lui cache pas cependant les sources où il peut trouver les détails qui manquent à son texte : « O que aqui mingua das aventuras de Galaaz jaz no conto do Braado » (ce qui se trouve ici réduit sur les aventures de Galaad, gât dans le conte du Braït) dit-il en établissant un rapport intertextuel avec la source française. En outre, afin d'exprimer son désir de raconter, il dit sous la forme d'une analepse: « Mas porque vos nom divisei quanaes eram os dous cavaleiros que levavam Lionel prêso quero-vo-lo divisar assi como a estória verdadeira o conta e diz »<sup>126</sup> pour traduire, « mes por ce que je ne vus ai mie devisé qui estoient li dui chevalier que Lionel en menoient ne coment il en avint puis le vos deviserai je tout ensi com la veraie estoire le devise et tesmoigne »<sup>127</sup>. L'*estoire* qui *dit* est différente de celle qui *témoigne*, car la première se fait autorité en se racontant et en se disant, pendant que

---

<sup>124</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 369. « [...] e fezerom aquela aventura escrever ant[r]e as outras. »

<sup>125</sup> Carol J. Clover, *The Medieval Saga*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982, 92-93. Carol J. Clover ajoute plus loin que « Not one but several lines of action are developed seperately, and the dramatic interest of the story lies in their intersections », 96-97.

<sup>126</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 239. « Mais parce que je ne vous ai pas dit qui étaient les deux chevaliers qui amenaient Lionel prisonnier, je veux vous le dire maintenant comme la vraie histoire le raconte et le dit ».

<sup>127</sup> *Queste post-vulgate*, 233. Si le *translateur* portugais choisit d'utiliser le verbe « dire » à la place de celui de « témoigner » qu'il connaissait certainement du latin « testemoniare » et qui serait une traduction beaucoup plus fidèle du texte français, ne peut qu'être significatif.

la deuxième ne peut se raconter que si elle se fait témoin d'elle-même. Dans ce dernier cas, c'est comme si l'acte de témoigner était nécessaire pour légitimer le texte qui n'est pas trop sûr d'avoir l'autorité nécessaire pour se dire.

Si dans la tradition textuelle en langue vernaculaire le rôle de l'ermite est toujours celui d'apporter la *senefiance* à la merveille par la parole, celui-ci représente aussi dans la *Queste post-vulgate*, celui qui a le don de la lecture, celui qui a la capacité d'interpréter les lettres qui lui viennent directement de Dieu. Capable de décoder le message divin, l'ermite est toujours celui chez qui se trouve la clef du message poétique<sup>128</sup>. Il suffit de penser au moment où Perceval arrive chez un ermite en lui demandant s'il pourra lui raconter ce qui adviendra aux chevaliers de la Table Ronde pendant la quête du Saint Graal<sup>129</sup>. N'ayant pas de réponses aux questions de Perceval, l'ermite lui suggère de prier Dieu. Pendant la messe et après la prière du jeune chevalier, une lettre contenant le discours sur l'avenir de la quête du Saint Graal tombe mystérieusement sur l'autel.

Et lors prent Perceval les lectres qu'il avoit mises en son sain, si les tent au preudom et li dit: -Sire, anuyt me fu baillié cest brief. Ne sçay dont il me vint mais je le receuz a cellui point que messire Lancelot commença a crier ainsi com vous oïstes. Or regardés qu'il y a dedens et le me devisés, se c'est chose dont je soye digne de l'oïr<sup>130</sup>.

Après avoir lu le message, l'ermite relit la lettre aux chevaliers en annonçant à Perceval que dorénavant et à cause de sa foi, il aura le pouvoir d'éteindre le feu par son toucher. Quoique le récit ultime soit transmis par le biais de la parole, l'ermite doit passer d'abord par la lecture, faisant ainsi allusion à la tradition littéraire orale de récits à *oïr*. Le choix

---

<sup>128</sup> Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, éd. Catherine Croizy-Naquet, Paris, Éditions Honoré Champion, 2006, vv. 5262-5257. Ce motif est déjà présent chez Chrétien de Troyes dans son roman où le roi Arthur demande à un clerc de la cour de lire la lettre que lui envoie Méléagant. « Unes lettres tint an sa main/ ses tant le roi et il les prant/ A tel qui de rien n'i mesprant / les fist li rois, oiant toz, lire./ Cil qui les lut lor sot bien dire/ ce qu'il vit escrit an l'alue... ». Il est aussi présent assez souvent dans les textes appartenant au cycle Vulgate.

<sup>129</sup> *La Queste post-vulgate*, 291.

<sup>130</sup> *La Queste post-vulgate*, 291.



du verbe *braadar*<sup>131</sup>, pour traduire *crier* du texte français, renvoie le lecteur de la traduction/adaptation au nom attribué à Robert de Boron dans les traductions ibériques des textes français grâce à l'effet produit par la sonorité entre les deux mots, le nom propre *Braado*<sup>132</sup> et le verbe *braadar*. De plus, associant le verbe *braadar* du latin *balaterāre*, mot lui-même venu du latin *bālātro* voulant dire *charlatan, perfide*, au nom de *Braït*, le *translateur* aide à définir le métier d'écrivain, un métier où l'art du mensonge le rapproche du charlatan, qui, lui, passe sa vie à tromper les gens. Le *translateur* invitant souvent le lecteur à aller consulter le *Conte du Brait*, identifié par les textes appartenant au cycle du Pseudo-Boron, il s'accorde de la crédibilité, car « ce n'est pas parce que *Braït* a menti que moi je vais le faire » semble-t-il dire. Ainsi, le pseudo-Boron, transformé en verbe dans la *Demanda* portugaise, opère comme référence intertextuelle à la matière qui l'a précédée.

De cette façon, le rôle du lecteur est valorisé dans la *Demanda* portugaise par la simple raison, qu'il est le seul qui a le pouvoir d'actualiser le message littéraire. Il arrive souvent dans la traduction/adaptation portugaise, d'apprendre l'histoire d'un chevalier à travers les lettres qui apparaissent mystérieusement entre les mains d'un lecteur qui soit assez compétent non seulement pour les lire mais aussi pour en transmettre le message. C'est le cas du chevalier dont le corps se consume après être tombé d'une fenêtre et qui porte dans les mains une lettre racontant les crimes qu'il a commis. Après avoir lu la lettre, le roi Arthur transmet à la cour ce que « achou que diziam assi<sup>133</sup> » (ce qu'il trouvait

<sup>131</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 307. « Esta carta me foi dada esta noite e nom sei onde veeo, mas eu a recebi aquela hora que Lançalot começous a braadar. Ora catade o que há em ela e dizede-me o que I jaz, se é cousa que eu deva ouvir ».

<sup>132</sup> Souvent mentionné dans la *Queste post-vulgate* et par après dans la *Demanda do Santo Graal*, le Conte du Braado ferait allusion aux romans appartenant au cycle Pseudo-Boron.

<sup>133</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 41. Cet épisode est repris dans le chapitre VII pour parler de la valeur de la confession à l'intérieur des textes anonymes.

que les lettres disaient). La confession<sup>134</sup> qui, dans la pratique chrétienne, se fait souvent à l'oral, est ici présentée sous forme de lettre lue par l'intermédiaire d'un lecteur que le *translateur* portugais juge compétent de transmettre le message au reste de la cour. Il s'agit dans la lettre d'un *je* qui se raconte et qui est raconté par un lecteur, interprète ultime du récit personnel du chevalier. Cet épisode mettant en scène une mise en abyme de la lecture, elle représente aussi le travail du *translateur*, qui doit lire et ensuite interpréter le texte français. De même en est-il pour le roi Arthur qui après cette aventure fait inscrire sur la pierre tombale : « Aqui jaz o cavaleiro que em uô dia matou seu padre e sua madre e seu irmão e sua irmã<sup>135</sup> » (Ici gît le chevalier qui un jour a tué son père, sa mère, son frère et sa sœur).

S'il y a des moments où le texte français est adapté ouvertement dans le texte portugais, c'est bien chaque fois que le *translateur* de la *Demanda* se permet de supprimer certains passages qu'il juge capable de nuire à son propos, s'ils risquent d'éclipser le héros Galaad et le roi Arthur en attribuant plus d'importance aux autres personnages. Arthur le Petit, dont l'histoire fait écho à celle de Lancelot et qui avait été élevé par la Dame du Lac, va non seulement immortaliser le nom de son père, le roi Arthur, mais va aussi représenter l'avenir de la lettre. Les lettres, qui se trouvent sur le siège à la Table Ronde et qui portent le nom d'Arthur le Petit, annoncent d'avance l'arrivée du fils d'Arthur à la cour. Le siège qui, par le langage écrit, renvoie à Arthur le Petit, représente aussi le signifiant qui attend que le lecteur glose la lettre pour y apporter son « surplus de sens ». De même, c'est immédiatement après avoir vu les lettres qui matérialisent l'existence de son fils que le roi Arthur éprouvera une grande joie. La joie

---

<sup>134</sup> Cette confession post *mortem* insiste d'avantage sur l'importance de l'écriture devenue immortalisée dans la lettre.

<sup>135</sup> *Id.*, 41.

du roi Arthur rejoint celle du lecteur qui trouve « son plaisir du texte ».<sup>136</sup> La *Demanda* vient combler le fragment lacunaire de la *Queste post-vulgate* en racontant la mort d'Arthur le Petit, tué par l'épée de Blioblieris, et sa demande qu'on écrive sur sa tombe le nom de son père ainsi que son propre nom. Ainsi, par la lettre inscrite sur la pierre s'immortalise et se commémore à travers le temps le nom et l'origine du chevalier.

La notion d'*inventio* rhétorique évoquée par Alain Viala<sup>137</sup> tient compte du fait que toute réécriture devient une création dans la mesure où celui qui écrit a vécu des expériences différentes de l'auteur qu'il adapte. Autrement dit, l'acte d'écriture et par conséquent celui de traduire, suivent d'abord et surtout, un acte de lecture, voire d'interprétation. Par ce pouvoir, le *translateur* se permet de changer certains points de repère textuels pour éviter la possible aliénation du lecteur du texte ou pour qu'il puisse retrouver les codes de la tradition. Lorsque le *translateur* du texte français dira que le royaume de Logres perdra le Saint Graal « qui tantes foiz les avoit repeuz et resaciez<sup>138</sup> », celui du texte portugais trouve plus logique d'ajouter une marque géographique renvoyant à une certaine réalité en disant que c'est plutôt ceux d'Angleterre<sup>139</sup> qui perdront le Saint Vase. Selon Hans Robert Jauss,

l'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit remplacée dans la *série littéraire* dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire<sup>140</sup>.

<sup>136</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

<sup>137</sup> Alain Viala, Paul Aron et Denis Saint-Jacques, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

<sup>138</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 376.

<sup>139</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 407.

<sup>140</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 69.

C'est lorsque l'œuvre est incorporée dans la tradition littéraire, que le lecteur est orienté vers un renouvellement de la matière qui lui est familière et où il peut facilement se repérer.

Malgré les indices évoquant une certaine réalité et qui risquent de mener le lecteur à percevoir le texte comme une reproduction de celle-ci, le lecteur doit faire attention pour ne pas se trouver prisonnier du Château Félon qui pourrait condamner à la mort celui qui se laisse emporter par la lecture. Soucieux de son lecteur, le *translateur* veut s'assurer que rien ne lui arrivera en lui racontant l'histoire du château qui tient prisonniers tous ceux et celles qui se laisseront séduire par ce qu'ils lisent sur le perron de marbre<sup>141</sup>. Tous ceux qui croiront aux lettres inscrites sur le perron de marbre qui se trouve à l'entrée du château en seront faits prisonniers et y mourront. Les lettres inscrites promettent de combler les désirs de tout chevalier qui voudra entrer dans le château pour mettre fin aux aventures, ainsi qu'à toute demoiselle qui partira à la quête de chevaliers aventureux<sup>142</sup>. Si les trois chevaliers Galaad, Hector et Méraugis réussissent à percer dans le château, c'est bien parce qu'ils ignorent les inscriptions qui s'y trouvent.

Cette pratique de l'*inventio* relève aussi de la *dispositio* rhétorique ou l'*orientation* de la lecture<sup>143</sup> qui permet au *translateur* d'organiser le texte pour orienter le lecteur. Ceci paraît par la façon dont les différents textes sont tissés de manière à constituer le livre du roi Arthur qui y fait écrire fidèlement chaque aventure. Selon Richard Saint-Gelais «la lecture doit être considérée comme la transformation continue

---

<sup>141</sup> L'épisode du château Félon sert à mettre en place une mise en abyme de la lecture, et donc à insister sur le rôle du lecteur vis-à-vis du texte littéraire.

<sup>142</sup> *La Queste post-Vulgate*, 172-173.

<sup>143</sup> Alain Viala, 20.

non seulement du texte auquel elle s'attache mais aussi de l'espace rescriptural lui-même<sup>144</sup> ».

L'*amplificatio*, souvent pratiquée par les *translateurs* français et portugais, leur permet de s'implanter, chacun à sa manière, dans le texte en tant que sujets écrivains. Quoique le *translateur* portugais trouve cette pratique nécessaire à plusieurs reprises, il choisit la *diminutio* au profit de la première. Dans tout le texte, il y a au moins trois grands moments où le *translateur* portugais fait l'économie du récit: l'aventure du Château Félon, la tentation de Galaad et la fin du texte qui ne raconte pas ce qui s'est passé après la mort du roi Marc et la disparition du roi Arthur.

Pour ce qui est de l'*elocutio*<sup>145</sup>, l'éloquence de l'auteur, elle repose sur la conscience linguistique du sujet écrivain dans le texte. Cette conscience qui se fait sentir dans la façon dont le *translateur* oriente la lecture du roman. Quand il reprend les noms des personnages après avoir décrit une longue aventure ou bien décrit un épisode spécifique en expérimentant avec des nouveaux mots, il illustre deux phénomènes : le premier, qu'il est conscient de son rôle dans le roman et le deuxième, qu'il prend le temps de réfléchir sur la langue. C'est le cas par exemple de la reprise du mot « onta<sup>146</sup> », tiré du français « honte » et n'existait en portugais que par le biais de la *Queste post-vulgate*. La

---

<sup>144</sup> Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages*, 43.

<sup>145</sup> Camille Esmein-Sarrazin, « L'essor » du roman. *Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008. Cet ouvrage est important dans la mesure où il évoque la rhétorique classique pour illustrer l'essor du roman au XVIIe siècle.

<sup>146</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 295. « Em vão entraste na demanda do Santo Graal, e tu nom acharás i senam onta, que sobre ti vinrá, se te nam quitas dêste pecado ». *Queste post-vulgate*, Tome II, 278. « Et pour neant t'es mis en la queste du Saint Graal, que tu t'y trouveras si honte non, qui te surviendra si tu ne laisses celui pechié ». Ce mot est utilisé par le père de Lancelot qui reproche à son fils d'avoir couché avec Guenièvre.

même chose s’observe pour les occurrences des mots « gram pesar<sup>147</sup> » (pondérer sur la douleur) dans la *Demanda* portugaise pour traduire « tant dolente<sup>148</sup> » (quelqu’un qui souffre, qui se lamente) du texte français. En utilisant le mot « pesar » du latin *pensāre*, le *translateur* évoque l’action de pondérer la douleur chez le personnage et montre que la traduction n’est pas un acte passager, mais une réflexion perpétuelle sur la condition humaine.

## 2.4 Le retour aux sources

Quoique la traduction des textes originaux français soit un discours dans une autre langue, les deux textes, texte source et traduction/adaptation, se répondent continuellement par des indices linguistiques que le *translateur* choisit de garder. La traduction/adaptation portugaise renvoie sans cesse à son origine, que ce soit à partir des références textuelles telles que les noms des personnages que le *translateur* modifie selon son désir, l’intégration d’éléments folkloriques ou l’appropriation de l’imaginaire de l’autre, c’est-à-dire du *translateur* français, en gardant les éléments les plus significatifs tels que le mot *graal*. Selon Jacques Le Goff, « l’imaginaire fait partie du champ de la représentation. Mais il y occupe la partie de la traduction non reproductrice, non seulement transposée en image de l’esprit mais créatrice, poétique au sens étymologique »<sup>149</sup>. Autrement dit, le texte est composé de signes qui renvoient à une image ancrée dans la réalité quotidienne qui l’a produite. Ces signes textuels se répondent

<sup>147</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 183. Quoiqu’il y ait plusieurs occurrences du mot, il n’est pas toujours possible de faire la comparaison entre le texte portugais et le texte français à cause des lacunes dans ce dernier.

<sup>148</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 183.

<sup>149</sup> Jacques LeGoff, *L’imaginaire médiéval*, Paris, Éditions Gallimard, 1985. 11.

entre eux en créant un certain effet de lecture chez le lecteur qui est invité à les interpréter. En effet, le langage poétique devient, pour le lecteur, un espace où il produit du sens à travers un usage singulier de la langue commune, en même temps qu'il s'interroge sur le monde qui l'entoure. De cette manière, le *translateur* a une double tâche, car il doit non seulement faire preuve de fidélité au texte source, mais aussi l'adapter de façon à ce que le lecteur reconnaisse les codes linguistiques. À ce propos Alain Viala constate que, « la transposition consiste à percevoir les codes du texte et à les transcrire plus au moins bien, pour tout ou partie dans les codes propres du lecteur<sup>150</sup> ».

Ainsi, la transposition serait à l'œuvre à la fois sur le texte et dans le texte. C'est du moins ce que le *translateur* dira à propos de l'impossibilité de lire chez Galaad. Quand Galaad arrive près d'une nef merveilleuse, il ne peut pas y entrer avant qu'il ne soit capable de lire ce qui y est écrit. Les lettres, écrites en chaldéen, disent « une mout espoentable parole et douteuse a touz ceuls qui vousissent dedenz entrer ».<sup>151</sup> Aussitôt que Galaad se rend compte qu'il ne peut pas lire le chaldéen, il y a une voix qui interprète pour lui le message écrit sur la nef. Si la *Queste del Saint Graal* et le *Tristan en prose* contiennent ce même épisode, dans la *Queste post-vulgate* et la *Demanda do Santo Graal*, ce processus se complique encore d'avantage. Dans le texte français et la traduction/adaptation portugaise, Galaad reçoit le don de la langue qui lui permet d'interpréter le message écrit en même temps qu'il y a une voix mystérieuse qui traduit son contenu à haute voix.

Os tu, hom qui dedenz moi veus entrar, bien te garde que tu n'i entres se tu n'es plain de foi, car il n'a en moi se foi non; et se tu guenchis de foi, ja si pou n'entreras en mescreance, je te faudrai en tel maniere que tu n'avras

---

<sup>150</sup> Alain Viala, 20.

<sup>151</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 37.

de moi secours ne aide.<sup>152</sup>

Face à la langue de l'autre, Galaad est à la fois émerveillé et étonné. Cependant il comprend qu'il doit entrer dans cet autre monde du merveilleux qui fait appel à sa foi. Ce n'est qu'à travers la *translatio* que Galaad a accès au message. Autrement dit, la *translatio* c'est en soi une transvalorisation de l'écriture, car c'est seulement par l'intermédiaire de ce processus que le lecteur, dans ce cas Galaad, aura accès au message poétique. L'incapacité de lire et par conséquent, l'incompréhension du message écrit, crée une barrière d'accès au monde merveilleux de la nef et donc à celui du texte poétique. Il est donc possible de penser Galaad à partir d'une perspective herméneutique où lecture et exégèse vont de pair. L'intervention d'un adjuvant mystérieux, source d'une compétence interprétative, lui permet d'atteindre son but.

Même si Galaad occupe une position au dessus de celle du lecteur dès le moment où il reçoit le don de la langue qui lui permet de comprendre l'inscription sur la nef, il le rappelle métonymiquement par le simple fait d'être le chevalier qui part à la quête des aventures qui vont l'aider, chacune à sa manière, à définir son rôle dans le monde de la chevalerie. Autrement dit, le lecteur part lui aussi dans une quête, quête de sens qui l'incite à se poser des questions par rapport au monde qui l'entoure, notamment lorsqu'il doit œuvrer pour la foi chrétienne.

Si dans la *Queste post-vulgate*, Galaad doit partir à la quête du Saint Graal pour amener le salut à la cour arthurienne et qu'il doit tuer des chevaliers qui croisent son chemin, ce n'est qu'au nom de Dieu et de la justice. La matière de la *Queste post-vulgate* est fortement fondée sur un imaginaire chrétien, car les mécréants sont punis et ceux qui embrassent la foi chrétienne ont droit à une mort digne. Cependant, ceci n'empêche pas le

---

<sup>152</sup> *Ibid*, 37.



*translateur* de parler d'autres tabous de l'époque (suicide, viol, etc.) car ce qui devient important pour lui c'est de reprendre la matière romanesque antérieure pour en faire une toute nouvelle. Pour valoriser l'acte de lecture auprès de celui de l'écriture, Gérard Genette propose que « le temps des œuvres n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire<sup>153</sup> ».

Contrairement aux romanciers comme Chrétien de Troyes qui signent leur nom dans le texte, le *translateur* choisit l'anonymat pour faire valoir son don poétique dans le remaniement du roman. Plus libre que l'auteur car pouvant disposer librement de la matière romanesque sans être responsable du contenu, le *translateur* devient à la limite plus désinvolte comme le dit Leyla Perrone-Moisés:

L'écrivain se promène dans tous les territoires de la littérature avec une désinvolture qui n'est pas permise au critique: il ne déclare rien, il peut dialoguer avec d'autres écrivains sans les appeler par leur nom, il utilise les biens d'autrui comme s'ils étaient les siens. Tout au plus, il adresse des clin d'œil au lecteur, lequel n'exige pas de lui ce qu'il demande au critique: qu'il définisse bien clairement de qui et de quoi il parle<sup>154</sup>.

Rémontant aux origines de la littérature en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, la *Queste post-vulgate* présente un récit déjà existant dans le cycle Vulgate qui l'a précédé où l'auteur se désigne dans le texte comme un «je» énonciateur. Tout en étant conscient qu'il ne peut pas ignorer les origines du texte qu'il compose, le *translateur* anonyme mentionne le nom de Robert de Boron, précisant que ce dernier, profane et par conséquent incapable de comprendre les puretés de Dieu, s'est abstenu de traduire, du latin au français, les merveilles de la Sainte Église. Et de renvoyer le lecteur au texte latin, seul capable de lui faire comprendre les merveilles du Saint Graal<sup>155</sup>. Autrement dit, la *senefiance* de la

<sup>153</sup> Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 132.

<sup>154</sup> Leyla Perrone-Moisés, « L'intertextualité critique », *Poétique*, vol. 7, 1976, 373.

<sup>155</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 83.

merveille se trouve à l'origine de tout discours littéraire en langue vernaculaire. Comme l'a dit Maurice Domino, « réécrire n'est pas seulement changer un texte en un autre, c'est les échanger, comme il se dit de la correspondance. Échange de textes, échange entre deux sujets d'écriture, réécrire suggère le schéma dialogique d'une sociabilité<sup>156</sup> », une intertextualité en continu.

Cet appel aux origines n'est pas seulement une question d'énonciation ; il se situe aussi au niveau de la diégèse. À travers le récit, le sujet énonciateur laisse souvent transparaître le désir de raconter la naissance d'un personnage, telle celle de Méraugis, mais il parle aussi de l'inceste et du meurtre de la mère. D'après le texte, Méraugis est le fruit du viol de Ladiana par son oncle, le roi Marc. À la naissance du bébé, le roi Marc amène la mère sur une montagne, la tue et pend son fils à un arbre pour être dévoré par les bêtes sauvages. Et l'auteur de conclure le récit:

Sy en laisse ores ly comptes a parler et retourne a une autre matiere. Et se aucuns est qui vueille savoir comment Merangis vint a chief de sa queste et comment il sceust par quelle aventure il avoit esté pendus a l'arbre et comment il cognut son pere et sceust qu'il avoit sa mere occise, si preigne la grant *Histoire de Tristan*, car illec pourra il veoir tout appertement la vérité de ces choses<sup>157</sup>.

Ayant toujours le lecteur à l'horizon de ses attentes, le *translateur* portugais change le français « retourne a une autre matiere » au portugais « e torna a outra aventura<sup>158</sup> » pour rappeler sans cesse que le texte qu'il est en train de traduire/adapter n'est pas un récit quelconque portant sur une matière indéfinie, mais un roman d'aventures chevaleresques. Le récit sur la naissance de Méraugis, qui rappelle l'histoire d'Œdipe, montre

---

<sup>156</sup> Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire: Mythe et réécriture », *SEMEN: La réécriture du texte littéraire*, 03, 1987, 15.

<sup>157</sup> Fanni Bogdanow, *La version post-vulgate de la Queste del Saint Graal et de La Mort Artu: troisième partie du Roman du Graal, Tome II*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1991, 387.

<sup>158</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 14.

l'importance du retour aux origines pour l'auteur et surtout, pour le *translateur* : c'est là, comme il l'affirme, qu'on trouvera la vraie histoire, à savoir la raison et le secret de l'être. Tel est l'interdit formulé au sujet de Narcisse. Car trouver son origine ne veut pas nécessairement dire, tomber amoureux de sa propre image, mais bien reconnaître ses fautes pour essayer de faire mieux. De plus, pour souligner l'importance de connaître la véritable histoire, Claudim, le chevalier qui accompagne Méraugis, lui donne la lettre où sont révélés le secret de sa naissance et le péché de son père. À travers cette lettre, Méraugis pourra retourner à son histoire et reconstituer sa genèse. De même, c'est dans le langage poétique, à savoir l'*Histoire de Tristan*, que l'on pourra trouver l'origine de l'être linguistique qui s'énonce comme sujet créateur dans la *Queste post-vulgate*. Le fait même de dire « sy en laisse ores ly comptes a parler et retourne a une autre matiere » donne place à la fiction et laisse le langage fictif parler pour lui-même. Selon Paul Zumthor, « ce que le texte dit n'a de sens complet que reversé dans la totalité des discours de la tradition. S'il y a combinaison dans un même texte, de plusieurs modèles, l'effet de fragmentation est multiplié<sup>159</sup> ».

## 2.5 Conclusion

De cette manière, la *Queste post-vulgate* et la *Demanda do Santo Graal* constituent des objets littéraires essentiels dans l'étude de la pratique de la traduction au Moyen Âge, car les deux textes invitent le lecteur à se questionner par rapport à la langue et au monde qui les entoure. Selon Gérard Genette,

l'objet littéraire n'existe que par lui, en revanche il ne dépend que de lui, et selon les circonstances, n'importe quel texte peut être ou n'être

---

<sup>159</sup> Zumthor Paul, « Intertextualité et mouvance » *Littérature*, 11.

littérature selon qu'il est reçu comme spectacle ou plutôt comme message : l'histoire littéraire est faite de ces aller-retour et de ces fluctuations<sup>160</sup>.

Retourner à la source, c'est comprendre l'origine pour mieux pouvoir se définir. Telle semble être la mission du *translateur* qui, trouvant « le plaisir de la lettre<sup>161</sup> » guide son lecteur à éprouver « le plaisir du texte<sup>162</sup> ». Allant au-delà du roman, dans la mesure où elle joue constamment de la dynamique entre le lecteur et l'écrivain, la *Queste post-vulgate* devient l'exemple par excellence du discours romanesque qui n'est jamais statique. De même, la *Demanda* portugaise, témoin de la mouvance du texte médiéval, se fait véhicule de l'inévitable transformation de la matière narrative. Cependant, tout ceci se faisant sous le prétexte de clarifier et d'orienter le lecteur, le *translateur* se révèle être un véritable alchimiste du verbe, un *poiêtês*, qui s'invente *dans* et *à partir du* roman.

---

<sup>160</sup> Gérard Genette, *Figures I*, Paris: Éditions du Seuil, 1966, 146.

<sup>161</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 32.

<sup>162</sup> *Id.*

## CHAPITRE III

### Une traduction qui a l'air fidèle

#### 3.0 Introduction

Si pour Georges Mounin, « la traduction est un contact de langues<sup>163</sup> », pour Umberto Eco « une traduction est un phénomène qui ne concerne pas les rapports entre deux langues ou entre deux systèmes linguistiques<sup>164</sup> » mais qui dépasse ceci en mettant en contact, « l'auteur étranger et le lecteur<sup>165</sup> ». En tenant compte de ces observations, il est nécessaire de préciser que, étant donné que chaque langue obéit à ses propres lois (syntaxiques, lexicales, morphologiques, sémantiques, grammaticales, etc.), comme de nombreux auteurs l'ont déjà souligné (Antoine Berman, Henri Meschonnic, etc.), il n'est pas toujours possible de produire une traduction entièrement fidèle à l'original. Opérant

---

<sup>163</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, 5.

<sup>164</sup> Umberto Eco, *Mouse or Rat? Translation as a Negotiation*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2003, 25.

<sup>165</sup> Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Bayard, 2004, 9.

comme un miroir de l'hypotexte, l'hypertexte tente de reproduire les mêmes images, sinon les mêmes signifiés que sa source grâce au *translateur* qui, à l'aide d'une série de stratégies, essaie de « faire raisonner l'original (la source)<sup>166</sup> ». C'est lors de ce déplacement qui s'opère à travers le miroir, que le mot *translateur* utilisé pour désigner celui qui traduit, offre une autre dimension pour pouvoir comprendre ce qui arrive au moment où un texte est traduit dans une autre langue. Quand le *translateur* regarde la source, les images qui lui sont renvoyées ne peuvent être qu'un reflet de ce qu'il aperçoit comme étant la réalité. De cette manière, en *translatant* ce qu'il croit être des images fidèles à la source, le *translateur* opère la transformation du texte en lui ouvrant de nouvelles voies d'interprétation. Par cette fonction, la traduction permet de comprendre non seulement le texte source, mais aussi le contexte historique et littéraire dans lequel il a été produit. Cependant, comme le dit Walter Benjamin, « la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus haut »<sup>167</sup>, c'est-à-dire, un langage où le signifié reste primordial. Voilà ce qui explique, dans le passage de la *Queste post-vulgate* à la *Demanda do Santo Graal*, pourquoi certains mots, sans équivalent en langue portugaise et incompréhensibles, s'ils étaient traduits littéralement, subissent des changements qui n'affectent en rien l'intégrité de l'hypotexte français.

Il va sans dire qu'il y a souvent chez le *translateur* portugais de la *Demanda* une volonté manifeste d'édifier sur la matière fondatrice afin de rendre la *Queste Post-Vulgate* plus accessible aux lecteurs portugais dont la réalité est autre que celle des

---

<sup>166</sup> Walter Benjamin, 254.

<sup>167</sup> Walter Benjamin, *Oeuvres*, 257.

lecteurs français. Il utilise le vocabulaire de la poésie des troubadours galiciens, sans doute afin de créer un espace textuel qui soit familier au lecteur. Il transforme ainsi sa traduction en un véritable laboratoire d'écriture permettant de cette manière d'accéder à l'imaginaire qui l'a créé. À ce propos Henri Meschonnic écrit que

traduire n'est traduire, que quand traduire est un laboratoire d'écriture... S'il y a une aventure, c'est celle de l'historicité. Le rapport entre écrire et traduire est une parabole, une histoire apparente dont le sens est caché. Il se montre après coup. Écrire ne se fait pas dans la langue, comme si elle était maternelle, donnée, mais vers la langue. Écrire n'est peut-être qu'accéder, en s'inventant, à la langue maternelle. Écrire est, à son tour, maternel, pour la langue. Et traduire n'est cela aussi que si traduire accepte le même risque. Sinon traduire est une opération d'application, de conscience bonne ou mauvaise (l'honnêteté, la fidélité, la transparence)<sup>168</sup>...

En effet, la *Demanda* portugaise illustre parfaitement comment la traduction en inventant la langue maternelle donne accès à une autre dimension du texte. Cependant, pour pouvoir réussir son travail, le *translateur* portugais doit comprendre et courir le risque d'être critiqué par ceux qui pourraient ne pas comprendre ses choix. Quoique la *Demanda* portugaise soit dépourvue de prologue pour aider à mieux comprendre l'état d'esprit du *translateur* par rapport à son travail, l'ouverture à la traduction portugaise du *Joseph d'Armathie* offre quelques pistes à ce sujet. Le *translateur* dit dans son introduction au *Joseph d'Armathie*,

... que por mim considerado fora muy estranha cousa 2 por certo Dina Degrande castigo ser ho presente liuro em vossos Reinos achado 2 darsse aprincipe estranho E aJnda que nõ menos De estranhar pareça em mim esta ousadia E de emprender atresladação Dapresente obra. Abeninidade 2 clemêcia De vossa Real 2 clemêntissima [pessoa] que perdoara aos muytos erros Deminha nudosa lingoa me faz perder ho temor E doutras Reprenssoês stranhas nõ ter Reçeo...E nõ permita.v.a que este autor estee mais tempo em treuas do que esteue 2 aJa...<sup>169</sup>

<sup>168</sup>Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, 459.

<sup>169</sup> *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, éd. Henry Hare Carter, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967, 76. « Pour moi ceci est une chose très étrange que le présent livre ait été trouvé

Pour le *translateur* conscient de la responsabilité de sa tâche, faire semblant d'agir avec désinvolture, c'est le chemin à suivre pour éviter la censure qui risque de nuire à sa traduction lorsqu'il parle de la dynamique et de la mise en forme du désir, éléments déclencheurs de l'œuvre poétique. Se cachant souvent ainsi derrière un masque de pudeur, le *translateur* de la *Demanda do Santo Graal* altère la description de certains épisodes touchant à des tabous de la société courtoise à travers un vocabulaire spécifique hérité de la poésie des premiers troubadours comme par exemple, les variantes du substantif *coita*. Ce faisant, il aide à comprendre les différents enjeux du désir présents dans le *joy* de la poésie des troubadours et qui semble avoir été écarté du roman construit autour de l'allégorie religieuse.

### 3.1 Les origines et la représentation du désir

Parler de désir dans la littérature du Moyen Âge ne pourrait pas se faire sans mentionner les différentes définitions de celui-ci chez les théologiens qui ont fortement influencé non seulement la poésie des troubadours, mais aussi la représentation de l'amour dans les romans en vers et en prose. Dans ses *Confessions*, Saint Augustin oppose l'amour de Dieu à l'amour entre un homme et une femme<sup>170</sup>. Pour lui, le désir se traduit par le besoin d'une possession qui meurt à l'instant où celle-ci est obtenue ; partant, il n'y a donc que l'amour de Dieu qui puisse conduire à la béatitude. Deux autres penseurs marquent, au XII<sup>e</sup> siècle, la pensée sur le désir, dans son rapport au péché :

---

dans vos royaumes, qu'il ait été donné à un prince étranger. Il est plus étrange encore d'entreprendre la traduction de l'œuvre suivante. La grandeur de votre clémence, vous, une personne royale et très clémentine qui a pardonné beaucoup de fautes à ma langue simple, m'a fait perdre la peur et la crainte de recevoir d'autres réprimandes. Ne permettez pas que cet auteur reste dans les ténèbres plus qu'il l'a déjà été pendant si longtemps ».

<sup>170</sup> Saint Augustin, *Les Confessions*, J. Trabucco trad., Garnier-Flammarion, Paris, 1964, 38-39.



Abélard et Pierre Lombard<sup>171</sup>. Divergeant du point de vue de l'Église catholique, Abélard affirme que le péché existe seulement dans le consentement du désir<sup>172</sup> alors que pour Pierre Lombard « le désir est en soi un péché véniel<sup>173</sup> ».

En se séparant de la pensée philosophique des théologiens, André le Chapelain (vers 1181-1186) propose un nouveau code amoureux en essayant de redéfinir le désir dans son *Tractatus de Amore*. Faisant la distinction entre le *purus amor*, qui relève de l'érotisme, et le *mixtus amor*, qui renvoie plutôt à l'acte charnel<sup>174</sup>, il affirme que l'amour est la chose la plus désirable au monde. Ainsi la *fin'amors*, que Henri Rey-Flaud décrit comme une « purification s'élaborant à travers une savante et douloureuse alchimie du désir<sup>175</sup> », n'est donc pas un amour platonique, mais un amour construit à partir d'un discours érotique qui mènera au *joy* du poète. Après avoir présenté et analysé plusieurs thèses et théories sur le *joy d'amor* tout en insistant sur les deux éléments essentiels qui le constituent, c'est-à-dire « jeu » et « joie » d'amour, Charles Camproux décrit celui-ci comme « une cristallisation poétique des tendances profondes d'une époque et d'un pays<sup>176</sup> ». Puisque le poète réoriente son désir vers la femme idéalisée par le biais du

<sup>171</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, 13.

<sup>172</sup> Pierre Abélard, *Tome Deuxième: de la philosophie d'Abélard*, dans Charles de Rémusat, *The Project Gutenberg EBook of Abélard, Tome II*, EBook #13807 EBook #13807, 2004, 460. « Mais dans les cas où il n'y a nulle sorte de contrainte, le péché n'est-il pas la volonté mauvaise? Un homme voit une femme et forme un désir coupable. N'est-ce pas là le péché? Si la volonté est réfrénée par la vertu, sans toutefois être éteinte, si elle résiste, si elle est vaincue sans périr, il ne reste qu'à recueillir le prix de la victoire. Dieu en récompensant juge le coeur plus que l'action. Or, le coeur consent ou résiste, il préfère ou sacrifie la volonté de Dieu à la sienne propre. Le péché n'est donc pas dans la mauvaise volonté; le péché, c'est d'y céder. Ce n'est pas le désir, c'est le consentement au désir. Celui-là est déjà criminel devant Dieu qui a fait tous ses efforts pour commettre et qui a commis autant qu'il était en lui. Il est aussi criminel que s'il avait été surpris à l'œuvre ».

<sup>173</sup> Francis Gingras, *Ibid.*, 13.

<sup>174</sup> Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature de XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

<sup>175</sup> Henri Rey-Flaud, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin Éditeur, 1993, 10.

<sup>176</sup> Charles Camproux, *Le «Joy d'amor» des troubadours : Jeu et joie d'amour*, Montpellier, Causse & Castelnau, 1965, 135-136.

discours poétique, il apprend « à maîtriser Eros »<sup>177</sup>. Jaufré Rudel évoquera ce mélange de douleur et de *joy* dans une de ses chansons:

De dezir mos cors no fina  
 Vas selha ren qu'ieu pu am,  
 E cre que volers m'enguana  
 Si cobezeza la-m tol  
 Que pus es ponhens qu'espina  
 La dolors que ab joi sana  
 Don ja non vuelh qu'on m'en planha (vv.22-28)<sup>178</sup>

Conscient du fait qu'il risque de perdre l'objet désiré une fois son désir assouvi, le poète, en exprimant sa douleur, fait face à la crainte de voir mourir son désir. Bernard de Ventadorn évoque lui aussi cette mort symbolique dans une de ses chansons :

miralhs pus me mirei en te  
 m'an mort li sospir de preon  
 c'aissi-m perdei com perdet se  
 lo bels Narcissus en la font (vv.20-24)<sup>179</sup>.

La dame, source de vie mais aussi pécheresse<sup>180</sup>, mène le poète à faire face à sa propre mort lorsqu'il se mire dans ses yeux. D'après Francis Gingras, « le miroir se présente comme un médiateur mortifère où l'accès à l'autre –ou plus exactement à l'image du même- est protégé par la barrière infranchissable d'une frontière liquide<sup>181</sup> ».

Si la dame est source de vie, elle est aussi, comme l'avaient déjà évoqué les troubadours provençaux, source de douleur. C'est justement cette douleur qui va inspirer les premiers poèmes des troubadours au Portugal vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et la pratique

---

<sup>177</sup> Camproux, 136.

<sup>178</sup> Jaufré Rudel, *Canzo, La poésie lyrique au Moyen Âge*, éd., Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1975, 30.

<sup>179</sup> Bernard de Ventadorn, *Canzo, La poésie lyrique au Moyen Âge*, éd., Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1975, 38.

<sup>180</sup> La Vierge Marie qui a donné naissance au fils de Dieu s'oppose à Ève qui a été la cause de la chute de l'humanité. Dans la poésie des troubadours elle a un double statut, elle est idéalisée comme la Vierge Marie tout en étant l'objet du désir du poète et source de son *joy*.

<sup>181</sup> Francis Gingras, 147.

de la traduction lors de l'arrivée de la matière arthurienne dans la péninsule ibérique. Ces poèmes qui au départ sont fort influencés par la poésie provençale et surtout par la *fin'amor*, développeront leurs propres thèmes ainsi que leur vocabulaire<sup>182</sup>, source de matériel où le *translateur* viendra puiser lors de la traduction/adaptation de la *Post-Vulgate* française. Quoique calqués sur les mêmes thèmes que la poésie des troubadours provençaux, notamment sur le service d'amour, la poésie galaïco-portugaise ne traitera pas pour ainsi dire du *joy* dont parlent souvent Guillaume IX et Bernart de Ventadorn. Les troubadours galaïco-portugais remplaceront le *joy* des provençaux par la douleur d'amour pour la dame aimée, souffrance à laquelle ils attribueront le terme de « *coita* ». Paio Soares de Taveirós, le premier troubadour galaïco-portugais, évoque la *coita* (mélange de douleur et d'amour) dans « *Canção da Garvaia* »<sup>183</sup>, son premier texte poétique composé entre 1189 et 1198. Le mot « *guarvaia* », que le troubadour utilise pour évoquer le chagrin d'amour, va vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et surtout avec les *canzos* du roi Denis, céder la place au mot « *coita* ». Dans cette chanson où le texte dévoile l'identité de la dame inaccessible en révélant le nom de son père, le troubadour se plaint d'avoir reçu un manteau par l'intermédiaire de la dame, manteau qui, selon lui, est un trop petit don pour quelqu'un qui vénère celle qu'il aime. Contrairement à la poésie des troubadours français où les enjeux du désir dépendent surtout du secret, la poésie galaïco-portugaise relève plutôt de la souffrance du poète qui ne peut pas atteindre celle qui l'inspire.

---

<sup>182</sup> G. Lanciani, 137.

<sup>183</sup> Paio Soares de Taveirós, « *Cantiga da Ribeirinha* », *Cancioneiro da Ajuda*, A Diplomatic Edition, éd. Henry Hare Carter, New York, NY, 1941. « ca já moiro por vós – e ai! / mia senhor branca e vermelha, / queredes que vos retraia / quando vos eu vi en saia! / Mão dia me levantei, / que vos enton non vi fea! / E, mia senhor, des quel di' ai! / me foi a mi muin mal, / e vós, filha de Don Paai / Moniz, e bem vos semelha / d'aver eu por vós guarvaia, / pois eu, mia senhor, d'alfaia / nunca de vós ouve nen ei / valia d'ua correa ».

### 3.2 Le *joy* de *trobar* galaïco-portugais

Si l'art de *trobar* galaïco-portugais supprime le *joy* en tant que tel de la poésie provençale en faisant la mise au point sur la souffrance d'amour, c'est sans doute pour créer une poésie en accord avec le contexte ibérique qui, comme le rappelle Josiah Blackmore, « is an expression of *saudade*, the bittersweet, nostalgic yearning that, in later centuries will become the emblematic national temperament of Portugal<sup>184</sup> ». Vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle, le roi Denis illustre ce phénomène lorsqu'il reproche aux troubadours provençaux de parler d'amour seulement au printemps<sup>185</sup>. Dans une de ses chansons d'amour qui date du début du XIV<sup>e</sup> siècle, le roi Denis dit que ceux qui ne peuvent pas *trobar* au-delà du printemps ne pourront jamais comprendre le mal d'amour qui habite le cœur du poète. Il leur reproche spécialement de trop vouloir cueillir la fleur pendant le temps des couleurs et de ne plus savoir ce qu'elle devient après ce temps. Son approche du désir fait écho à la pensée augustinienne qui décrit le désir comme le besoin d'une possession qui, une fois obtenue, causera la mort de celui-ci. La métaphore de la fleur dont parle le roi Denis ne peut que rappeler le *Roman de la rose* de Jean de Meun: la cueillette trop avide de la rose réveille l'amant poète de son rêve. Ne pas cueillir la fleur c'est donc perpétuer le désir pour ainsi assurer la continuation de la création poétique. Cependant si les troubadours galaïco-portugais évoquent la *coita* dans l'amour et qu'ils

---

<sup>184</sup> Josiah Blackmore, « Melancholy, Passionate Love and the *Coita d'Amor* », *The Modern Language Association of America*, 2009, 641.

<sup>185</sup> El-Rei D. Dinis, dans *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais: recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, éd. Jean-Marie D'Heur, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1973. « Proençaes soen mui ben trobar / e dizen eles que é con amor; / mays os que troban no tempo da flor / e non en outro, sei eu ben que non / an tan gran coyta no seu coração / qual meu por mha senhor vejo levar. / Pero que troban e saben loar / sas senhores o mays e o melhor / que eles poden, soõ sabedor / que os que troban quand'a flor sazón / á, e non ante, se Deus mi perdon, / non an tal coyta qual eu ey sen par. / Ca os que troban e que ss'alegrar / van eno tempo que ten a color / a flor consigu, e, tanto que se for / aquel tempo, logu en trobar rason / non an, nen viven [en] qual perdiçon / oj'eu vivo, que poys m'á-de matar », 303.

reprochent aux provençaux de vouloir trop vite cueillir la fleur, c'est parce qu'ils savent déjà ce qui peut arriver à celui qui cherche à assouvir son désir. Dans ce cas, la *coita* qui, dans la poésie galaïco-portugaise, pourrait renvoyer par homonymie au nom latin *coitus*, l'accouplement, offrirait une nouvelle façon de redire le désir dans le sens où la dame ne peut être atteinte que dans le *joy* de *trobar*.

En plus de renvoyer à toute la tradition littéraire de la poésie des troubadours français et galaïco-portugais, le substantif *coita*<sup>186</sup>, resté dans la langue actuelle, a repris les deux significations qui lui avaient été attribuées dans la poésie et la *Demanda*. Aujourd'hui, *coitado* peut faire référence à deux choses: un mari trompé ou quelqu'un à qui est arrivé un malheur. Ayant ainsi le pouvoir d'exprimer la tendresse ou le dédain dans le portugais actuel, le mot *coita*, rassemble en lui les deux traditions qui l'ont utilisé –la poésie des troubadours et la *Demandado Santo Graal*- et reste témoin des effets de la traduction sur la langue cible. Ceci rejoint la pensée de Willis Barnstone qui, affirme que, « not only does translation endure, grow, and transform its mother tongue, but it is favored among literary forms with the guardian function of watching over the original and even the language of the original<sup>187</sup> ».

En effet, même si l'histoire étymologique du mot *coita* reste un peu vague<sup>188</sup> sur les différentes significations que ce substantif a prises lorsqu'il a été déplacé de la poésie

---

<sup>186</sup> José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Editorial Confluência, 1967, 651. Selon le dictionnaire, la première apparition du substantif *coita* remonte jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle dans les *Cantigas de Santa Maria*. Le substantif a une deuxième signification utilisée au XVIII<sup>e</sup> siècle en Inde dans la partie occupée par les Portugais. Ici *coita*, du marathe *koytã*, désignait un grand couteau de cuisine. Le verbe *coitar* par contre, est dérivé du latin *cōctāre*, *cōctus* voulant dire cuisiner. Cependant, le substantif *coito* peut se référer à l'adjectif *coctu* en latin voulant dire, *cuit*, ou bien au *coitu*, l'acte de se rapprocher, se réunir et copuler.

<sup>187</sup> Willis Barnstone, *The Poetics of Translation*, Yale University Press, 1993, 244.

<sup>188</sup> Dans l'histoire étymologique du mot on ne mentionne jamais que *coita* vient de l'occitan *còcha* voulant dire empressement, besoin pressant ou difficulté. Plus intéressant encore à cause de leur rapport avec le

galaïco-portugaise dans la traduction/adaptation de la *Queste post-vulgate*, la *Demanda do Santo Graal* offre des réponses supplémentaires à travers les différentes variantes du mot. Ainsi le substantif *coita* trouvé dans la poésie des troubadours galaïco-portugais apparaît dans la traduction/adaptation portugaise à travers les verbes *coitar* (pleurer la douleur de la perte), *dar-se coita* (s'inquiéter), *coitar-se* (fournir un grand effort), *acoitar-se* (se dépêcher de faire quelque chose) et l'adjectif *coitado/a* (souffrant ou ayant subi une perte) renvoyant à une variété de concepts<sup>189</sup>, parmi lesquels se trouvent ceux de la joie et de la douleur. Quoique la plupart des occurrences du substantif *coita* font référence à la douleur physique d'un chevalier qui vient de se battre<sup>190</sup>, il y en d'autres qui puisent dans le vocabulaire des troubadours pour exprimer la joie de l'amant qui sent naître en lui le désir de posséder la dame ou qui, à la limite, rêve d'elle et des bons moments qu'ils ont vécus.

L'un des épisodes les plus remarquables de ce phénomène, ce serait celui où Lancelot dort profondément<sup>191</sup>. Pendant qu'il se trouve dans cet état, il fait un rêve où Guenièvre lui apparaît entourée de feu, échevelée, la langue enflammée sortie de la bouche, en lui disant :

---

désir dans la poésie des troubadours, sont les variantes du même mot en occitan, *cochat* et *coitat* voulant dire pressé, impatient et ardent.

<sup>189</sup> Pour ce qui est des autres variantes du mot *coita*, elles semblent avoir un élément en commun, celui de la conscience chez le personnage de l'immensité de la douleur, de l'effort ou de la perte. Cependant, inscrit dans ces variantes à travers les verbes, *coitar-se* et *acoitar-se*, se trouve l'avidité avec laquelle le personnage veut arriver un un endroit spécifique ou rejoindre quelqu'un. Ceci semble illustrer un déplacement de la représentation du désir. La demande d'assouvissement de celui-ci illustré dans la poésie des troubadours est remplacée ici par la pulsion psychique chez le personnage de vouloir arriver au but de sa mission quel que soit l'effort qu'il y mettra.

<sup>190</sup> Parmi le grand nombre d'exemples du substantif *coita* pour exprimer la douleur causée par les plaies physiques, se trouvent ceux de Patrides et d'Elaim. « Aquela hora que o ela achou, viinha de pequeno passo como aquêla que lhe semelhava que havia grande coita. » *Demanda do Santo Graal*, 181. « A celle heure qu'il encontra la damoiselle, il venoit le petit pas com cil qui bien sembloit homme travailliés et qui o testé en grant besoigne. » *Queste post-vulgate*, Tome II, 179. « Elaim nom dormia com coita da sua chaga, ca muito era mal-chagado » *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 199.

<sup>191</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 273.

- Ai, Lançalot! Tam maau foi o dia em que vos eu conhoci! Taaes sam os gualardoões do vosso amor!

Vós me havedes metuda em esta grande coita em que [me] veedes ; e eu vos meterei em tam grande ou em maior, e pêsá-me muito, ca pero eu soom perduda e metuda em gram coita do inferno, nom querria que aveesse assi a vós, ante querria que aveesse a mim se [a] Deus aprouvesse<sup>192</sup>.

Ha Lancelot, tant mal vous vy! Tieulx sont lez guerdons de vostre amour! Vous m'avés mise en ceste grant douleur ou vous me veés, et je vous mectray en aussy grant ou greigneur. Ce me poise moult, car pour ce, se je suis dampnee pour vous et mise en la douleur d'enfer ne vouldisse je pas autretel de vous ains vouldisse s'il pleust a Nostre Seigneur que vous ja ne sceussiez la grant douleur que je par vous endure<sup>193</sup>.

Visiblement effrayé par ce qu'il voit, Lancelot se trouve pris dans les maillons de son désir inconscient représenté par la vision de Guenièvre qui lui parle de sa *coita* pendant qu'elle brûle dans le feu de l'enfer. Si, dans la pensée chrétienne, l'enfer est le lieu où l'âme pécheresse subit le châtement éternel, il représente ici l'espace de l'Autre par excellence à travers l'image de Guenièvre qui mène Lancelot à faire un examen de conscience par rapport à la relation qu'il entretient avec la reine, épouse du roi Arthur. Même si elle se présente consommée par les flammes rappelant le feu de la passion qui a poussé les deux amants à l'adultère, la vision de Guenièvre a ses effets jouissifs sur Lancelot qui est au bord de l'extase entre le deuil et la joie<sup>194</sup>. L'adjectif « coitado » utilisé par la demoiselle qui accompagne Perceval faisant référence à Lancelot, renverrait à la douleur sentie en l'absence de l'aimée. Ceci rejoint alors la pensée de Josiah

<sup>192</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 293. « Ah Lancelot! Comme il c'est malheureux le jour où je vous ai connu. Voici les récompenses de votre amour! Vous m'avez maintenue dans cette douleur où vous me voyez et moi, je vous maintiendrai dans un aussi grand ou plus grand, et cela me fait beaucoup de mal, car, moi, je suis perdue et je reste dans la souffrance de l'enfer, je ne voudrais pas que ceci vous arrive, je préférerais que cela m'arrive à moi si Dieu le veut bien ».

<sup>193</sup> *Queste post-vulgate*, 276-277.

<sup>194</sup> L'état d'extase de Lancelot lorsqu'il rêve de Guenièvre rappelle celui décrit chez les grands mystiques tels que Saint Jean de la Croix et Soeur Joana de la Cruz. Au moment où l'âme rencontre Dieu et les deux forment une union, le mystique éprouve une joie ineffable que le *translateur* portugais traduirait sans doute par le mot *coita*.

Blackmore qui observe que dans la poésie des troubadours galaïco-portugais, « once the imagination receives the image of the beloved through the eyes, this image may be contemplated in the absence of the object of desire and this causes the disease of morbid love<sup>195</sup> ».

Cependant, lorsque le chevalier est face à l'objet de son désir, la demoiselle qu'il veut posséder, la question de l'absence de celle-ci dont parle Josiah Blackmore pour expliquer la *coita d'amor* ne semble plus se prêter à l'analyse de ce concept, ce qui confirme que la « coita » telle qu'elle apparaît dans la poésie des troubadours galaïco-portugais, acquiert une autre fonction dans la *Demanda do Santo Graal*. Certainement dans l'esprit de vouloir interpréter la joie de l'amant face à la dame désirée telle qu'il l'a trouvée dans la *Queste post-vulgate*, le *translateur* portugais décrit ainsi la réaction de Perceval lorsque celui-ci rencontre une demoiselle d'une beauté exceptionnelle :

Estonce começou-se-lhe a demudar o coraçam feramente, que todo seu custume passou, ca seu custume era atal que nunca jamais catava donzela por causa de amor nem com vontade de sua carne ; mas ora era assi coitado de amor que nom desejava rem do mundo ; tanto que viu esta donzela, semelhava-lhe que fôra em boõ dia nado, se podesse seu amor haver<sup>196</sup>.

Dans un état où les battements du cœur reflètent sont état devant la demoiselle, Perceval se trouve soit « coitado de amor » (souffrant d'amour) soit en train d'apprendre pour la première fois que vouloir l'amour d'une dame, c'est vouloir satisfaire le désir de la chair. L'adjectif « coitado », dérivé du participe passé du verbe *coitar*, fait référence à un acte accompli et mène l'individu à reconnaître le manque. En plus, lorsqu'il fait l'usage de cet

<sup>195</sup> Josiah Blackmore, « Melancholy, Passionate Love, and the *Coita d'Amor* », 642.

<sup>196</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 373. « Alors son cœur a commencé à battre si fortement qu'il a oublié la coutume, et son état était tel qu'il n'avait jamais voulu avoir une demoiselle comme celle-là, ni pour amour ni pour vouloir sa chair, mais maintenant qu'il était dans un état d'amour, il ne désirait rien d'autre au monde ; quand il a vu la demoiselle, le jour lui paraîtrait plus beau s'il pouvait avoir son amour ».



adjectif « coitado », le *translateur* portugais permet au lecteur de mieux comprendre le chevalier et son rapport à la dame, en se rapprochant ainsi de la définition du désir chez Lacan, cité par M. David Ménard, qui dit que celui-ci « n'est pas seulement la représentation sexuelle et imaginaire de la perte mais une manière pour le sujet de s'identifier au manque<sup>197</sup> ». De plus, s'identifier au manque, c'est aussi se confronter à soi-même en admettant ses faiblesses et en acceptant sa fragilité face à la mort qui peut arriver à tout moment, comme c'est le cas lors du combat entre les deux frères Lionel et Bohort :

Entam deceu antre êles ûa chama de fogo em semelhança de corisco tam acesa, que lhes queimou tôdolos scudos. E êles foram em tam coitados, que caírom em terra e jouveram gram peça esmoridos<sup>198</sup>.

Cependant, la *Queste post-vulgate* est loin de cette *coita* :

Et maintenant descendi entr'elz un brandon de feu en semblance de foudre et vint devers le ciel, si en oissi une flamble si merveilleuse et so ardant que ambedui lor escu en furent ars et bruisiez. Et il en furent si esfrees qu'il cheïrent a la terre et jurent andui grant piece em paumeson li uns de ça li autre de la<sup>199</sup>.

Jouant sur l'ambiguïté du mot « coitados » qui peut à la fois signifier la douleur ou le *joy*, le *translateur* traduit tout en interprétant, le sens de la peur sentie chez les deux frères lorsqu'ils voient l'éclair brûler leurs écus. L'adjectif *esfrees* étant traduit en portugais par *coitados* -contenant le mot *coita* qui renvoie au désir- rappelle au lecteur que désirer, c'est aussi accepter de faire face à la peur de la mort.

---

<sup>197</sup> M. David-Ménard, « Désir », dans *L'apport freudien : éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Pierre Kaufmann, éd., Paris, Larousse-Bordas, 1998, 131.

<sup>198</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 259. « Alors est descendue entre eux une flamme de feu, en *semblance* d'éclair qui a brûlé leurs écus. Et ils ont été si affectés, qu'ils sont tombés par terre sans forces. »

<sup>199</sup> *Queste post-vulgate*, 249.

Si le *translateur* entreprend la difficile tâche de traduire le sens de la peur chez le chevalier lorsque celui-ci fait face à la mort, il en fait de même lorsqu'il essaie de respecter la source française en traduisant le sentiment associé au malaise du chevalier au moment où celui-ci pénètre les voies de l'inconscient.

- Certas, disse Persival, nunca vi homem tal coita levar em sonhos.
- Se cuitado era, disse Lançarot, êsto nom é maravilha, ca via tôdalas lazeiras e tôdalas coitas que coraçom mortal poderia pensar e tôdolos beês do mundo outrossi. Que vos direi eu ? Vi as maravilhas das maravilhosas cousas ; ca eu vi quanto desejava veer, ca vi conhocidamente minha morte e minha vida e mais que poderia pensar mentre vivesse<sup>200</sup>.

La *Queste post-vulgate* prouve que la traduction/adaptation portugaise ne lui est pas toujours fidèle :

- Certes, sire, dit Perceval, je ne vy onques homme du monde *tant a mal aise* com je vous ay veu en vostre dormant.
- Sire, fait Lancelot, se j'estoie *a mal aise*, ce n'estoit mie de merveilles, car j'ay veu en cesti point toutes les mesaises et toutes les douleurs que cueur mortel pourroit penser en son vivant et toutes les beneurtés du monde<sup>201</sup>.

Ce « mal aise » dont parle l'auteur de la *Queste post-vulgate* et que le *translateur* traduit par le mot *cuitado* et *coita*, relève de cet espace esthétique, ce lieu d'effroi à la fois inquiétant et familier que Freud nomme « l'inquiétante étrangeté ou *unheimlich*<sup>202</sup> ». Cet espace où l'auteur français ouvre à peine les voies de l'inconscient, c'est là que le *translateur* brise toutes les barrières et tout en usant du mot familier *coita* auprès du lecteur portugais, élimine du texte le possible « malaise » qu'il pourrait sentir lors de la lecture. Aussi présent dans la traduction/adaptation portugaise et absent, de la source

<sup>200</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 297. « Certes, dit Perceval, je n'ai jamais vu un homme se porter de telle manière pendant ses rêves. - Si je souffrais, a dit Lancelot, ceci n'est pas merveille, car j'ai vu tous les plaisirs et toutes les douleurs auxquelles le cœur mortel peut penser et tous les biens du monde aussi. Que vous dirais-je ? J'ai vu les merveilles des merveilleuses choses. Car j'ai vu tout ce que je désirais voir ; car j'ai vu clairement ma mort et ma vie et encore davantage que je n'aurais pas pensé voir de ma vie ».

<sup>201</sup> *Queste post-vulgate*, 280.

<sup>202</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, 213-217.

française sont les mots renvoyant à l'activité inconsciente de l'individu qui voit selon la *Demanda* « la merveille des merveilleuses choses », « sa mort et sa vie ». Insistant ainsi sur le début et la fin de l'homme, le *translateur* met en relief l'expérience individuelle de celui-ci qui, à travers le rêve, prend le temps d'évaluer la valeur de son existence. Sur le rêve, Jean-Charles Huchet dit que « celui-ci permet [...] au roman de savoir qu'il est à tout jamais l'aventure d'un sujet porté à l'existence par le mouvement infini de son désir<sup>203</sup> ». La question rhétorique que Lancelot se pose avant de raconter à Perceval ce qu'il vient de rêver rend compte d'une réflexion personnelle du chevalier sur ce qu'il vient de vivre et montre la préoccupation chez le *translateur* de souligner davantage la marque de la subjectivité de l'individu dans le texte. Car tout en racontant ce qu'il a rêvé, il se dévoile à Perceval et se construit à travers le récit du rêve.

### 3.3 *Miralhs pus me mirei en te*

Si la traduction/adaptation portugaise est un texte privilégié par rapport à la *Queste post-vulgate* française, c'est qu'elle ouvre des voies d'interprétation pour sa source. Par la mise en forme du processus de lecture, elle invite le lecteur à explorer le champ du référent dans le texte. Tel est le cas dans l'épisode où un ermite lit les lettres qui étaient tombées mystérieusement sur les genoux de Perceval pendant la nuit et dont on ignore l'auteur. La *Queste post-vulgate* et la *Demanda* portugaise offrent des variantes sur quelques mots clefs :

«Ha ! Lancelot, vil chose et mauvais, chevalier d'enfer, filz de tenebres, ostel et heberge d'ennemis, et desloyal chevalier vers ton seigneur terrien ! Comment est ce que tu ne te chasties par les belles merveilles que je te moustre, qui t'ay fait veoir apertement toute douleur et toute joie? Ou tu

<sup>203</sup> Jean-Charles Huchet, *Tristan et le sang de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 10.

lerras ta male vie ou tu vivras a grant languiment, que je t'envoyeray par grant douleur avec Tristan et Yseult qui ont deservi a estre dampné pardurablement s'ilz ne laissent leur pechié<sup>204</sup>.

Dans la *Demanda*, le texte subit quelques additions :

Ai, Lançarot, vil cousa e maau cavaleiro, do inferno filho, pousada de trevas do demo, perjurado e desleal contra teu rei e terreal Senhor! Como te nam castigas das fremosas maravilhas que te mostrei? Ca te mostrei tôda coita e tôda tristeza e todo prazer e tôda ledice ; e ou tu leixarás tua maa vida, ou te eu farei jazer em grande door com Iseu ecom Tristam, que merecerám seer perdudos pera sempre, se nam leixam seu pecado<sup>205</sup>.

À part le fait d'avoir choisi de garder la référence à Tristan et Yseult<sup>206</sup>, qui opère dans le texte comme le point de référence à l'adultère commun aux deux cultures, le *translateur* portugais croit nécessaire de proposer une interprétation du mot « joie » et du mot « douleur ». Ainsi, les mots *coita*, *tristeza*, *prazer*, et *ledice* opèrent dans le texte portugais dans le champ lexical du désir afin de définir la *joie* du texte français.

Camouflé sous un titre qui a tendance à le classer dans la catégorie de textes où prédomine la matière chrétienne, la *Demanda* portugaise, transgresse par l'écriture même, les valeurs de la société médiévale dévoilant et cachant à la fois l'inconscient du texte. Ainsi des thèmes tels que le meurtre, le viol et l'inceste sont vite éclipsés par des signifiés dont les signifiants renvoient à une réalité beaucoup moins effrayante, moins malséante. Cela est vrai pour l'épisode où Lionel, le frère de Bohort, tue le chevalier Calogrenant en lui coupant la tête. Le sang qui sort de la tête de Calogrenant se transforme en lait blanc aux pouvoirs miraculeux, car il fait pousser des fleurs blanches

<sup>204</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 292.

<sup>205</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 309. « Ha ! Lancelot, chose ignoble et mauvais chevalier, fils de l'enfer, auberge des ténèbres du diable, parjure et déloyal contre ton roi et ton seigneur royal ! Pourquoi tu ne te corriges pas après les belles merveilles que je t'ai montrées ? Car, je t'ai montré toute la douleur et toute la tristesse, tout le plaisir et toute la joie ; Ou bien tu quitteras ta mauvaise vie ou bien je te ferai mourir dans une grande douleur comme Iseut et Tristan, qui mériteront d'être perdus pour toujours s'ils n'abandonnent pas leur péché ».

<sup>206</sup> Charles Camproux les reconnaît comme le couple d'amoureux par excellence qui est prêt à tout risquer pour être ensemble.

chaque année à la date anniversaire de la mort du chevalier. Lors de l'enterrement de Calogrenant dans un ermitage qui portera son nom<sup>207</sup>, ces fleurs causeront la mort soudaine des bêtes qui viendront les manger. Les fleurs meurtrières s'appellent « Calogres » dans le fragment de la *Queste post-vulgate* pour renvoyer à leur histoire; et à l'auteur anonyme français de dire qu'elles « valent tant a cestui tens meemes que eles estanchent home ya si fort ne saingnera... »<sup>208</sup>.

Lionel qui, en se couchant par terre en forme de croix, fait une prière avant de tuer Calogrenant, invoque l'intervention divine pour minimiser sa faute. Le miracle des fleurs produit dans le texte cède ainsi la place à la thématique de la poésie des troubadours portugais qui est ici déplacée sur le signe du meurtre par le biais du *miraculosus*<sup>209</sup>. Les fleurs, qui repousseront toutes les années, renverront non seulement à la mort de Calogrenant mais aussi à la fleur qui ne peut pas être cueillie avec avidité, car elle mènera à la mort.

E daquel sangue, que tam branco era, onde a terra nom pôde seer bem limpa, aveo que saíram ende flores ante que passasse uê meo ano depós sua morte, e ainda em aquel tempo há cada ano flores que daquelas saíram, e todo o verão as poderá [homem] achar, e ham nome aquelas flores « calogres », e prestam ainda ora a quem se vai o sangue, que lho stancam; mas bêsta que as come, logo morre<sup>210</sup>.

<sup>207</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 257.

<sup>208</sup> *La Queste post-vulgate*, 248.

<sup>209</sup> Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Éditions Gallimard, 460.

<sup>210</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 257. « Et de ce sang-là, si blanc et dont la terre ne pouvait pas être nettoyée, des fleurs ont poussé avant qu'un demi an n'ait pas passé après la mort du chevalier. Et encore à cette époque-là, il y a des fleurs qui poussent chaque année et on pourra les y trouver pendant tout l'été. Les fleurs sont nommées « calogres » à l'honneur de celui qui y a perdu le sang. Ces fleurs qui étanchent le sang du chevalier, tuent aussitôt toute bête qui les mangera ». *Queste post-vulgate*, Tome II, 247-248. « Et de cel sanc que si estoit blanc, dont la terre ne puet pas estre tres bien netoiee, oïssirent flors toutes blanches ne demora pas demi an après cele mort, et encor a en celui champ des flors qui de celes descendirent d'an en an, et tout des par les estés en y porra l'en trouver; et sunt ces flors apelees Calogres, et valent <t>ant a cestui tens meemes que eles estanchent home ya si fort ne saingnera. Mes se beste en velt mangier, mal le fet, quar ele en muert maintenant que ele en manjue ».

La bête qui doit mourir après avoir mangé les fleurs pour assouvir sa faim représente bien le poète et ce qui risque de lui arriver si, pour assouvir son désir, il doit consommer sa relation avec la dame désirée. En outre, ces fleurs étant le produit du meurtre pardonné, puisque le sang se transforme en lait, elles représentent dans le texte un signe de transgression d'ordre moral qui rappelle que le désir, lui aussi fruit d'une transgression, peut mener à la mort, concept qu'aborde Georges Bataille lorsqu'il parle de la mise en forme du désir<sup>211</sup>. De cette façon, désirer serait chercher la mort ; ce qui rappelle la morale chrétienne où désirer c'est péché.

L'épisode de la mort de Calogrenant offre un champ d'analyse intéressant dans la mesure où le lecteur assiste au glissement d'un signifiant à un autre. Les fleurs blanches qui renvoient à la mort brutale du chevalier, changent de sens, lorsqu'elles subissent le processus de traduction. Ayant été nommées *Calogres* dans le texte français, elles rappellent directement celui qui est à leur origine, comme d'ailleurs dans la traduction/adaptation portugaise. Cependant, en changeant de contexte littéraire, le nom des fleurs qui rappelle par homophonie l'adjectif *alegres*<sup>212</sup>, «joyeuses» en français, acquiert un autre sens dans la mesure où il fait penser au *joy* des troubadours galaïco-portugais, un mélange de douleur et de joie. Ces fleurs qui, par leur couleur blanche, renvoient à la pureté du chevalier décapité, possèdent deux pouvoirs : celui d'arrêter le sang qui coule du corps d'un chevalier blessé et de tuer celui qui ne réussit pas à voir au-delà de la *semblance*. Le lecteur trop naïf manquant de lire ce qui se cache derrière la lettre, finit comme la bête dont le seul souci est de dévorer la fleur pour se rassasier.

<sup>211</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Arguments», 1957, 117.

<sup>212</sup> Dans sa première édition de la *Demanda* portugaise, Augusto Magne utilise l'adjectif *alegres* pour décrire les fleurs. Ce n'est que plus tard dans son édition fac-simile qu'il change d'avis et reprend le nom du texte français.

À part l'allusion au *joy* des troubadours par la cueillette trop avide de la fleur, l'intertexte religieux de cet épisode est indéniable. Le sang qui jaillit du corps décapité du chevalier fait penser aux martyrs des saints, notamment à ceux de saint Paul l'apôtre, et de saint Étienne mentionné dans les actes des apôtres. Le martyr de ces deux saints est récupéré par Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée*. Selon la *Légende Dorée*, après que Paul eut été décapité sous les ordres de Néron, du lait est sorti de son corps mutilé suivi par une odeur très suave.<sup>213</sup> Toujours d'après Jacques de Voragine, saint Étienne, lui, a été lapidé à mort par les Juifs qui l'accusaient de blasphémer. Plusieurs miracles ont eu lieu après sa mort, dont celui des fleurs : tout malade qui touche les fleurs sur son autel, sera guéri de sa souffrance<sup>214</sup>. La *Queste post-vulgate* offre ainsi une fusion de plusieurs intertextes pour donner naissance à un nouveau discours. L'intertextualité sert ici de lieu de rencontre d'énoncés venus d'ailleurs qui opèrent ensemble pour changer le discours ; par le croisement de différents textes elle propose un nouveau code de lecture et transforme le discours. Elle jette ainsi de la lumière sur les parties allogènes du texte<sup>215</sup>.

Les fleurs blanches, dont la nature dichotomique dans le texte oppose la mort à la vie, permettent de comprendre d'avantage le *joy* des troubadours, notamment la relation que celui-ci entraîne avec la mort. Quoique, chez le poète, le *joy* ait le pouvoir de le rendre malade et même souffrant en raison de l'absence de la dame aimée, il représente la force instigatrice du discours poétique, assurant ainsi sa survie. Suivant la logique de la poésie des troubadours, la dynamique du désir n'existe dans le texte que si l'amant ne fait

---

<sup>213</sup> Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Vol.I, J.B. M. Roze, trad., Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 431.

<sup>214</sup> *La légende dorée*, Vol.I, 79.

<sup>215</sup> Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 41, 1981, 9.

pas constamment face à la menace de mort. La mort, devient alors la jouissance, le plaisir ultime que chasse l'amant qui veut assouvir son désir.

### 3.4 Galaad à l'origine du désir

Conscients de la dynamique entre le désir et la mort, l'auteur français et le *translateur* portugais reproduisent à plusieurs reprises des scènes où les deux éléments sont intimement liés même s'ils ont affaire à un héros vierge tel que Galaad. Quand Galaad et Bohort arrivent au château de Brut, la fille du roi Brut tombe *merveilleusement* amoureuse de Galaad. Au contraire de l'auteur anonyme de la *Queste post-vulgate* qui expose le débat intérieur de la demoiselle cherchant à décider si elle doit ou non avouer son amour au chevalier, le *translateur* de l'adaptation portugaise fait l'économie du monologue intérieur féminin. Dans son débat intérieur dans la version *Queste Post-Vulgate*, la demoiselle évalue son désir et se demande si elle doit ou non en parler à Galaad.

Ce n'est mie des chevaliers errans que l'en dit qui sont si amoureux et envoisiés que a leur vie ne a leur leesse ne se prent nulle autre vie. Cestui n'est mie des chevaliers errans qui pour leurs dames se travaillent. Ce n'est riens que je puisse avenir a ce a quoy je bee, car comment cest chevalier soit envoisiés par semblant, le josticement de sa char demoustre bien que le cueur pense tout autre chose que la chiere ne demoustre<sup>216</sup>.

La *Demanda* présente quelques modifications dans le monologue de la demoiselle :

Nom é êle cavaleiro dos cavaleiros andantes, que dizem que sam namorados, mas é daqueles que a sua vida e a sua lidice é sempre em penitência, pola qual lhes vem gram bem pera o outro mundo, e perdoa Deus aaquêles que êrro houverem feito contra êle. E por nhûa rem, disse ela, nom posso eu acabar com êle o que querria. E como quer que êste cavaleiro seja ledo pera parecer, grande é o marteiro da sua carne [e]

---

<sup>216</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 149.



mostra bem que o seu coração pensa em al, [e em al] a minha carne mizquinha. Cativa !<sup>217</sup>

La subjectivité de la demoiselle étant beaucoup plus prononcée dans la *Demanda* que dans la *Queste post-vulgate*, elle dévoile la nature du désir de la femme qui demande à Dieu de pardonner ce qu'elle n'arrive pas à contrôler. Le *translateur* de la *Demanda*, qui insiste sur la nature pure de Galaad, censure le désir de la dame; « mizquinho » (infâme) et « cativo » (prisonnier), celui-ci est opposé à tout ce qui est en rapport avec Dieu et donc ne pourra pas être consommé avec un chevalier qui a, dans le texte, un statut christique. Le statut du *joy* est aussi évident dans le texte portugais, plus précisément dans le cas de Galaad qui est soumis à une constante pénitence par le martyre de la chair. Si Galaad se martyrise en ne cédant pas à la séduction de la demoiselle, c'est bien parce que son plaisir ultime se trouve déplacé, non pas sur le service d'amour à la dame comme le mentionne la *Queste post-vulgate* française, mais sur Dieu, un Autre beaucoup plus puissant.

Galaad, le chevalier vierge, refusera de coucher avec la demoiselle même si celle-ci doit prendre son épée pour se suicider devant lui. Or cette attitude par rapport au désir féminin rejoindra la *coita* exprimée dans la poésie des troubadours galaïco-portugais et offrira une dynamique du désir voilée par la violence du récit, car « le cœur pense tout autre chose que la chiere ne demoustre ». Les rôles inversés, -c'est Galaad qui refuse l'amour de la demoiselle et non le contraire- la demoiselle prend l'épée de Galaad et

---

<sup>217</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 149. « Il n'est pas de ces chevaliers errants qui disent qu'ils sont amoureux, mais il est de ceux dont la vie et la joie sont toujours en pénitence. C'est à travers la pénitence qu'ils ont accès à l'autre monde et Dieu pardonne à tous ceux qui lui font tort. Et pour cela, je ne peux pas achever avec lui ce que je voulais. Et comme tu veux que ce chevalier soit heureux dans le paraître, grand est le martyre de sa chair, et cela montre bien ce que pense son cœur et ma chair infâme. Prisonnière ! »

se fiert de toute sa force, si come ire et mal talent ly fait faire, si durement que l'espee ly passe par my oultre le pis, et elle chiet arrieres enverse com celle qui estoit a mort ferue, et se commence a debatre trop angoisseusement<sup>218</sup>.

Le suicide de la demoiselle opère dans le texte comme un accomplissement violent du désir, malgré l'absence de l'acte sexuel dans le couple. Symbole de la chevalerie, l'épée de Galaad couverte de sang représente tout ce qui pourrait se passer si Galaad avait accepté l'amour de la demoiselle, car elle fait signe dans le texte d'un désir qui, assouvi, peut mener à la mort<sup>219</sup>. Au contraire des lais anonymes où la reine se fait souvent refuser par le chevalier lorsqu'elle lui demande de devenir son amie (*Graalent* et *Guingamor*, par exemple), ici la demoiselle impose son importance dans le texte par le sang qu'elle y verse :

Entam ergeu a espada e feriu-se de tôda sua fôrça por meio do peito, de guisa que a espada passou-a [e pareceu da outra] parte, e [ela] caeu em terra morta, que nom falou mais cousa<sup>220</sup>.

Si dans la *Queste post-vulgate* la demoiselle commence « a debatre trop angoisseusement » contre la mort qu'elle-même a cherchée ; dans le texte portugais, elle accepte son choix dans le silence, figeant ainsi le texte.

Contrairement à la poésie des troubadours français où l'assouvissement du désir conduit à sa disparition, la *Queste post-vulgate* et sa traduction/adaptation accordent à la mort le rôle de le perpétuer. Incapable d'interpréter le désir qu'elle éprouve pour Galaad quand elle voit le chevalier pour la première fois, la demoiselle pense qu'elle est enchantée par une force au-delà de sa compréhension. En l'appelant *nice* et *chaitive*, la dame de chambre de la demoiselle gronde sa maîtresse en lui disant :

<sup>218</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 152.

<sup>219</sup> « Lors ly oste l'espee qu'elle avoit dedans son pis embatue et la met en son fuerre, mais ançois l'ot essayé du sang dont elle estoit vermeille et tainte ». *La Queste post-vulgate*, 155.

<sup>220</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 151.

Qu'est ce que tu me contes? Ou tu as le sens perdu ou tu es enchantee qui est si gentil femme et si belle et puis as mis ton cueur en povre chevalier estrange que tu ne cognoiz et si errant que s'il est anuit ceans.<sup>221</sup>

Dans la traduction/adaptation portugaise, le *translateur* ajoute trois autres adjectifs pour désigner la demoiselle et rendre le texte beaucoup plus accessible apportant ainsi lors du même épisode, une surenchère d'information sur le caractère de la demoiselle. Les adjectifs *sandia*, *mizquinha* et *cativa* (bête, infâme et captivée), permettent de saisir l'amour démesuré de la demoiselle pour Galaad et de comprendre que le travail de traduction est lui aussi, un travail d'interprétation :

Vai, cousa sandia e mizquinha e cativa, que é êsto que me dizes, ou hás o sem perdido, ou és encantada, que és donzela de gram guisa e és tam fremosa, e metes teu coração em uê tam pobre cavaleiro stranho, que nom conheces? E se esta noite aqui fôr, nom [seerá] aqui de manhaã<sup>222</sup>[...]

L'emploi du mot générique « cousa » (chose) dans le texte portugais relève la nature féminine mystérieuse de la demoiselle<sup>223</sup> tout en dévoilant l'angoisse du *translateur* devant le texte étranger. Rapprochant folie et enchantement, il touche à l'essence même du rapport entre le désir et la merveille, car comme le dit Francis Gingras, « le désir devient illumination dans l'émerveillement, quand les lois naturelles cèdent sous l'empire d'une force qui les dépasse et prive le spectateur de toute explication<sup>224</sup> ». Si la femme de chambre pense que la demoiselle est enchantée, c'est parce qu'elle méconnaît les effets

<sup>221</sup> *La Queste post-vulgate*, 147.

<sup>222</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 145. « Va-t'en, chose bête, infâme et captivée, qu'est-ce que tu me racontes? Ou bien tu as perdu la raison ou tu es enchantée. Tu es une demoiselle honorable et tu es si belle et tu donnes ton cœur (amour) à un pauvre chevalier étranger que tu ne connais pas. Et s'il est ici cette nuit, il ne sera pas ici demain ».

<sup>223</sup> Le mystère de la féminité est assez courant dans la littérature médiévale. Souvent le romancier manque de mots nécessaires pour décrire le corps féminin.

<sup>224</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002.

de l'amour et, par conséquent, ne comprend pas comment la demoiselle peut aimer quelqu'un sans jamais l'avoir vu avant<sup>225</sup>.

Le désir merveilleux de la dame permet d'accéder à l'imaginaire du *translateur* qui invite l'auditeur/lecteur à percer la *semblance* en allant dans un « lieu qui est si estrange de gent<sup>226</sup> ». Dans ce lieu, à la fois inquiétant et effrayant, la frontière entre le bien et le mal est brouillée et tout ce qui paraît étrange au chevalier l'est justement parce qu'il est face à un désir dont il ne connaît pas l'origine. Ceci est vrai pour Perceval qui, pendant sa chevauchée, arrive dans une tente où il rencontre une belle demoiselle<sup>227</sup> endormie. Le *translateur* se soucie de préciser que cette demoiselle est plus belle que la reine Guenièvre, Yseut et la fille du roi Pelés. Originnaire d'Athènes en Grèce, la demoiselle précise qu'elle est arrivée en Grande Bretagne par hasard. Quand elle et son peuple se dirigeaient vers Rome pour célébrer son union avec l'empereur romain, le bateau a subi une tempête et tout le monde a dû camper près de l'eau. Quelques jours plus tard, une deuxième tempête éliminera tout son lignage la laissant seule. Plutôt que d'écouter son histoire, Perceval, émerveillé par la beauté de la demoiselle, lui offre son amour et lui promet de l'épouser et d'en faire une reine. Remarquant que Perceval n'a rien écouté de son malheur, la demoiselle refuse son amour. À ce moment, le chevalier

---

<sup>225</sup> Il faut préciser ici que la demoiselle tombe amoureuse de Galaad la première fois qu'elle le voit. Le coup de foudre n'est pas unique à la *Queste post-vulgate*, il est assez courant dans la littérature courtoise de trouver le motif du dard du dieu d'Amour qui entre par l'oeil des amants pour se loger dans leur coeur.

<sup>226</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 127.

<sup>227</sup> Ce n'est pas la première fois que Perceval rencontre une belle demoiselle qui essaie de le séduire avec sa beauté exceptionnelle. La *Quête du Saint Graal* du cycle Vulgate raconte aussi les aventures de Perceval pendant lesquelles, il voit une belle demoiselle arriver dans une nef. La demoiselle reconnaît que Perceval a faim et lui présente un banquet avec des plats les plus succulents. Grâce à la croix gravée sur le pommeau de son épée, il revient à la raison et pense à son amour pour Dieu. Après avoir fait une prière, quand il ouvre les yeux, il voit que la demoiselle, la tente, les serviteurs et toute trace de richesse ont disparu. La seule chose qu'il voit, c'est la nef s'éloigner laissant derrière une tempête. Il entend la voix de la demoiselle le reprocher de l'avoir trahie. Plus tard, Perceval apprend que la demoiselle était en fait le diable voulant le tenter. *La Quête du Saint Graal*, éd. Fanni Bogdanow, tr. Anne Berrie, Paris, Librairie Générale Française, 2006, 293-313.

entend une voix venue du ciel qui lui reproche d'ignorer la souffrance au profit de l'amour en insistant que la joie d'amour sera la cause de terribles aventures. Effrayé, le chevalier tombe par terre évanoui pour se réveiller tout de suite après au son du rire de la demoiselle :

E quando a viu riir, maravilhou-se e logo entendeu que era demo que lhe aparacera em semelhança de donzela, polo enganar, e o meter em pecado mortal. [...] viu que a donzela se tornou em forma de demo tam feo e atam espantoso, que nom há homem tam hardido que o visse, que nom houvesse a haver grã medo. Unde aveo a Persival que houve tam grã medo que nom soube que fezesse<sup>228</sup>.

Face à l'Autre étrangement effrayant, Perceval recourt à Dieu par la prière, car celui-ci est le seul qui lui soit familier<sup>229</sup>. Cette prière a des pouvoirs miraculeux, puisque tout de suite après l'avoir prononcée, la tente et la demoiselle disparaissent pour céder la place à l'aventure de la nef merveilleuse. Provenant d'un lignage de rois et de reines, la demoiselle acquiert une nature merveilleuse au moment où elle fait la rencontre avec le chevalier errant. N'ayant pas de but spécifique dans le texte, Perceval cherche avidement des aventures qui puissent l'aider à donner un sens à son existence. En associant la joie d'amour au Diable, le *translateur* portugais critique fortement le désir du chevalier qui se laisse naïvement enchanter par la beauté de la demoiselle. Comme pour le roi Denis, la seule fonction du désir ici c'est de mettre en valeur la souffrance, car elle seule pourra ramener Perceval à la raison en le gardant conscient de son rôle dans la quête

---

<sup>228</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 375. La *Queste post-vulgate* étant lacunaire ici, c'est le texte portugais qui permet l'accès au texte français. « Et quand il l'a vue rire, il s'est émerveillé et il a tout de suite compris qu'il s'agissait du démon qui lui est apparu en semblance d'une demoiselle, pour le tromper et le mettre en péché mortel [...] il a vu que la demoiselle s'est transformé en démon si laid et si étonnant, qu'il n'a pas d'homme vaillant qui l'aurait vu qui n'aurait eu grand peur. Perceval a eu tellement peur qu'il n'a pas su que faire ».

<sup>229</sup> Jouant sur la *caritas* vs la *cupiditas*, la *Queste post-vulgate* renforce la pensée de Saint Augustin qui dicte que l'amour pour Dieu devrait toujours retenir sur toute autre forme d'amour. Ce qui est particulièrement intéressant dans la *Queste post-vulgate* et qui est voilé dans le cycle Vulgate, c'est la transformation de la demoiselle en démon devant le regard écarquillé du chevalier.

chevaleresque. Au début de la *Demanda*, le roi Arthur interdit aux chevaliers de la Table Ronde d'amener avec eux leurs épouses ou amies ainsi qu'il le reproche à Tristan, qui a préféré l'amour d'Yseut à la chevalerie. Pour le roi Arthur, trop aimer nuit à la raison et aux armes<sup>230</sup>, une leçon que le *translateur* a à cœur quand il sort du rapport incestueux qu'il risque de maintenir avec la source et cède au désir de traduire librement.

### 3.5 L'*eschauffement* de la chair

Les rencontres amoureuses dans la *Queste post-vulgate* se font non seulement dans la thématique de l'inceste, mais aussi dans celle du viol qui parfois a tendance à se décliner sur la première. L'histoire d'Arthur le Petit, fils illégitime du roi Arthur reste un bel exemple de ce phénomène. Un jour, pendant qu'il chassait dans une forêt où il s'était égaré loin de ceux qui l'accompagnaient, le roi Arthur arriva près d'une fontaine où se trouvait une demoiselle. Voyant la demoiselle toute seule et frappé par sa beauté, il la prit pour une fée. Et le texte de poursuivre:

Il s'en ala vers la damoiselle et la salua, et celle se leva encontre luy et lui rendit son salut moult sagement. Le roy s'assist et celle aussi, et commencerent a parler ensemble, si la trouva le roy si sage et de si belles paroles qu'il en fut eschau<ff>és si merueilleusement qu'il luy print volenté de gesir a luy. Il la print et lui fist a force et jut sanz faille a luy, vouldist ou non, et la trouva pucelle. Celle qui estoit enfes ne qui n'avoit aprins telle chose, commença à crier endementres que le roy gisoit a luy et engendra dedens luy hoir masle.<sup>231</sup>

La demoiselle qui « estoit mervoille a veoir »<sup>232</sup>, vient marquer dans le texte la frontière entre les deux mondes, celui de la cour du roi Arthur et celui du merveilleux. La forêt représente l'autre monde inquiétant et mystérieux où le chevalier et, dans ce cas, le roi Arthur, cherchent des aventures. Puisque ici la frontière entre la cour et l'autre monde de

<sup>230</sup> Cette attitude du roi Arthur rappelle *Erec et Énide* de Chrétien de Troyes où les chevaliers de la cour se moquent d'Erec parce que celui-ci, ayant oublié les armes, passe tout son temps dans le lit avec son épouse.

<sup>231</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 473.

<sup>232</sup> *Ibid*, 472.

la forêt est brouillée, le roi Arthur, aussi bien que le lecteur, reste étonné et même dans le doute ; il ne sait pas si la nature de cette demoiselle de la forêt est féerique ou non. Pour percer le mystère, le roi Arthur doit non seulement lui parler, mais aussi coucher avec elle, car « le héros romanesque recherche l'aventure surnaturelle pour [...] affirmer la supériorité du monde chevaleresque sur le monde sauvage<sup>233</sup> » de la forêt. Le viol de la demoiselle fait ici non seulement écho à la *Pastourelle* où les bergères se laissent souvent séduire par des chevaliers, mais aussi à la scène du *Conte du Graal* où Perceval insulte la demoiselle de la tente en lui volant un baiser. Au contraire du roi Arthur, qui représente le monde courtois, Perceval, n'ayant pas encore fait son apprentissage chevaleresque, ne connaît pas encore la *mezura* chez le chevalier face à une dame. Une fois l'apprentissage chevaleresque accompli, le chevalier donnera plusieurs preuves de courtoisie en défendant toute demoiselle en danger.

En reprenant le motif du viol, le *translateur* de la *Queste post-vulgate* le remanie et le pousse au-delà de la frontière de la *senefiance*. Désir incontrôlable dans toute sa monstruosité, le viol de la demoiselle devient le viol du verbe qui reprend une toute autre signification. Souvent accompli par le géant, qui, comme le décrit Francis Dubost, « réunit en lui tout ce qui est honteux, indigne ou censuré<sup>234</sup> », le viol est ici un acte du roi Arthur, qui est le symbole même de la courtoisie. Cependant, si, selon Jeffrey Jerome Cohen, « la chevalerie empêche le chevalier de devenir le géant qu'il a toujours été<sup>235</sup> », le roi Arthur n'est finalement rien de plus qu'un géant déguisé en homme courtois et dont le désir obscurcit le jugement : il ne peut même pas savoir si la dame devant lui est une

---

<sup>233</sup> Laurence Harf-Laurence, *Les Fées au Moyen-Age, Morgane et Mélusine ou la naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, 63.

<sup>234</sup> Francis Dubost, 569.

<sup>235</sup> Jeffrey Jerome Cohen, *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, 78.

femme ou une fée. Le roi qui, dans la *Post-Vulgate*, forme un couple stérile avec la reine Guenièvre produira lors du viol de la demoiselle son premier et seul «hoir masle». Cet héritier mâle sera aussi celui qui assurera la continuité du nom du roi son père, car, comme le texte le souligne plus loin, il portera le nom d'Arthur le Petit.

Quoique la traduction/adaptation portugaise ait gardé ce même épisode, le *translateur* portugais, qui ne dispose pas encore du vocabulaire courant dans la littérature courtoise française, adapte le texte à sa manière pour décrire la scène.

[...] começaram a falar de-suû, e achou-a el-rei tam sisuda e de tam booa palavra, que marivilha [era], e foi tam pagado, que jouve com ela por fôrça. E ela, que era menina que ainda nom sabia de tal cousa, começou a braadar mentre êle jazia com ela, mais nom lhe houve prol, ca todavia fêz el-rei o que quis, e fêz entom em ela uû filho<sup>236</sup>.

Rendant *éschauffés* par *pagado* en portugais, qui signifie « être satisfait », le *translateur* considère l'acte à son terme, déjà accompli, alors que le français n'en est qu'à l'orée. Si la responsabilité de commettre un viol est minimisée dans la *Queste post-vulgate* par la présence de l'adverbe *merveilleusement*, elle reprend sa force dans le texte portugais où le *translateur* fait l'économie de la description. À travers l'adjectif *pagado*, construit à partir d'un participe passé pour désigner un acte accompli, le *translateur* insiste sur la violence de l'acte, en laissant savoir au lecteur que quand le désir est trop avide, la marge de temps entre le discours et l'acte cesse d'exister. La *Demanda* portugaise illustre ainsi ce qui arrive lorsque le chevalier, dans ce cas le roi, perd la maîtrise de son désir et amène

---

<sup>236</sup> *A Demanda do Santo Graal*, Vol.II, A. Magne, 1970, 89. « Ils ont commencé à parler d'eux et le roi a trouvé qu'elle parlait si bien et si sagement que c'était une merveille, et il a voulu satisfaire son désir, si bien qu'il l'a prise de force. Et elle qui était pucelle, ne savait pas ce que c'était cette chose-là et a commencé à crier pendant qu'il y gésissait avec elle, mais en vain, car le roi a fait ce qu'il a voulu faire et a engendré en elle un enfant mâle ».



le lecteur à questionner si la violence de l'acte justifie la « *satisfaction*, le *plaisir* et la *jouissance*<sup>237</sup> » obtenus?

La *Demanda do Santo Graal* fait l'économie des détails de l'épisode du viol pour se concentrer sur la naissance d'un fils illégitime. C'est l'inscription dans la continuité qui reste intéressante : quand le roi Arthur apprend la nouvelle de la grossesse de la demoiselle, il dit au père de celle-ci que si c'est un garçon, il s'appellera Arthur Le Petit et que si c'est une fille, elle portera le nom de la reine: Guenièvre. Le fait que le roi Arthur reconnaisse sa faute et par la suite son fils bâtard en lui donnant son nom, correspond à l'expiation du péché commis. Pour minimiser la faute du roi, l'auteur anonyme et le *translateur* racontent une série de crimes qui viennent éclipser la scène du viol. Cependant le *translateur* optant par la *diminutio* de la description, montre que la réalité d'un peuple n'est pas nécessairement celle d'un autre. Autrement dit, les détails que l'auteur de la *Queste post-vulgate* trouve indispensables au propos du texte, ne le sont pas pour le *translateur*, qui doit rendre à son lecteur l'image d'un roi idéal. Le jour du baptême d'Arthur le Petit sera aussi le jour où Thanas, le père de la demoiselle, tuera son propre fils Danor pour pouvoir coucher avec sa belle-fille. Thanas fera aussi subir une mort cruelle à la mère d'Arthur le Petit, sa propre fille, au moment où celle-ci apprend le premier meurtre qu'a commis son père. Pour éliminer toute preuve de ses crimes, Thanas essaiera de se débarrasser de son petit-fils en l'abandonnant près d'un lac pour qu'il soit dévoré par des bêtes sauvages. Heureusement, le petit est sauvé par une dame qui l'élève jusqu'au jour où Tristan le fait chevalier. Par un jeu de déplacement, le *translateur* met en place une autre scène de viol cette fois-ci commis par Thanas qui, par son nom, fait allusion à Thanatos, c'est-à-dire à la mort ; ce faisant, il minimise le

---

<sup>237</sup> Jean-Charles Huchet, *L'Amour discourtois*, Paris, Bibliothèque historique Privat, 1987, 204.

manque de courtoisie du roi Arthur vis-à-vis de sa fille.

En imposant sa loi à l'Autre représenté par la femme, le chevalier évite de faire face à la réalité de sa condition mortelle. D'après Henri Rey-Flaud,

dans la relation courtoise la femme devient le lieu d'un secret impossible et interdit: une énigme, irréductible, qui renvoie le sujet à celle de son propre être au monde ; devant cette double énigme, il reste pétrifié, médusé, mort à tout désir<sup>238</sup>.

Or si le nom du père de la demoiselle violée renvoie à la mort, cela ne fait que rappeler le destin dans lequel il s'inscrit et veut inscrire sa lignée après la naissance de son petit-fils. En engendrant un enfant au moment où il viole la demoiselle, le roi Arthur essaie de percer l'énigme de la femme en vainquant la mort qu'elle représente pour lui. Le fait qu'il engendre un enfant mâle qui portera son nom va l'inscrire nom seulement dans la continuité, mais aussi apporter une certaine signification à son existence. Le fait que c'est une dame qui sauve et qui élève le petit et que c'est Tristan, l'amant ultime, qui l'adoubera, inscrit Arthur le Petit dans une tradition de chevaliers qui ont connu le désir tel Lancelot (qui, lui aussi, a été élevé par la Dame du Lac, et qui a connu le plaisir dans les bras de la reine Guenièvre) ou Tristan (qui a dévoué toute sa vie à l'amour pour la reine Yseut malgré la menace constante du roi Marc).

Cependant, une comparaison plus méticuleuse entre la *Queste post-vulgate* et la *Demanda do Santo Graal* montre que, même si les deux textes se rapprochent dans l'ensemble des événements qui ont suivi l'engendrement d'Arthur le Petit, ils ne partagent pas les mêmes valeurs du discours. Quand le grand-père maternel d'Arthur le Petit va parler au roi Arthur, il lui dit :

[...] vous avés geu a ma fille; par aventure vous y avés engendré hoir; se elle avoit ores conceu de vous et ungs autres venist après qui la cogneust

---

<sup>238</sup> Henri Rey-Flaud, 158.

charnelement ainsi com vous avez ore fait, tout fust il verité que ly hoirs feust vostres, si ne le cuideriés vous pas, ne vous ne autres<sup>239</sup>.

Dans la traduction/adaptation portugaise le vieux chevalier dit que,

[...] vós jouvestes com minha filha e pola ventura é prenhe de vós; e, se agora logo outro casasse com ela, ainda que o filho fôsse vosso nom lho crieriades vós nem ni[n]guê<sup>240</sup>.

La juxtaposition de ces deux textes permet de voir comment l'auteur anonyme et le *translateur* illustrent les différentes mutations de la littérature médiévale au XIII<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, le substantif *hoir* utilisé pour désigner l'héritier dans le texte français, est traduit en portugais par le substantif « filho » qui signifie « enfant mâle »; ce qui correspond à un décentrement du sujet (enfant) quant à l'héritage. En plus, cet héritier « engendrée par aventure » dans la source française se voit condenser dans *prenhe* (enceinte) dans le texte portugais pour déplacer l'attention du lecteur vers l'état de la jeune fille. Mais, cet adjectif souvent utilisé pour décrire la période de gestation d'un animal renvoie ainsi à la nature « bestiale » du désir du roi Arthur. Cependant, sans doute pour sauver les apparences, le *translateur* portugais semble se plier aux lois de l'Église dans cette partie en choisissant de convoquer le sacrement de mariage par « outro casasse com ela » (que quelqu'un d'autre l'épouse), plutôt que « la cogneust charnelement », qui touche davantage au désir sexuel et à la luxure.

### 3.6 Conclusion

<sup>239</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 474.

<sup>240</sup> *Demanda do Santo Graal*, Tome II, A. Magne, 1970, 89. « Vous avez couché avec ma fille et par aventure elle est tombée enceinte de vous ; et si maintenant quelqu'un d'autre l'épousait même si l'enfant était de vous, vous ne la croiriez pas ni personne d'autre ».

Si le désir une fois assouvi mène à la mort, les chevaliers de la *Queste post-vulgate* trouvent certainement différentes façons de contourner leur destin en violant la fée. Cet acte, un viol de la femme par le personnage et du texte par le *translateur*, mène toujours à la naissance d'un enfant, prouvant ainsi que le roman est un espace fertile où l'accomplissement du désir aboutit toujours à une aventure quelconque, aventure qui deviendra plus loin le prétexte pour raconter l'histoire d'un personnage. De son côté, le *translateur* profite de ces manifestations du désir dans toute sa brutalité pour créer un espace familier où le lecteur portugais puisse se sentir à l'aise tout en faisant face à ses peurs les plus intimes. Tout en étant conscient du *joy* dont parlent les provençaux et par la suite les troubadours galaïco-portugais, le *translateur* propose une nouvelle façon d'apercevoir le désir en choisissant le champ sémantique de la *coita* comme moyen de mieux faire comprendre à son lecteur l'activité inconsciente du sujet humain. Tout en étant l'image du même, la *Demanda* devient l'espace où se dévoilent les secrets cachés de la *Queste post-vulgate*, car selon Henri Meschonnic,

traduire met en jeu la représentation du langage tout entière et celle de la littérature. Traduire ne se limite pas à être l'instrument de communication et d'information d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, traditionnellement considéré comme inférieur à la création originale en littérature. C'est le meilleur poste d'observation sur les stratégies du langage, par l'examen, pour un même texte, des retraductions successives<sup>241</sup>.

En offrant donc une nouvelle façon de dire le désir, le *translateur* montre que traduire, ce n'est pas tout simplement transmettre le mot, mais aussi éprouver le désir de transmettre l'imaginaire de l'Autre, tout en proposant au lecteur d'autres lois du discours.

Si le *translateur* se fait interprète des non-dits de la *Queste post-vulgate*, c'est qu'il connaît déjà la douleur du manque, c'est-à-dire, le sentiment d'avoir saisi le mot et

---

<sup>241</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, 14.

la frustration de le voir s'échapper dans la langue de l'étranger sans pouvoir le reproduire fidèlement dans la sienne. Les motifs merveilleux deviennent alors pour lui des espaces blancs où il peut projeter son fantasme de créateur au même titre que l'auteur du texte source. S'il ne peut jamais se faire attribuer l'autorité totale d'un texte, il peut au moins accepter de faire raisonner les mots chez un lecteur qui autrement se serait senti exilé dans une langue étrangère où il ne comprend ni les lois du discours ni le système linguistique.

## CHAPITRE IV

### *Il s'en esmerveilla* : le déplacement du motif merveilleux

#### 4.0 Introduction

La *Queste post-vulgate* trouve son originalité dans la façon dont le *translateur* portugais reprend certains épisodes en visant comme le dit Martin Gosman «dans un premier temps le détail (l'*inventio*) ainsi que la mise en texte (la *dispositio*) et dans un deuxième temps l'exploitation offerte par le régime de la connotation<sup>242</sup>». Se promenant à travers les espaces de l'imaginaire, le *translateur* invite le lecteur à pénétrer avec lui dans le sens caché du texte et à achever comme Galaad « le signifié du langage<sup>243</sup> ». Dans l'esprit de la quête, qui ne peut être achevée que par Galaad, la *Queste post-vulgate* débute avec l'adoubement du jeune chevalier; mais au fur et à mesure que celui-ci évolue dans le récit, le *translateur* s'impose de plus en plus comme un écrivain, car en traduisant les aventures de la Table Ronde, il se cache derrière le seul espace qui lui est réservé, celui du signifiant occupé par le motif merveilleux.

---

<sup>242</sup> Martin Gosman, *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du XII<sup>e</sup> siècle*, 143.

<sup>243</sup> Laurence De Looze, « A Story of Interpretations : The *Queste del Saint Graal* as Metaliterature » , *The Grail : A Casebook*, éd. Dhira B. Mahoney, New York, Garland Publishing, Inc., 2000, 241.

Si le *translateur* médiéval va au-delà du simple travail linguistique de traduction pour laisser son empreinte dans le discours romanesque adapté, c'est que la « merveille est un champ d'expériences très fertile<sup>244</sup> », qui lui permet de se libérer sur le plan langagier, sous prétexte de rendre le motif merveilleux accessible au lecteur dont la langue est autre que celle du texte source. « Micro-récit pouvant être perçu indépendamment de l'ensemble narratif d'où il intervient<sup>245</sup> », pour emprunter la définition de Francis Gingras, le motif est le lieu de rencontre des différentes traditions littéraires qui donnent naissance à une nouvelle parole en établissant de nouveaux rapports textuels entre le *translateur* et le lecteur éventuel. Sur les différents rapports qui se créent dans le texte, Leyla Perrone-Moisés dira que

l'écrivain ne déclare rien, il peut dialoguer avec d'autres écrivains sans les appeler par leur nom, il utilise les biens d'autrui comme s'ils étaient les siens. Tout au plus, il adresse des clins d'œil au lecteur, lequel n'exige pas de lui ce qu'il demande au critique : qu'il définisse bien clairement de qui et de quoi il parle<sup>246</sup>.

N'ayant pas d'exigences par rapport à l'écrivain, ou dans le contexte de la traduction/adaptation portugaise, vis-à-vis du *translateur*, le lecteur, armé d'un certain bagage référentiel « s'engage sans le savoir dans une lutte profonde avec celui-ci<sup>247</sup> », comme le dirait Maurice Blanchot. Afin de bien saisir le glissement d'un imaginaire à l'autre et ses enjeux pour l'écriture romanesque, il suffit d'analyser le statut de quelques

---

<sup>244</sup> Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, 357.

<sup>245</sup> Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, 33. Pour une explication beaucoup plus détaillée sur la nature du motif et son importance dans le texte littéraire, consulter l'article de Francis Gingras intitulé, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues Modernes*, Tome CI : 2, 1997, 163-183.

<sup>246</sup> Leyla Perrone-Moisés, *L'intertextualité critique, Poétique*, 7:1976, 373.

<sup>247</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, 254.

motifs merveilleux dans la *Queste post-vulgate* tels que celui de la bête glatissante, du chevalier brûlant, du héros Galaad, présenté comme une merveille, et du cerf blanc.

#### 4.1 *L'étrange beste*

Dans la *Queste post-vulgate* le motif de la bête glatissante se présente tout d'abord comme un objet de quête, ensuite un signifiant à remplir de sens et finalement un signe linguistique inscrit dans le langage romanesque qui s'ouvre à l'interprétation du lecteur.

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] Ensuite parce que au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner<sup>248</sup>.

Il convient de retourner aux textes qui précèdent la *Queste post-vulgate* pour, d'une part, voir où naît le rapport entre motif et langage et, d'autre part, analyser l'évolution de celui-ci jusqu'à la traduction/adaptation portugaise. Comme l'a déjà signalé Francis Dubost, dans le manuscrit de l'*Estoire del Saint Graal* qui constitue le premier livre du cycle de la Vulgate, «la bête se trouve associée à l'histoire des origines du texte. Elle guide le narrateur vers le livre qui lui avait été donné, puis retiré, par le Ciel<sup>249</sup>». En plus, et au contraire de la bête qu'on trouve dans les manuscrits du cycle post-vulgate, la bête de l'*Estoire* est de nature diverse.

<sup>248</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula: le rôle du lecteur*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, 63-64.

<sup>249</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Editions Slatkine, 1991, 519.



Et si sachiés k'ele estoit diverse en toutes choses, car ele avoit teste et col de brebis et blanc comme noif negie ; et si avoit piés de chien et gambes et cuisses et tout chou estoit noir comme carbon ; et si avoit le pis et le cors et la crupe de woupil et la keue de lyon : et si estoit la beste de diverses samblanches<sup>250</sup>.

Diverse, c'est-à-dire monstrueuse, de par sa nature physique et appartenant au registre du merveilleux de par le métalangage romanesque, la bête est un signifiant qui échappe au sens de celui qui essaie sans cesse de l'attraper pour l'interpréter ou comme le dit Galaad à Bohort « pour découvrir sa vérité<sup>251</sup> ». Les divers éléments qui constituent ce motif ne sont que des signifiants sans rapports apparents mais qui renvoient à d'autres signifiants pour produire comme le dirait Jean-Charles Huchet « un surplus de sens<sup>252</sup> ». À travers le désir de *senefiance*, elle conduit le narrateur vers le livre, c'est-à-dire vers une Écriture que le Maître a déjà signifiée en se servant du discours biblique, parole investie d'*auctoritas*. Le merveilleux n'apparaît donc ici, que pour renvoyer celui qui l'aperçoit dans son Autre scène, à savoir l'inconscient représenté par la forêt où il sera initié au monde du langage. Confronté au signe dans ce monde opaque sinon obscur, le lecteur entreprend avec le chevalier ou, à tout le moins, avec le narrateur une quête de sens, quête qu'il n'abandonnera pas avant de trouver la *senefiance*. Cette quête de sens lui permettra ainsi d'accéder comme le dirait Francis Dubost, à «une réalité plus réelle et plus universelle à la fois, celle des structures psychiques et des contenus mythiques<sup>253</sup> ».

Cependant dans les versions des manuscrits de la *Post-Vulgate*, le statut du motif de la bête change considérablement. Il suffit de penser au motif tel qu'il apparaît dans la traduction/adaptation portugaise, pour voir l'évolution qu'il subit à travers les différentes

<sup>250</sup> Jean-Paul Ponceau, *L'Estoire del Saint Graal*, Paris, Honoré de Champion Éditeur, 1997, 10.

<sup>251</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 160. *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 161.

<sup>252</sup> Jean-Charles Huchet, *Le roman médiéval*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 11.

<sup>253</sup> *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, 134.

versions des manuscrits. Dans la version portugaise, le motif devient beaucoup plus complexe, car cette fois-ci il ne reste pas mystérieux jusqu'à la fin; au contraire, il est expliqué de façon à éliminer sa nature merveilleuse qui relève de l'inconnu et de l'étranger dans le texte. Le motif de la bête glatissante tel qu'il se trouve dans la *Demanda* portugaise est un élément à double nature qui se trouve entre deux, le bien et le mal, le monde naturel et le monde surnaturel.

Pour essayer de trouver les origines de la bête qui remontent jusqu'à l'*Estoire* du cycle de la Vulgate, il suffit de penser aux occurrences de l'adjectif «diverse» ou, en portugais, «desassemelhada», pour décrire son apparence physique. La diversité de la bête renvoie non seulement à sa nature inquiétante mais aussi au fait qu'elle échappe au sens du monde naturel tel qu'on le connaît. Le chevalier, tel Perceval dans la *Continuation*, se sent perdu face à la créature étrange qui apparaît mystérieusement devant lui en fuyant.

Perchevaus a poi de saison  
 Car salir voit fors d'un buisson  
 Une beste grant a merveille.  
 Perchevauz toz s'en esmerveille  
 Que de demander est refrains,  
 Car la beste, qui tote est prains,  
 S'en va par devant lui fuiant...<sup>254</sup>.

La locution adverbiale *a merveille* qui modifie l'adjectif *grant* et le verbe *esmerveiller*, qui décrit la réaction du jeune chevalier, illustrent ici les limites du discours romanesque quand s'estompe la frontière entre monde naturel et monde surnaturel. Le narrateur, qui ne réussit pas à percer l'au-delà de la merveille, fait glisser son angoisse sur celle du chevalier qui *de demander est refrains* lorsqu'il voit passer devant lui la bête fuyante.

---

<sup>254</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, Tome I, éd. Mary Williams, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, v.8377-8383.

Faisant la même expérience du déchiffrement<sup>255</sup>, comme le dirait Christine Ferlampin-Acher, lecteur et chevalier sont appelés à la poursuite de la merveille pour essayer d'en trouver le sens.

Quant Perchevaus la merveille a  
Veüe, molt se merveilla,  
C'onques mais ne vit sa pareille<sup>256</sup>.

Autrement dit, le monstre qui cause de l'étonnement chez le chevalier quand celui-ci le voit, devient tout de suite, sans qu'il puisse s'en empêcher, son objet de quête principal, à savoir celui qui lui donnera le sens de son existence. La quête de la bête est ainsi comme le dirait Tzvetan Todorov, « non seulement une quête d'un code et d'un sens, mais aussi d'un récit<sup>257</sup> ». On pense ici d'avantage à Yvain le bâtard dans la *Queste post-vulgate* qui, en voyant la bête pour la première fois, est attiré par son étrangeté et décide de la poursuivre sans trop savoir, au moins consciemment, pour quelle raison.

Face à Yvain le bâtard qui cherche à se définir en tant que chevalier accompli, la bête devient l'objet qui va le guider pour qu'il puisse retrouver ses origines et donc la valeur de son nom qui lui est inconnue à cause de son statut de bâtard. Il faut que Palamède réapparaisse dans le récit en tant que figure castratrice pour réorienter Yvain et son désir inconscient. Dans la *Queste post-vulgate*, Yvain commence à poursuivre la bête pour la tuer tout en sachant que cette demande appartient à Palamède. Après avoir menacé de lui couper la tête, Palamède perce d'une lance le corps d'Yvain et lui dit :

Certes, sire chevalier, vous estes fol et nices qui de ce vous entremectés,  
car bien sachés que ceste queste n'appartient pas a tel chevalier com vous  
estes<sup>258</sup>.

<sup>255</sup> *Merveilles et topique merveilleuse dans le romans médiévaux*, 506.

<sup>256</sup> *La continuation de Perceval*, v.8407-8409.

<sup>257</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 79.

<sup>258</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 132.

Le *translateur* portugais, par contre, va au-delà du texte français :

Senhor cavaleiro, agora me leixaredes minha caça ; aldemeos êste mês nom poderedes ir buscá-la. Assi Deus me valha, se vergonha nom fôsse, talhar-vos-ia a cabeça, porque fôste começar cousa que nom era para vós<sup>259</sup>.

La poursuite de la bête qui, pour le narrateur de la *Queste post-vulgate* est une quête, est traduite dans la *Demanda* portugaise par le mot *caça*, *chasse* en français moderne, offrant ainsi une autre dimension du désir de quête chez le chevalier. La chasse qui, dans le roman arthurien, entraîne souvent le chevalier vers l'Autre Monde en l'initiant au merveilleux<sup>260</sup>, réapparaît dans le texte portugais sous une autre lumière. Autrement dit, plutôt que de se présenter comme un simple passe-temps comme dans plusieurs romans de Chrétien de Troyes, dans la traduction/adaptation portugaise, la chasse permet au chevalier de redéfinir son désir et, donc, de questionner le but de son existence. Puisque celui qui entreprend une chasse connaît *a priori* son objet de quête, le chevalier de la traduction/adaptation portugaise est beaucoup plus conscient de sa mission que le Palamède du manuscrit français, qui est toujours dans le questionnement de sa poursuite. Cette assurance de soi est poussée davantage lorsque le Palamède du texte portugais s'impose en tant que figure castratrice et menace de couper la tête d'Yvain si jamais il insiste à se mêler de cette aventure.

La bête glatissante telle qu'on la voit le plus souvent dans la *Queste post-vulgate* est très différente de celle de l'*Estoire*. Elle acquiert son nom du fait qu'elle porte dans son ventre des chiots qui aboient sans cesse. En tant que femelle gravide, la bête est

---

<sup>259</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 131. « Monsieur le chevalier, maintenant vous laisserez ma chasse ; en plus ce mois-ci vous ne pourrez pas aller la chercher. Que Dieu vienne à mon aide, si je n'avais pas honte, je vous couperai, la tête, car vous avez commencé une chose qui n'était pas pour vous ».

<sup>260</sup> William Calin, « The Exaltation and Undermining of Romance: *Ipomedon* », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987.

remplie par le langage informe des aboiements de chiots. Ce langage, ou plus exactement ces cris, est aussi un langage mortifère car il tue celui qui l'entend, car éprouver du désir, et s'il s'agit d'un désir aux relents incestueux, c'est aussi faire face à la mort, comme l'illustre l'épisode de la *Queste post-vulgate*, où Esclabor raconte la perte de ses onze fils au moment où, en essayant de tuer la bête, celle-ci s'est mise à pousser des cris si forts que les jeunes chevaliers qui la menaçaient sont tombés morts.

Plus loin dans le récit, Yvain le Bâtard rencontrera aussi un ermite se nourrissant seulement de quelques herbes qui lui raconte sa triste histoire, celle-ci étant marquée par la douleur ressentie par la perte de ses cinq fils. Il raconte à Yvain le Bâtard que la bête qu'il quête « est beste de deable part et plaine d'ennemy<sup>261</sup> ». Le vieil homme ajoute que quand ses cinq fils ont vu la bête, ils ont voulu la poursuivre pour savoir sa vérité. Un jour où ils l'ont aperçue en train de boire de l'eau, l'aîné l'a blessée sur la cuisse gauche avec sa lance. Aussitôt que la bête s'est sentie blessée, elle a commencé à pousser des cris « merveilleux ». À ce moment « issi ung homs grans a merveilles de l'eaue, et si viaires estoit plus noir que arement et ses yeulx aussi vermeilz et aussi alumé com charbon espris<sup>262</sup> ». L'homme merveilleux a pris la lance qui avait blessé la bête et il a tué l'un après l'autre les cinq fils du vieil homme. Perdu de douleur, le vieil homme qui a décidé de renoncer à toutes les richesses et aux plaisirs de ce monde demande à Yvain, en pleurant, d'abandonner sa quête pour ne pas subir le même sort que ses enfants.

En reprenant le même épisode et en restant fidèle au texte français, le *translateur* portugais montre que ce monde étrange où prédomine la merveille est aussi l'espace qui lui permettra d'exposer son imaginaire. Cette bête qui n'est pas seulement une merveille

---

<sup>261</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 128.

<sup>262</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 129.

à voir mais aussi, une «merveille a oïr<sup>263</sup>», appelle avec ses cris de douleur la *semblance* du Diable dans le texte. Ayant la particularité d'avoir le statut dans le texte de merveille à *oïr*, la bête représente la lecture par excellence dans la mesure où, en criant, elle fait appel au signifié qui en réalité n'est que l'effet de lecture sur chaque lecteur. Jacques Lacan précise à ce sujet :

S'il y a quelque chose qui peut nous introduire à la dimension de l'écrit comme tel, c'est nous apercevoir que le signifié n'a rien à faire avec les oreilles, mais seulement avec la lecture, la lecture de ce qu'on entend de signifiant. Le signifié, ce n'est pas ce qu'on entend. Ce qu'on entend c'est le signifiant. Le signifié, c'est l'effet du signifiant<sup>264</sup>.

Si l'on doit prendre la bête dans toutes ses dimensions, on en conviendra qu'elle correspond à la limite du signifiant dans la mesure où elle ouvre sur le néant, patroné par le Diable. Opérant dans le texte comme défenseur de son œuvre et l'Autre par excellence, car il s'oppose à Dieu, le Diable prend la lance pour mettre fin au lignage chevaleresque et perpétuer le mystère de la bête.

En plus, ceux qui voient la bête, la trouvent souvent près d'une fontaine en train de boire. La fontaine pourrait alors renvoyer à la source même du langage, source qui étanche la soif de la bête. C'est d'ailleurs après sa mort qu'on nomme le lac où elle se noie : le lac de la bête :

Et Palamedes qui mult estoit ardiz et qui longuement estoit travailliez por la beste se lance el lac tout ensint montez com il estoit et fiert la beste si *angoiseusement* qu'il li met par ambdeus les costés le fer de son glaive a tout grant partie dou fust. *Et celle gite un cri si grant et si horrible que li chevaux, seur quoi il seoit, en fu si espoentez* qu'il se lança hors de l'eive et s'en ala a tout Palamades ou il voxist ou non; et ausint en furent li autre dui cheval qu'a paine les porrent retenir cil qui sus estoient. Mes la beste quant elle se senti ferue, elle ne fist onques autre chouse fors que elle se mist desouz l'eive. Et maintenant comença par le lac une si grant tempeste que il scembloit que tuit cil d'enfer i fussent. Et li lac comença a ardoir et

<sup>263</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 129.

<sup>264</sup> Jacques Lacan, *Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 45.

a flamber de toutes parz si merueilleusement que ce estoit la greingnor daiablé dou monde a veoir, mes celle flambe ne dura mie longuement. Et neporquant, il en avint une merveille qui encor dure, que li lac qui comença a celui point a eschauffer, ou de celle flamble ou d'autre merveille, boilli, ne puis ne cessa, ainz bout encor et boudra, ce dient aucunes genz, tant com li mondes durra. Cel lac qui, de tel merveille com je vos cont, prist celle cholor, qui encor bout, est apellez le Lac de la Beste, et encor dure<sup>265</sup>.

La *Demanda* présente quelques variantes du même épisode surtout dans la façon dont le *translateur* décrit Palamède et la nature du cri de la bête. Là où l'auteur du texte français insiste sur l'atteinte angoissante du coup de la lance du chevalier et l'effroi du cheval face à la bête *estrange*, le *translateur* portugais choisit d'insister sur la nature humaine et bonne du chevalier pour rendre plus bouleversant auprès du lecteur portugais la confrontation de l'homme et de la bête :

E Palamades que era muito ardidado e que havia muito de coração q que muito afã presara já por ela pola matar, meteu-se no lago de cavalo assi como estava, e feriu a bêsta de tal guisa, que lhi passou os costados ambos, assi que o ferro da lança com grã peça da hasta passou da outra parte ; e ela deu uû grã brado e tam espantoso, que espantou o cavalo a Palamedes e aos outros, de guisa que adur os podiam teer. Mas a bêsta, quando se sentiu ferida, meteu-se sô a água, e começou a fazer ùa tam grã tempestade polo lago, que semelhava que tôdolos diáboos do inferno i eram no lago, e começou aa dar e a deitar chamas tam grandes e de tôdas as partes, que nom há homem que o visse que o nom tevesse por ùa das maiores maravilhas do mundo. Mas aquela chama nom durou muito, pero aveo ende ùa maravilha que ainda ora dura i : aquêlo lago começou [a] acaecer e a ferver de guisa que nunca quedou de ferver, ante ferve e ferverá já, em-mentre o mundo fôr, assim como os homens coidam. Aquêlo lago, que de tal maravilha como vos conto prês aquela caentura, agora há nome «o lago da bêsta ».<sup>266</sup>

<sup>265</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 312-313.

<sup>266</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 371. « Et Palamède qui était très vaillant, qui avait un très bon cœur et qui avait beaucoup fait pour tuer la bête, s'est mis dans le lac tel qu'il était avec son cheval. Il a blessé la bête de telle manière qu'il lui a traversé les côtes avec le fer de sa lance. Elle a poussé un grand cri si étonnant, que celui-ci a effrayé le cheval de Palamède et ceux des autres qui n'ont pas pu les retenir. Mais quand la bête s'est sentie blessée, elle s'est mise sous l'eau produisant une grande tempête dans le lac comme si tous les diables de l'enfer y étaient. Et des grandes flammes ont commencé à sortir de partout dans le lac. Et il n'y a aucun homme qui aurait vu ceci qu'il ne le prenne comme l'une des plus grandes merveilles du monde. Cette flamme-là n'a pas duré longtemps, mais il y a eu encore une autre merveille qui dure encore. Ce lac-là a commencé à chauffer et à bouillir de telle manière qu'il ne s'est

Comme ce passage l'illustre, le motif merveilleux peut être évacué du texte, mais la merveille reste néanmoins comme signe linguistique à interpréter. Conscient que la fonction de la tempête dans le texte français est de bouleverser le sens, le *translateur* la qualifie de « [...] merveilles les plus grandes » tandis que l'auteur de la *Queste post-vulgate* préfère utiliser l'adverbe « merveilleusement » en ajoutant qu'il s'agissait de la plus grande *daiablé a veoir*. En préférant l'adjectif à l'adverbe et en évacuant la référence au diable de la traduction/adaptation, le *translateur* portugais sème le mystère dans le texte et accorde l'autorité de la merveille à l'auteur français. La description timide dans le texte français où l'auteur semble se démentir pour assumer la responsabilité de sa création, (« ou de celle fable ou d'autre merveille »), s'achève dans la *Demanda*, grâce au *translateur* qui qualifie ce phénomène de « ãa maravilha que ainda ora dura » (une merveille qui dure encore). Clairement plus audacieux que l'auteur français, le *translateur* saisit la nature du motif dans toute son étrangeté au moment où il décrit le cri de la bête comme étant *grã* (grand) et *espantoso* (épouvantable/effrayant). Ce choix de la part du *translateur* est significatif du point de vue sémantique, car il touche le noyau du signifié en lui ajoutant le sème de la soudaineté tout en gardant l'étrangeté du motif.

Du côté du lecteur, c'est seulement après la mort de la bête glatissante que celui-ci, et avec les chevaliers qui la cherchent, va découvrir à travers le discours du roi Peles, l'origine de cette créature. Selon le texte, elle a été le fruit de la copulation entre le Diable et la fille du roi Hipómenes. La fille du roi Hipómenes qui connaît tous les secrets de la « nigromance » tombe amoureuse de son frère. Comme il ne partage pas les mêmes sentiments, la demoiselle décide de se suicider. Au moment où elle s'apprête à passer à

---

jamais arrêté de bouillir et comme l'affirment les hommes, il bout et bouillira pendant que le monde durera. Ce lac-là qui a chauffé comme je vous raconte, s'appelle maintenant, le lac de la bête ».



l'acte, le Diable lui apparaît et lui promet que si elle lui offre son pucelage, il l'aidera à séduire son frère. Après la copulation avec le Diable, la demoiselle devient maléfique et, en oubliant qu'elle aime son frère, elle décide de se venger du fait qu'il a refusé son amour. Un soir, elle appelle son frère dans sa chambre et commence à l'insulter jusqu'à ce que celui-ci se mette en colère contre elle et la gifle. La demoiselle commence alors à crier et dit à son père que son frère a voulu la violer. Pour sauver l'honneur de sa fille, le père condamne son fils à une mort cruelle où il périra dévoré par des chiens. Cependant, avant de mourir, le frère accuse sa sœur de félonie en lui disant qu'au moment où elle accouchera de l'enfant qu'elle porte dans son ventre, celui-ci aura une nature monstrueuse, nature qui rappellera toujours le crime qu'elle a commis contre lui. Au moment de la naissance de l'enfant, la fille du roi accouche de la bête glatissante. Voyant l'enfant monstrueux, le roi comprend que sa fille avait menti ; il lui fait subir une mort plus cruelle que celle qu'il avait réservée à son fils<sup>267</sup>.

La bête glatissante qui, à travers ses cris, rappelle sans cesse le désir et les fautes de sa mère, représente entre autres éléments, une écriture en devenir entée dans le texte à partir d'une nature diabolique, car c'est à l'endroit même où était sorti le Diable qui a tué les cinq fils de l'ermite, que la lettre, c'est-à-dire le signifiant, meurt. Mais l'aspect à la fois inquiétant et effrayant du motif merveilleux n'est pas une création de la *Queste post-vulgate* ; le projet s'annonce déjà dans l'*Estoire del Saint Graal* de la Vulgate lorsque le narrateur, à qui le Maître avait dit qu'il trouverait dans le livre des

---

<sup>267</sup> Dans son ouvrage sur le merveilleux, Francis Dubost discute le motif de la bête glatissante tel qu'il apparaît dans le *Tristan en prose*. La seule différence entre l'original français et la traduction portugaise c'est que dans ce dernier texte, le diable ne prend jamais la forme du frère. Au contraire, il ne cache jamais sa vraie nature à la demoiselle.

« grans merveilles »<sup>268</sup>, découvre dans sa confrontation avec le livre qu'on lui met entre les mains, les titres:

Chi est li commenchemens de ton lignaige  
 Chi commence Li Livres du saint Graal  
 Chi est li commenchemens des Paours  
 Chi commencent Les Merveilles<sup>269</sup>

À travers la lettre qui s'offre au lecteur/narrateur comme signe à décrypter, on découvre que le lignage, le Graal, la peur et les merveilles sont tous en rapport les uns avec les autres dans l'espace textuel. Comme on peut le voir dans le premier titre qui souligne l'importance de l'origine, le narrateur doit apprendre tout d'abord son identité qui lui sera transmise au moment où il lira sur son lignage, c'est seulement après avoir acquis ces connaissances-là qu'il pourra passer au livre et donc faire face aux inquiétudes qui suscitent les merveilles.

Comme les titres du livre donné au narrateur de l'*Estoire*, la bête glatissante que l'on trouve dans la *Queste post-vulgate* et la *Demanda* portugaise, provoque la peur de celui qui la regarde :

Et ainsi qu'ilz parloient de leur departement, ilz se regardent et voyent sourdre des brosses la beste diverse que le roy Pellinor avoit ja chassée si long temps, celle que le roy Artus avoit vue quant il pensoit a la fontaine, celle mesmes qui dedans son ventre avoit les faons qui glatissoient. Quant elle approcha des chevaliers et ilz oïrent le glatissement, ilz cuiderent bien que ce fussent brachets qui après aucune beste allassent glatissant. Et quant ilz virent la beste appertement et ilz apparceurent que nul chien ne venoit après luy et le glatissement leur approchoit, ilz se seignent de la merveille qu'ilz en ont, car ilz cognoissent maintenant que dedans le corps de la beste sont cilz repost qui ainsi vont glatissant<sup>270</sup>.

La *translateur* portugais change quelques détails dans la *Demanda do Santo Graal* :

---

<sup>268</sup> *Estoire*, 6.5-10.

<sup>269</sup> *Estoire*, 9.10.

<sup>270</sup> La *Queste post-vulgate*, Tome II, 111-112.

E êles stando a êste departamento, virom sair da mata a bêsta desassemelhada, a que rei Pelinor soía a seguir de caça, tempo foi, e era aquela que rei Arthur viu quando siia pensando a-par da fonte, aquela meesma que em si tragia os caães que ladravam. Quando a bêsta chegou aos cavaleiros e êles ouvirom os ladridos, bem cuidarom que eram caães que se iam trás aquela bêsta ; mas pois ouvirom bem e virom que nom ia com ela nhuû, mas como se ela iia chegando, assi se chegando iiam mais os ladridos, começarom-se a sinar, tanto virom a gram maravilha, ca bem virom que os ladridos de dentro dela saíam<sup>271</sup>.

Le *translateur* semble être beaucoup plus précis dans la façon dont il associe le roi Arthur à la bête. L'auteur du texte français sème l'ambiguïté quand il dit que la bête était « celle que le roy Artus avoit vue quant il pensoit a la fontaine », alors que le *translateur* élimine le doute en remplaçant la préposition « a » du français avec la préposition « a-par » (à côté de) du portugais. Lorsque l'auteur français définit la merveille à partir de la fontaine (source), le *translateur* le fait à côté de celle-ci en présentant dans le texte une définition parfaite de la traduction : écrire à côté d'un texte source. Aussi important, le choix du verbe « siia pensando » (en train de penser) pour celui de « pensoit » du français. En optant pour le gérondif, le *translateur* insiste sur l'étendue de l'état pensif profond chez le roi Arthur, un fait qui n'est pas clair dans la source française par l'emploi de l'imparfait évoquant uniquement l'action de penser. Quoiqu'en français l'imparfait évoque aussi le développement de l'action dans la durée, ici ce n'est pas l'action qui compte mais l'état de penser, comme le souligne la traduction/adaptation portugaise.

---

<sup>271</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 111. « Et lorsqu'ils se trouvaient là, ils ont vu sortir de la brousse la bête diverse, celle que le roi Pelinor avait l'habitude de poursuivre à la chasse, il y a longtemps, et il s'agissait de celle que le roi Arthur avait vu quand il pensait près de la fontaine, celle-là même qui portait dans le ventre des chiots qui jappaient. Quand la bête s'est approchée des chevaliers et qu'ils ont entendu les aboiements, ils ont pensé qu'il s'agissait des chiens qui poursuivaient la bête : Mais après ils ont bien entendu et ont vu qu'il n'y avait pas de chien qui la poursuivait ; ils ont bien entendu et ils ont vu qu'il n'y en avait aucun. Mais comme elle s'approchait d'eux, les aboiements s'approchaient de plus en plus. Quand ils ont vu la grande merveille, les chevaliers ont commencé à faire le signe de la croix, car ils ont bien vu que les aboiements sortaient de son ventre ».

Quant aux chevaliers, il est très clair que c'est après avoir vu la bête et s'être rendu compte que les *glatissements* sortent de son corps que les trois chevaliers se signent. Le signe de la croix devrait permettre d'éloigner la peur qu'ils sentent au moment où ils se trouvent face à cette créature étrange qui cache en elle-même un désir dont les chevaliers ne savent rien ou dont ils veulent ignorer l'existence. Lorsque la *Queste post-vulgate* et la traduction/adaptation portugaise sont confrontées, celle-ci reproduit presque mot par mot la source française. Ce n'est qu'au moment où les chevaliers se rendent compte que les aboiements des chiens sortent de l'intérieur du ventre de la bête et que le substantif merveille apparaît dans le texte, que la *Demanda* portugaise semble offrir un point de divergence. Le fait que l'adjectif « gram » (grand) modifie la merveille dans la traduction/adaptation portugaise souligne non seulement l'étonnement de la part des chevaliers face à celle-ci, mais aussi du *translateur*, qui réalise la complexité du motif.

À part la représentation du désir inconscient du chevalier, la bête sert surtout à illustrer l'évolution du motif merveilleux dès les premiers textes où elle apparaît jusqu'aux manuscrits de la *Post-Vulgate*. En inspirant des actes de foi chez ceux qui la croisent, la bête rappelle ses origines dans le *Perlesvaus* où elle se révèle d'une intelligence humaine lorsqu'elle s'approche d'une croix espérant être protégée de ses chiots meurtriers :

La beste vit qu'ele n'avroit nul garant, si s'en vet vers la croiz. Li chael ne pourent plus estre dedenz li, si s'en isirent hors tuit vif autresi comme chien ; n'estoient pas de sa douçor ne de sa debuenairété. Ele s'umelia entr'els et se coucha a terre, et fist autel senblant com s'ele lor criast merci, et se tint au plus pres de la croiz qu'ele pot<sup>272</sup>.

---

<sup>272</sup>*Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, Vol. I, William A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, éd., New York, Phaeton Press, 1972, v.5511-5515.

Quoique l'auteur anonyme du *Perlesvaus* semble valoriser la foi chrétienne en décrivant la croyance de la bête au pouvoir miraculeux de la croix, c'est ce qui se passe par la suite qui mérite l'attention du lecteur. En se faisant dévorer par ses propres chiots au pied de la croix, la bête démystifie le pouvoir salvateur de celle-ci.

## 4.2 L'*estrang*e lecture

Dans plusieurs versions des manuscrits français et portugais, le motif de la bête est toujours associé au désir, le désir du livre ou le désir de l'Autre. Ainsi, attraper la bête renvoie au désir inconscient du chevalier en voie de reconnaissance de la figure d'autorité, à savoir le roi Arthur. C'est grâce à cette aventure qu'il se convertira à la foi chrétienne et qu'il viendra à Camelot pour faire partie de la Table Ronde où se trouve le siège où est inscrit son nom. De cette façon et puisque les sièges autour de la Table Ronde sont prédestinés, le chevalier est assujéti au langage et au discours qui veut que, en termes lacaniens, « dans le mouvement universel sa place est déjà inscrite à sa naissance sous la forme de son nom propre ».<sup>273</sup> Ce ne sera donc qu'après sa conversion au christianisme que Palamède pourra tuer la bête, venger la mort de ses onze frères et participer à la quête du Saint Graal. Si la bête ne meurt qu'après que Palamède a entrepris une autre quête, le motif merveilleux n'apparaît dans le texte que pour, d'une part, mettre en marche la machine à désirer du chevalier, car comme le dit clairement la version *Queste post-vulgate*, « le lac a bouilli, bout et bouillera » et, d'autre part, pour représenter l'Autre qui hante l'inconscient du chevalier. En tant que figure de l'Autre dans le texte, la

---

<sup>273</sup> Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 495.

bête expose le sujet à son devenir, elle l'amène dans un au-delà où il se trouve dès le début sans le savoir.

Ceci est vrai non seulement pour l'objet qui devient par la suite sujet d'écriture, mais aussi pour le lecteur moderne dès qu'il actualise le discours littéraire. Le roi Arthur de la *Queste post-vulgate*, qui est le premier à voir la bête glatissante et à s'émerveiller de sa nature fantastique, devient celui qui, plus tard, fera écrire la merveille dans son livre d'aventures. On pense ici à la merveille qui s'est produite quand Palamède est guéri de toutes ses blessures au moment où Galaad, le chevalier choisi pour participer à la quête du Saint Graal, verse sur lui l'eau baptismale. Le roi Arthur qui fait ajouter à son livre cette aventure, impose avec son geste, une lecture qui implique la réévaluation constante du statut de la merveille. Le décryptage de la lettre donne accès à ce que le sujet énonciateur dit parfois malgré lui et, au-delà, à ce qui constitue l'essence de l'imaginaire médiéval.

Le chevalier qui dans le *Tristan en prose* se suicide après avoir joué une composition lyrique avec sa harpe, est remplacé dans la *Queste post-vulgate* par le chevalier lecteur. Lorsque la cour du roi Arthur se prépare pour l'arrivée du chevalier élu, leur attention est portée sur un chevalier qui, absorbé dans ses pensées, tombe d'une fenêtre en laissant tomber des lettres qu'il tenait dans ses mains. Son corps mort est si chaud que ceux qui le regardent pensent qu'il y a des flammes qui lui sortent du nez. Curieusement, ce n'est pas cette mort qui dérange le roi Arthur, mais le fait qu'on peut à peine toucher le corps du chevalier, corps brûlant qui réduit en cendres les vêtements qui le couvrent<sup>274</sup>. Cet épisode, que le roi Arthur qualifie de merveilleux, puisqu'il ne réussit

---

<sup>274</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 20. *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 11.

pas à l'expliquer, fait appel au sens de la part du lecteur avide qui se questionne sur la nature de cette mort énigmatique.

En s'émerveillant de ce qu'il voit, le lecteur du texte médiéval jouit de la lecture parce que la lettre se fait vraiment signifiant à remplir de sens et s'ouvre devant ses yeux comme une voie par où explorer son désir inconscient. En se posant la question « sur la place du signifié dans la réalité »<sup>275</sup>, le lecteur accompagne les trois chevaliers qui, devant les trois chemins, ne savent lequel prendre et voient la bête glatissante pour la première fois. Obligé de suivre la voie du signifié pour en savoir plus sur le signifiant *bête glatissante*, le lecteur se met à la poursuivre à travers l'espace textuel. Il fait alors un voyage régressif jusqu'à l'origine où il identifiera la place du désir dans la chaîne signifiante. La *Queste post-vulgate* nous introduit ainsi à la merveille de la fontaine de guérison qui a le même statut dans le texte que celle de la bête. Tout chevalier gravement blessé peut venir se baigner à cette fontaine pour être immédiatement guéri de toutes ses plaies. Comme si, en quelque sorte, il y retournait pour renaître enfin afin de remettre en marche la machine à désirer.

### **4.3 La merveille à veoir**

C'est justement le désir d'aboutir à sa quête qui pousse un chevalier tel que Galaad à toutes ses limites, même si celles-ci lui apportent la mort. Apparu pour la première fois dans la *Queste del Saint Graal* du cycle de la Vulgate et ayant été conçu dans le *Tristan en prose* où il occupe une grande partie du texte, Galaad, le chevalier élu, devient le héros principal dans la *Queste post-vulgate* comme il l'est aussi dans le cycle

---

<sup>275</sup> Lacan, *op. cit.*, 500.

*Vulgate*. Puisqu'il s'agit d'un texte lacunaire, la *Queste post-vulgate* trouve son unité grâce à Galaad qui se distingue des autres chevaliers de la Table Ronde tout d'abord par sa chasteté et ensuite par le fait qu'il est le seul à voir les merveilles du Saint Graal. Fruit d'une nuit d'amour entre Lancelot et la fille du roi Peles, Galaad représente l'espoir non seulement pour son lignage, mais aussi pour le royaume Arthurien qui est sur le point de s'effondrer face à la menace constante des attaques du roi Marc et de son armée.

Les deux *Queste* des cycles vulgate et post-vulgate commençant toutes deux par l'arrivée d'une demoiselle à la cour du roi Arthur, qui interrompt la grande célébration de la veille de Pentecôte pour demander à Lancelot de la suivre dans la forêt, les textes offrent deux optiques différentes. La *Queste post-vulgate* présente un épisode beaucoup plus détaillé pour bien marquer la rupture entre ce monde idyllique de la cour du roi Arthur et ce qui va se passer par la suite. À part sa position de narrateur beaucoup plus marquée, car il reproduit lui-même la partie où la jeune fille s'identifie devant la cour, le *translateur* dit à propos des dames et des chevaliers y réunis que « el rey que era ende mui ledo honrrou-os muito e ffeze-os mui bem servir e toda rem que entendeo per que aquella corte seeria mais viçosa e mais leda todo o fez fazer<sup>276</sup> ». Si dans le *Tristan en prose* la splendeur de la cour du roi Arthur est déjà une réalité présente (exprimée par le présent du verbe), dans la traduction/adaptation portugaise, elle s'inscrit dans l'(à)venir (le futur du passé en portugais). Ce futur du passé correspondrait ici à une expression du désir qui, dans sa nature même, est une projection devant et en continue.

---

<sup>276</sup> Puisque la *Queste post-vulgate* présente ici une lacune, le texte cité appartient à la *Demanda* portugaise. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 20. « Et le roi qui était très joyeux, les a beaucoup honorés et leur a fait bien servir tout ce qu'il y avait. Le roi a fait de tout et tout le monde a compris pourquoi cette cour-là était la plus exubérante et la plus joyeuse; il a tout fait faire ». *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 11.



En outre, dans cette scène, qui dans le *Tristan en prose* est aussi détaillée que dans la *Queste post-vulgate*, le roi Arthur est mis au deuxième degré de la narration, au profit de la reine, qui domine le récit et occupe, non seulement la place de sujet actant, mais aussi celle d'objet du regard de la cour : « eles disoient bien entr'eles que voirement est ce la plus vaillant dame du monde et la plus sage et la plus courtoise ». En revanche, lorsque le *translateur* supprime la reine du récit et choisit de valoriser le rôle du roi Arthur, il montre la splendeur de la cour dans toute sa totalité, faisant allusion au *Tristan en prose* qui décrit cette célébration de la veille de Pentecôte en disant : « merveilleuse que ce est merveilles a veoir<sup>277</sup> ».

Puisque la *merveille à veoir et à oïr* semble être au cœur de la *Queste post-vulgate*, elle offre un champ au *translateur* où il peut opérer plusieurs changements sémantiques. Tel est le cas la première fois que Lancelot voit Galaad. Comme il l'apprend en se dirigeant vers une abbaye, Lancelot avait été convoqué pour adouber Galaad, son fils, le jour de la Pentecôte. Adoubé sous le signe du Saint Esprit, Galaad est investi non seulement de la chevalerie, mais aussi symboliquement du don des langues, car comme ses compagnons dans la quête en témoigneront plus tard, il sera le seul à pouvoir lire un message écrit en chaldéen qui s'affiche mystérieusement à l'entrée de la nef merveilleuse.

---

<sup>277</sup> *Le Tristan en prose*, Tome VI, 240. « Tel parlement conme je vous conte tinrent la veille de Pentecouste entre le roi Artu et le roi Baudemagu. Et li autre font joie par laiens et feste si merveilleuse que ce est merveilles a veoir : tout entendent a faire joie. Li rois houneure tous ses homes, et plus les povres que les rices. Mout lour vait largement donnant, et il le pooit faire aiesiement, car tous les mondes li donnoit presens et il donnoit presens a tout le monde. Et s'i pense des cevaliers, la roïne pense des dames qui a la feste estoient venues. Ele les sert, ele les honneure, ele lour fait tout a plaisir de toutes les choses qu'ele quide qui plaire lord oie, si qu'eles disoient bien entr'eles que voirement est ce la plus vaillant dame du monde et la plus sage et la plus courtoise. Tant a en soi pris et valor que bien devroit estre dame de toutes les dames qui sont ens u monde ».

Lorsqu'il voit Galaad pour la première fois, Lancelot est étonné par sa beauté. Les deux textes sources de la *Queste post-vulgate* décrivent la beauté de Galaad à travers le regard de son père :

Il regarde l'enfant, si le voit garni de toutes biautez si merueilleusement  
qu'il ne cuide mie qu'il veist onques mes de son eage si bele forme  
d'ome<sup>278</sup>.

Quoique le *translateur* reprenne le même épisode dans la *Demanda do Santo Graal* qui vient combler la lacune de la *Queste post-vulgate*, il insiste sur la nature merveilleuse de Galaad en focalisant l'action sur lui :

E veo a êle a abadessa com quatro donas, e adusse consigo Galaaz, e [Galaaz] tam fremosa cousa era, [que] maravilha era. E andava tam bem vestido, que nom podia milhor.<sup>279</sup>

En remplaçant l'adverbe *merveilleusement* par le substantif *maravilha* (merveille) et en se référant à Galaad comme « *tam fremosa cousa maravilha era* » (cette chose si belle était une merveille), plutôt que comme « *si bele forme d'ome* », le *translateur* de la *Demanda do Santo Graal*, introduit un vide dans le texte, en privilégiant tout d'abord l'effet du regard sur le héros, et surtout en invitant le lecteur/auditeur à passer à la glose d'un signifiant à un double référent : la chrétienté et la chevalerie.

Le substantif *merveille* étant utilisé pour décrire la beauté ineffable de Galaad qui est vu comme quelqu'un de surhumain, renvoie à son étymologie *mirabilia* impliquant un étonnement produit par le regard ; mais il peut aussi servir à remplir une absence, voire un vide dans le discours poétique<sup>280</sup>. Cette absence ne pourra être remplie que par

<sup>278</sup> *La Queste del Saint Graal*, 2.

<sup>279</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 5. Le texte de F. Bogdanow présente ici une lacune. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 13.

<sup>280</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe et XIIIe siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991.

l'ermite qui, grâce à ses dons d'écrivain et de lecteur, confie au jeune chevalier dans la

*Demanda do Santo Graal* :

-Filho, cousa santa e honrada, frol e louvor de todos os menãos, outorgame se te praz, que te faça companha em tôda minha vida, mentre te poder seguir, dê[s] que te partires da côrte del-rei Artur, ca eu bem sei que nom morarás i mais de uê dia, ca a demanda do Santo Graal se começará, tanto que tu i chegares. E eu te demando ta campanha, assi como tu ouves que eu sei tua santa vida e ta bondade mais ca tu. E nom sei no mundo [cousa] que me tanto podesse confortar, dès oimais, como de veer tam santo cavaleiro como tu seerás, [e de veer maravilhas] como tu veerás, e a que darás cima. Ca Deus, que te fez nascer em tal pecado, como tu sabes, por mostrar seu gram poder e sa gram virtude, te outorgou – per sua piedade e pela boã vida que tu começaste de tua menenice ataaqui – poder e fôrça e bondade de armas e de ardimento sôbre tôdolos cavaleiros que nunca trouxerom armas no regno de Logres; assi que tu darás cima a tôdalas outras maravilhas e aventuras, u tôdolos outros falecerom. E porém quero todos teus feitos saber, que acabarás [tu], que fôste feito em tal pecado, hu os outros nom poderom hi aviîr, que forom feitos em leal casamento [...] E [meterei] em escripto tôdalas maravilhas que Deus mostrará por teu amor [em] esta demanda<sup>281</sup>.

Réunissant en lui le passé, le présent et l'avenir, car il connaît l'origine et la fin de Galaad, l'ermite lui promet qu'il écrira toutes les merveilles qu'il fera et rencontrera pendant la quête du Saint Graal. L'ermite montre ainsi qu'il a non seulement le don d'inscrire la merveille dans l'écriture, mais aussi le pouvoir de lui donner un sens comme il le fait d'ailleurs dans le *Tristan en prose* lorsqu'il interprète la prophétie de Merlin sur la venue de Galaad à la cour du roi Arthur. Galaad devient alors un héros merveilleux,

---

<sup>281</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 7. « Fils, chose sainte et honorée, fleur et louange de tous les enfants, permets-moi de t'accompagner pendant toute ma vie, pendant que je pourrai te suivre. Après que tu quitteras la cour du roi Arthur, car je sais très bien que tu n'y habiteras plus d'un jour puisque la quête du Saint Graal commencera quand tu y arriveras. Je te demande ta compagnie, comme tu l'entends, je connais ta vie sainte et ta grande bonté. Et je ne connais rien dans le monde qui puisse mieux me reconforter, dès maintenant que de voir que tu seras un saint chevalier qui verra des merveilles sans être séduit par elles. Car Dieu qui t'es fait naître dans un tel péché, comme tu le sais, pour montrer son grand pouvoir et sa grande vertu, t'a donné –pour sa piété et pour la bonne vie que tu as commencé dans ton enfance ici- pouvoir et force et bonté d'armes et de vaillance sur tous les chevaliers qui n'ont jamais amené des armes dans le royaume de Logres ; comme ça tu vaincras toutes les merveilles et les aventures où les autres ont échoué. Et donc, je veux tous tes faits savoir, que [les faits] que tu termineras, toi qui as été fait dans un tel péché, et que ceux qui ont été conçus dans les liens du mariage n'ont pas accompli [...] Et j'écrirai toutes les merveilles que Dieu te montrera à cause de ton amour pour cette quête ». La version de F. Bogdanow présente une lacune ici. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 15-16.

celui qui va permettre au merveilleux « d'exister et de se manifester »<sup>282</sup> dans le texte. En outre, le désir d'écriture chez le traducteur glisse sur celui de l'ermite qui dans la *Queste post-vulgate* devient écrivain pour écrire les merveilles de Galaad.

Or ce désir d'écriture se manifestera plusieurs fois dans le texte mais se prononce d'avantage lors du changement du nom de l'abbaye d'Uterpandragon. Un jour, pendant que Galaad est hébergé dans une abbaye avec Fairan le Noir, il reçoit la visite du roi Marc qui y voit une bonne occasion pour se débarrasser du seul chevalier qui peut l'empêcher de détruire le royaume du roi Arthur. Le roi Marc prépare donc un poison qui était destiné à Tristan mais qu'il donne à Galaad et à Fairan en leur promettant que la préparation va les guérir de leurs plaies. Pendant la nuit, Galaad a une vision où une voix lui dit qu'au contraire de Fairan qui succombera au poison, il survivra grâce à son amour pour Dieu. Le lendemain quand il se réveille, il se rend compte qu'effectivement Fairan est mort et que lui a survécu comme on lui avait annoncé dans le rêve. Après avoir confronté le roi Marc, Galaad décide de l'épargner. Et à l'auteur de la *Queste post-vulgate* d'ajouter:

Et sachent tuit cil qui cest conte escoutent, que cil de leienz tindrent ceste chouse a si grant merveille et a si grant miracle que l'abeie, qui estoit apellee l'Abeie Uterpandragon por ce que Uterpandragon l'avoit estoree, chanja adonc son nom, car elle fu des lors apellee la Merveille Galahaz et encor est ensint apellee et sera tant com Dex i sera aorez<sup>283</sup>.

E sabede que os frades teverom êsto por tamanho milagre, que a abadia, que havia entom nome « abadia Uter Pandragom » porque Uter Pandragom a fezera, houve entom seu nome cambiado, cas dès entom houve nome « a maravilha de Galaaz » e ainda assi é chamada e será mentre Deus i fôr orado<sup>284</sup>.

<sup>282</sup> Jacques LeGoff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 29.

<sup>283</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 148.

<sup>284</sup> *Demanda do Santo Graal*, Tome II, A. Magne, 1970, 262.

Même si l'auteur de la *Queste post-vulgate* reprend cet épisode au *Tristan en prose*, il se soucie d'ajouter sa marque au texte en insistant non seulement sur la nature miraculeuse du changement de nom de l'abbaye mais aussi sur sa nature merveilleuse :

Sachent tout cil que cest conte orront que tout cil de laiens tirent ceste cose a si grant miracle que l'abeïe, qui estoit apelee Uterpandragon, remua son non, car ele fu des lors apelee la Merveille Galaad, et encore est ensi apelee et sera tant comme Diex i sera servis<sup>285</sup>.

Quoique les trois textes se ressemblent entre eux, le *Tristan en prose* et celui de la *Queste post-vulgate* semblent hésiter entre miracle et merveille au moment de classer l'aventure de Galaad. En déléguant la responsabilité aux moines dans le texte, le *translateur* portugais range l'aventure du côté du miracle et, ce faisant, il investit la traduction/adaptation d'*auctoritas*. L'écriture traditionnelle évoquée par le nom d'Uterpandragon est remplacée ici par la Merveille Galaad, renouvelant ainsi le tracé original.

Quoique conçu hors mariage, Galaad, « qui est désigné dans le texte comme étant le *serjant Jhesucrist* [soldat du Christ]<sup>286</sup> », est lavé de tout péché, grâce à sa bonté innée. S'il lui arrive de faire des miracles ou d'avoir des visions d'ordre divin pendant ses rêves, ce n'est que pour renforcer son statut de messager du Verbe dans le récit. En disant que le jeune chevalier est « *frol e louvor de todos os meniões* » (fleur et louange de tous les enfants), l'ermite renvoie à son origine, à sa conception, qui n'aura lieu que dans le *Tristan en prose*. Avant de passer à la conception de Galaad, l'auteur du *Tristan en prose* prend soin de rappeler au lecteur/auditeur l'histoire biblique du péché originel. Il insiste à la fois sur la fleur de la virginité perdue par la mère de l'humanité et sur le fait que cette fleur en a produit une autre : Galaad, le vierge :

<sup>285</sup> *Tristan en prose*, Tome IX, 112.

<sup>286</sup> Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, 1998, 102.

Et tout ausi comme li nons de Galehad avoit esté perdu en Lancelot par escaufement de luxure, tout ensemment fu couvrés en cestui par estinance de car, il fu virges en volenté et en œuvre et en autre cose jusques a la mort, si comme l'*Estoire* le devise. Ensi fu covree flour por flour car, se en sa naissance fu fleur de pucelage estainte et malmise, puis i fu fleur de cevalerie, et de perte restoree, par le quemun assentement. Et se virginité en fu empirie, bien en fu li mesfais amendés en sa vie pour sa virginité, que rendi s'ame entere a sen Sauveur quant il trespassa del siecle. Et par les biens qu'il fist en sa vie en fu li peciés et li concevemens estains<sup>287</sup>.

L'intertexte biblique permet une mise en valeur du caractère mystique et spirituel du héros selon les exigences de la Chrétienté. Ainsi les adjectifs *estainte* (complète, entière) et *malmise* (détériorée) pour décrire le pucelage de Galaad dans le *Tristan en prose* renvoient au double statut du chevalier élu qui occupe à la fois une absence et une totalité dans le texte.

À la conception et à l'adoubement de Galaad qui est en effet une renaissance, s'oppose l'épisode de sa mort qui, malgré son caractère humain, ne reste pas moins merveilleuse. Le lecteur/auditeur familier avec *La Queste de Saint Graal* et le *Tristan en prose*, sait très bien que Galaad meurt tout de suite après avoir vu le Saint Graal. Cependant, ce qui reste intéressant à noter, c'est la façon dont l'auteur de la *Queste post-vulgate* décrit la disparition du Saint Graal vers le ciel:

...il avint ilec un biau miracle, car les .ii. compagnons virent tout apertement que une main vint devers le ciel, mes il ne veoient pas le cors dont la main estoit. Et ele vint droit au Saint Vessel et le prist et l'enporta amont vers le ciel a si grant chant et a si grant gloire que c'estoit merveille d'oïr, et la plus douce chose du monde. Ne il ne fu puis nus hons si hardiz qui osast dire que li Sainz Graal fust puis veuz en terre<sup>288</sup>.

La scène subit quelques modifications dans la *Demanda* portugaise :

Tam toste que el foi morto, aveo ua grã maravilha, que Boorz e Persival virom que ua mão veo do céu, mas nom virom o corpo cuja a mão era, e filhou o Santo Vaso e levou-o contra o céu com tam grã canto e com tam

<sup>287</sup> *Le Tristan en prose*, Vol.VI, 123-125.

<sup>288</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 382-383.

grã ledice que nunca homem viu mais saborosa cousa de ouvir, as[s]i que nunca houve homem na terra que pois podesse dizer com verdade que nunca o i er virom<sup>289</sup>.

Visiblement absente est la lance qui accompagne le Graal depuis le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et qui est même présente dans le *Tristan en prose*.

Et ci tost com il fut devié de ce siecle en l'autre, les compaignons virent une grant main qui saisi le Saint Vaissel et la lance et les emporta, voyant tous ceulx qui la estoient, en autre monde, a moult grant joie et melodie, ne il n'est homme ne fame vivant en ce siecle qui osast dire aucunement, s'il ne voloit mentir, que depuis eüst veü le grant vaissel ou li Saint Graal respondoit en mer n'en terre, dont li chevalier de la Queste furent mout esbaïs<sup>290</sup>.

En cédant une place unique et privilégiée au Graal, la *Queste post-vulgate* et la *Demanda do Santo Graal* font la rupture avec les textes sources, réévaluant ainsi le statut de la merveille dans le récit. Si l'auteur de *La Queste del Saint Graal* décrit cet épisode comme étant « une grant merveille<sup>291</sup> », celui de la *Queste post-vulgate* attribue à l'épisode le statut de miracle en décrivant le chant qui accompagne l'enlèvement du Saint Graal comme « merveille d'oïr ». Le *veoir* nié, l'auditeur/lecteur ne peut participer au récit que par l'*oïr*. Ce n'est pas l'objet lui-même qui cause de l'étonnement mais le fait de raconter le miracle produit. À propos de l'utilisation du verbe « oïr » à la place du verbe « veoir » pour décrire la merveille, Jean-René Valette constate que

oïr est rappel d'aventures et de merveilles; il intervient dans un espace où ceux qui constituent la cour restent –à distance- spectateurs; il prend place dans ce temps privilégié au cours duquel le roi le fait mettre par écrit, donnant ainsi au lecteur l'image d'un texte qu'il est en train de lire, par un effet de miroir supplémentaire<sup>292</sup>.

<sup>289</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 413.

<sup>290</sup> *Tristan en prose*, Tome IX, 317.

<sup>291</sup> *La Queste del Saint Graal*, 279.

<sup>292</sup> Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans Leancelot en prose*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, 92.

Ce que Galaad voit dans le graal dépasse tout langage possible et de là la raison pour laquelle il doit mourir après avoir été témoin de l'enlèvement de celui-ci. Occupant le statut du merveilleux dans le texte et connaissant les merveilles du Saint Graal, Galaad ne pourrait que mettre un terme à la merveille pour toujours, empêchant ainsi toute possibilité de récit. Ceci rejoint la pensée de Jean-René Valette : « pour que le roman existe en tant que tel, il faut que les *merveilles de Bretagne* suscitées par l'écriture continuent à déployer leurs prestiges sensibles en face des chevaliers »<sup>293</sup>. C'est par le fait de ne pas dévoiler totalement la merveille, que l'écrivain de la *Queste post-vulgate* assure la continuation de sa *mise en romanz* comme une quête de sens. De ce fait, le mot *queste* est plus chargé de sens lorsqu'il est traduit par *demanda* dans la traduction/adaptation portugaise. Le mot *demanda* renvoyant à l'étymologie latine du verbe *demandāre* qui a acquis maintenant le sens d'*exiger*, de *réclamer* et surtout le sens de *demander* et de *chercher*<sup>294</sup>, semble mieux capturer l'esprit de la quête, celui de questionner les sens des aventures.

Si l'épreuve de l'identité du héros joue, comme le suggère Mikhaïl Bakhtine, « un rôle organisateur<sup>295</sup> » de la mise en *romanz*, la présence de Galaad dans la *Queste post-vulgate* reste indispensable, car c'est en lui que l'adaptateur/translateur trouve l'unité de son récit. Merveille à *oïr* sous la lumière de la *senefiance* apportée par l'ermite dans le *Tristan en prose*, Galaad deviendra merveille à *veoir* dans la *Queste post-vulgate* et dans la *Demanda do Santo Graal* sous le signe de la lettre inscrite dans le récit et qui se présente comme merveille à *quêter* dans l'esprit de la quête du graal. À la fois sujet et

---

<sup>293</sup> *Id.*, 18.

<sup>294</sup> *A Demanda do Santo Graal: Glossário* Volume III, éd. Augusto Magne, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, 160.

<sup>295</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Ésthetique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, 298.



objet du regard, Galaad sert de force motrice non seulement à l'écriture mais aussi, à la lecture qui s'offrira au lecteur/auditeur comme lettre à gloser. Sur le rôle du lecteur dans la *Queste*, Laurence De Looze note que

reader-critics have even supplied the appropriate exegesis where the text does not. In enunciating these explications, the reader also projects himself into the role of hermit-decoder. Should these interpretations ignore the potential of the *Queste*'s explicative scenes to signify, they defer, in effect, the very hermeneutic function they assume.<sup>296</sup>

Si dans la *Queste post-vulgate* l'hermite dévoile la merveille en se servant du discours exégétique, dans la *Demanda do Santo Graal*, il lègue ce pouvoir au lecteur qui saisit l'occasion pour bien savourer la merveille à *veoir* et à *oïr*.

Au-delà de l'expérience mystique de Galaad, le chant qui accompagne l'ascension du Saint Graal dans le ciel, rompt le silence laissé par l'absence de parole dans les trois textes. Cependant, contrairement au *Tristan en prose* qui parle de « moult grant joie et melodie » et de la *Queste post-vulgate* qui accentue l'expérience mystique religieuse avec les mots de « si grant chant et a si grant gloire », le *translateur* portugais fonce les barrières de la signification et se concentre beaucoup plus sur l'effet de l'expérience de l'homme en utilisant les mots, « tam grã canto e com tam grã ledice que nunca homem viu mais saborosa cousa de ouvir » (un chant si grand et avec une joie si grande que jamais aucun homme n'a vu une chose si savoureuse). Étant donné que la traduction/adaptation portugaise insiste sur une perception tous azimuts (vue, goût, ouïe), on peut facilement conclure que l'accent est reporté vers l'expérience plutôt individuelle que collective pour faire du roman le lieu d'une expression éclatée de la subjectivité du *translateur* portugais.

---

<sup>296</sup> Laurence De Looze, « A Story of Interpretation », 253.

#### 4.4 Une aventure si merveilleuse

Si dans la *Demanda do Santo Graal* l'expérience individuelle du lecteur semble toujours préoccuper le *translateur* portugais, c'est que pour lui il ne s'agit pas seulement de rendre l'imaginaire de la *Queste post-vulgate* française, mais surtout d'en faire un lieu de jouissance de la lecture. Quoique ceci soit aussi le cas chez l'auteur de la *Queste post-vulgate*, comme il ne s'agit pas d'une traduction, ce phénomène se manifeste autrement. Le motif du cerf blanc accompagné de quatre lions emprunté à la *Queste del Saint Graal*<sup>297</sup> et au *Tristan en prose*<sup>298</sup> et dont la description est reprise assez fidèlement illustre parfaitement les changements opérés à l'intérieur de la traduction/adaptation pour répondre à l'horizon d'attente du lecteur. Car, le motif du cerf doit changer aussi depuis ses premières occurrences dans la littérature courtoise. Le cerf, qui jusqu'ici occupait un statut christique dans le roman courtois, ou bien servait de guide amenant le chevalier

<sup>297</sup> *Queste del Saint Graal*, 562-564. « Lors s'en vont après le Cerf tant qu'il vindrent en une valee. [Et lors regardent devant els], si voient en une petite broce .i. hermitage ou .i. prodons [viex et] ancien manoit. Li Cers entre leenz et li lion aussi. Li chevalier [qui les sivoient] descendent [quand il vindrent pres de l'ermitage]. Et vont a la chapele, et voient le prodome revestu [des armes Nostre Seignor], qui voloit chanter la messe del Saint Esperit. [Et quant li compaignon voient ce, si dient qu'il sont bien venu a point]. Lors vont oïr la messe [que li preudons chanta]. Et quant il vint el secré [de la messe, il s'esmerveillerent assez plus qu'il ne firent onques mais de rien qu'il veissent. Car il] virent [apertement, ce lor fu avis], que li Cers devint hom [propres], et sist sus l'autel en .i. siege [molt] bel et [molt] riche. Après virent que li .iiii. lion furent mué li .i. en forme d'ome, et li autres en forme de lion, et li autres en forme d'aigle, et li quarz en forme de buef ; [et avoient tuit .iiii. eles granz et merveilleses, par quoi il poissent voler, se il pleust a Nostre Seignor]. Il pristrent le siege la ou li prodons sooit, li .ii. as piez et li autre .ii. au chief, [car ce estoit une chaiere] ; et oissirent par une verriere, [qui laienz estoit], si que onques n'en fu [malmise ne] enpirie. Et com il s'en furent alé, cil dedenz n'en virent mes rien. Lor oïrent une voiz qui dist : -Einsi entra li fiz Deu en la [beneoite] Virge, que onques sa virginité n'en fu corrompue [ne malmise]. Com il oïrent ce, si chient a terre tuit estordi. [Car la voiz lor ot donee si grant clarté et si grant escrois que il lor fu bien avis que la chapele fu cheue] ».

<sup>298</sup> *Tristan en prose*, Tome VIII, 305. « Et quant il furent entré dedens (forest), il n'orent pas granment alé qu'il virent par devant aus passer un blanc cerf, celui que li IIII lyon conduisoient, et s'en ala par devant aus le travers de la forest. « Or voi je, fait Galaad, une aventure que je ai autre fois veüe, et pour coi me travailleoie je autre fois. Or nous otroit Diex, se lui plaist, que nous sachom aucune cose ains que la beste nous soit del tout escapee! [...] Lors regarderent devant aus et virent en unes petites broces un petit hermitage u estoit uns preudom mout religieus, et qui mout ot demouré et service. Li cerf entra dedens l'ermitage et li .IIII. lyons aussi. Li cevalier qui le sivoient descendent, quant il furent prés de l'ermitage. Ils entrerent en la capele, et voient le preudome revestu des armes Nostre Signor, qui voloit commencer le service del Saint Esprit. Quant li compaignon voient ce, il ostent lor hiaumes et lour escus et lour glaives, et dient qu'il sont a boin point venu, et vont oïr la messe que li preudom chanta. [...] Quant il oïrent ce, il caïrent tout estourdi a tere, car la vois donna tel escrois qu'i lour fu avis que la capele deüst caoir ».

dans la forêt trouver des aventures, subit littéralement des transformations dans la *Queste post-vulgate* et la *Demanda* portugaise. Sur la réécriture de ce que la critique moderne qualifierait de citation et que Roger Dragonetti désigne du terme d'imitation :

L'imitation, au sens fort, n'étant alors rien d'autre que la relance d'une force initiative qui produit la différence sous les ressemblances d'une rhétorique commune et donc tout autre chose que ce qui se voit, s'observe statistiquement, se compare et se ressemble en surface. [...] Tout écrivain-conteur, qui voyage ou navigue sur les eaux du récit, poursuit consciemment ou non, la quête d'un lieu qu'il occupe sans le voir<sup>299</sup>.

Textes semblables, la *Queste del Saint Graal* et le *Tristan en prose*, se répondent, car où celui-là qualifie l'aventure du cerf de « merveilleuse<sup>300</sup> », celui-ci ne garde la merveille que pour les métamorphoses de la bête et des lions et de leur envol par la fenêtre de l'hermitage sans ne rien casser<sup>301</sup>. Aussi intéressant est le réveil des chevaliers après l'évanouissement, suite à la voix mystérieuse leur expliquant l'Immaculée Conception. Lorsque la *Queste del Saint Graal*<sup>302</sup> dit qu'ils sont revenus dans leur force à eux-mêmes, le *Tristan en prose* parle de mémoire, comme pour semer le doute sur la réalité de ce

<sup>299</sup> Roger Dragonetti, *Le mirage des sources*, 34.

<sup>300</sup> *Queste del Saint Graal*, 562. « Et quant il furent en la forest, si regarderent devant els et virent venir le cerf que li .iiii. lion gardoient que Percevaux avoit ja autre foiz veu. –Galaaz, fet Percevaux, or poez voir merveilles. Par mon chief onques mes ne vi aventure si merveilleuse, car ge voi apertement que cil lion conduisent et gardent cel Cerf ; et c'est une chose dont je ne seré ja mes aese tant que g'en sache la vérité. – E non Deu, fet Galaaz, aussi le desirre je molt savoir. Or alons donc après [lui], et si li sivon tant que nos sachon son repere. [Car je cuit que ceste aventure soit de par Dieu.] ».

<sup>301</sup> *Tristan en prose*, Tome VIII, 305. « Quant vint au per omnia de la messe, il se merveillierent de ce qu'il virent plus que de cose qu'il onques eüssent veüe, car il virent apertement, ce lour fu avis, que li cerf devenoit hom carneus, et seoit sus l'autel en un trop biau siege et rice. Après veoient une autre merveille, car il veoient que li .IIII. lyon furent mué en .IIII. diverses fourmes, li uns en fourme d'aigle, li autres en fourme de lyon plus biaux que nus des autres, et li tiers en fourme d'ome, et li quars en fourme de buef, et avoient, cascuns des .IIII., eles merveilles par coi il sambloit qu'il peüssent voler, s'i lour pleüst. Il prirent le siege u le siege u li pseudom seoit, li doi as piés et li autres doit au cief, car ce ert caiere, et s'en issirent hors par une verriere, mais ele n'en fu malmise n'empirie. Et quant il s'en furent parti, il ne virent puis riens. Une vois descendi entr'aus qui dist : « En tel manière, entra li fieus Dieu en la benoite Virge Marie, que la virginité n'en fu onques malmise n'empirie. »

<sup>302</sup> *Queste del Saint Graal*, 564. « Et com il furent revenu [en lor force et en lor pooir], il virent le prodome qui se desvestoit [com cil qui avoit la messe chantee] »

qu'ils ont vu avant leur perte de connaissance<sup>303</sup>. Quand la *Queste post-vulgate* reproduit le même épisode des deux textes précédents, elle écarte complètement le doute de la description de la métamorphose.

Quant vint au Per Omnia de la messe, il se merveillierent de ce qu'il virent apertement ce leur fu avis, que li Cers devenoit hom charneus, et seoit sus l'autel en un trop bel siege et riche. Après veoient une autre merveille, car il virent que li .iiii. Lyon furent mué en .iiii. diverses fourmes, li un en fourme d'aigle, li autres en fourme de lyon plus biaux que nus des autres, li tierz en fourme d'oume, et li quarz en fourme de buef. Et avoient chascun des .iiii. eles merveilleuses par coi il sembloit qu'il peussent voler, s'il leur pleust. Il pristrent le siege ou li preudons seoit, li dui [au chief] et li autre dui aus piez, car ce ert chaere et s'en issirent hors par une verriere, mes ele n'en fu maumise n'empiriee. Et quant il se furent parti n'en virent puis riens. Une voiz descendi entr'eus qui dist :  
- En tel manière entra li filz Dieu en la beneoite Virge Marie que la virginité n'en fu maumise n'empiriee. Quant il oïrent ce, il cheïrent tuit estourdi a terre, car la voiz donna tel escroiz qu'il leur fu avis que la chapele deust cheoir. Quant il furent revenu en leur mémoire, il virent que li preudons se desvestoit con cil qui avoit la messe chantee<sup>304</sup>.

Malgré les occurrences du verbe « se merveillier » et du substantif « merveille », le doute sur la métamorphose est écarté du texte par l'adverbe « apertement ». Le cerf, lui, est devenu homme en chair et en os, alors que les quatre lions « furent mué en fourme » différentes. Le changement du verbe « devenir » pour décrire la métamorphose du cerf en homme, à celui de « muer » à la voix passive pour parler de la transformation des lions, souligne les limites du créateur par rapport au Créateur,<sup>305</sup> qui est le seul à avoir le pouvoir de muter « apertement » la forme.

<sup>303</sup> *Tristan en prose*, Tome VIII, 305. « Quant il furent revenu en lour mémoire, il virent que li preudom se devestoit conme cil qui avoit la messe cantee tout par loisir ».

<sup>304</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 62-63.

<sup>305</sup> Après leur réveil l'ermite prend le temps d'expliquer aux chevaliers la signification des différents animaux et par la suite de leurs métamorphoses respectives.

Le *translateur* portugais édifie sur ce concept dans la *Demanda* lorsqu'il entreprend la traduction de ce qui se passe dans la chapelle pendant la scène de transformation du cerf et des lions.

E quando o clérigo chegou aa secreta, virom ûa cousa onde se maravilharom mais ca de rem que nunca vissem, ca virom, e assi lhes semelhou que o cervo se tornou homem e sentou-se sôbre o altar em ûa cadeira mui fremosa e mui rica. Depois virom outra maravilha, ca virom que os quatro leoões se mudarom em quatro figuras desassemelhadas, uû em figura de anjo, o outro em forma de leom mil tanto mais fremoso que ante era, o outro em figura de águia e o outro em figura de boi. E havia cada uû dêles quatro aas grandes a maravilha per que lhes semelhava que podiam bem voar, se quisessem. Dês i, filharom êstes quatro a cadeira u sia o homem per senhos pees e saírom-se com êle per ûa vidreira que estava na ousia da capela, assi que a vidreira nom quebrou nem foi pior do que ante era. E depois nom virom do homem nem dos outros rem. E ouvirom ûa voz que lhes disse :

- Em tal guisa entrou o Filho de Deus na Virgem bendita, que a virgindade nem a benta Virgem nom foi mal-treita nem empeiorada.

Quando êles esta voz ouvirom, caerom em terra estorgidos, ca a voz foi tam grande que lhes semelhou que tôda a capela caera e que a voz fôra ouvida per todo o mundo. E depois que tornarom em seu acôrdo, virom que o homem boõ dissera já a missa<sup>306</sup>.

Le *translateur* remplace ici l'adverbe « ouvertement » par le verbe « semelhar » (sembler) qu'il utilise deux fois pour insister davantage sur la notion de vraisemblance dans le texte et le poursuit dans la description de chacun des lions. De cette façon, le verbe « mudar » (changer) et le substantif « figura » (figure) sont utilisés pour parler de

---

<sup>306</sup> *Demanda do Santo Graal*, Tome II, A. Magne, 1970, 189-191. « Et quand l'homme du clergé est arrivé à la consécration, ils ont vu une chose où ils se sont émerveillés plus qu'avant. ils n'avaient jamais vu rien comme cela avant. Et il leur a semblé que le cerf est devenu homme et s'est assis sur l'autel, sur une chaise très belle et très riche. Après, ils ont vu une autre merveille, car ils ont vu les quatre lions se changer en quatre figures différentes, un en figure d'ange, l'autre en forme de lion beaucoup plus beau qu'avant, l'autre en figure d'aigle et l'autre en figure de bœuf. Et ils avaient chacun de grandes ailes merveilleuses avec lesquelles il semblait qu'ils pouvaient voler s'ils le voulaient. Après ceci, ils ont cherché la chaise où l'homme était assis et ils sont sortis avec lui à travers un vitrail qui était derrière l'autel. Le vitrail ne s'est ni cassé ni a été endommagé. Et après ils n'ont pas vu ni l'homme ni les autres. Et ils ont entendu une voix qui leur a dit : - « De telle manière le Fils de Dieu est entré dans la Sainte Vierge, de telle façon que ni la virginité ni la sainte Vierge n'ont pas été souillées ». Quand ils ont entendu ceci, ils sont tombés par terre étourdis, car la voix était si grande qu'il leur a semblé que toute la chapelle allait tomber et que la voix avait été entendue partout dans le monde. Et après qu'ils ont récupéré la mémoire, ils ont vu que l'homme bon avait déjà dit la messe ».

la transformation des lions en ange, aigle et bœuf. Le substantif « forma » (forme) apparaît seulement une fois pour décrire la transformation du quatrième lion en un lion plus beau qu'avant, complétant ainsi le tétramorphe. Les trois occurrences du mot « figura », qui selon la langue portugaise s'utilise interchangeablement avec le mot « forma », sont ici très significatives, surtout lorsque « figura » renvoie au latin de *figura* qui signifie *feindre*, d'où *fiction*. Conscient de ce qu'il fait, le *translateur* portugais approfondit la notion de création à laquelle l'auteur de la *Queste post-vulgate* touche timidement lorsqu'il oppose l'art du Créateur à celui du créateur, car le lion qui, dans la *Queste post-vulgate*, s'était transformé en homme, change ici en « figura » d'ange. Dans la *Demanda*, la traduction semble se déployer dans l'art de feindre à travers le déplacement du motif.

#### 4.5 Conclusion

La *Demanda do Santo Graal* n'est pas, comme on l'a dit plusieurs fois, une traduction fidèle de la *Queste post-vulgate* française fragmentaire, mais une réécriture qui met en place un autre imaginaire à partir de l'écriture de l'Autre. Les occurrences des motifs merveilleux agissent donc comme des signifiants ou, plus exactement, comme des guides vers cet inconnu qui est l'au-delà de la conscience. Appartenant à un monde qui n'a aucune référence dans la réalité, les motifs se promènent d'un imaginaire à l'autre, de la France jusqu'au Portugal, réveillant le désir de la lettre. Pour reprendre les mots de Jean-Charles Huchet, « écrire, c'est réécrire afin de cerner un secret intérieur, le déplier

tout en le déplaçant, le dire et le taire à la fois, mieux le refouler pour qu'il conserve son mystère, sa force de sollicitation, et incite à lutter par l'écriture contre son retour<sup>307</sup> ».

Se construisant une place dans cette entreprise de l'écriture, le *translateur* apprend rapidement à manipuler la *senefiance* des mots pour faire valoir son rôle auprès de l'auteur de la *Queste post-vulgate*. S'il traduit à côté de la source, cela c'est le simple effet de la merveille qui le pousse à plonger dans la voie de l'inconscient, tel le roi Arthur qui a vu la bête glatissante pour la première fois. En puisant à cette source, il se rend rapidement compte de la valeur esthétique des mots, ce qu'il fait savoir à son lecteur chaque fois qu'il insiste sur l'exubérance et la beauté des épisodes qu'il est en train de décrire. Si Galaad devient pour lui une façon d'explorer le champ de la représentation de l'idéal chevaleresque, c'est parce que ce chevalier, qui participe de la gloire de Dieu, nourrit de son texte son « aspiration à la beauté et à la perfection<sup>308</sup> ».

---

<sup>307</sup> Huchet, *Littérature et psychanalyse*, 11.

<sup>308</sup> Jean Marie Huizinga, *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, 73.

## CHAPITRE V

### Imaginaires chrétien et profane à l'œuvre

#### 5.0 Introduction

Dans ses *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Alexandre Micha affirme que « les prouesses de chevalerie purement profanes, c'est-à-dire sans portée didactico-religieuse, suivies ou non de gloses de la part des ermites, sont rares<sup>309</sup> ». Quoique ceci soit aussi le cas dans la *Queste post-vulgate*, le texte semble être pris entre deux traditions : la chrétienne, qui lui donne la structure esthétique et la tradition païenne, qui permet au *translateur* d'aborder des sujets tabous pour l'époque. Le texte devient pour lui un espace où il est permis de transgresser l'interdit, car si le *translateur* doit faire face à

---

<sup>309</sup> Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Librairie Droz S.A., 1987, 153.



la censure morale du lecteur portugais, il peut toujours attribuer la responsabilité à l'auteur de la *Queste post-vulgate*.

Essentiellement ancrée dans un imaginaire chrétien et dans une tentative de faire valoir la justice divine sur les lois terriennes tout en montrant ce qui arrive à celui qui ne suit pas les enseignements de la sainte Église, la traduction/adaptation de la *Queste post-vulgate* vient renforcer l'idéal religieux au sein d'un peuple qui vit sous la pression de l'Islam toujours présent dans le sud du Portugal. En effet, comme l'affirme Julia Kristeva, « l'histoire et la morale s'écrivent et se lisent dans l'infrastructure des textes. Ainsi, polyvalent et pluri-déterminé, le mot poétique suit une logique qui dépasse la logique du discours codifié, et qui ne se réalise pleinement qu'en marge de la culture officielle<sup>310</sup> ». C'est le cas de la traduction/adaptation portugaise de la *Queste post-vulgate* française, car si le mot poétique y a une valeur morale pour le lecteur portugais, valeur différente de celle du lecteur français, c'est que le discours change non seulement de code linguistique, mais change aussi de contexte social et politique.

Si, dans la tradition française, la *Queste post-vulgate* « a pour fonction de montrer les limites des valeurs courtoises et chevaleresques, auxquelles leur caractère terrestre interdit tout dépassement spirituel pourtant idéal<sup>311</sup> », elle ne jouit pas du même statut au Portugal. Le roman de chevalerie en prose n'y étant pas encore connu, la frontière des limites de l'écriture se déplace, offrant une palette vierge où tout peut arriver et où il n'est pas impossible que le lecteur en arrive à questionner son propre système de valeurs morales et culturelles. Confronté d'un côté à la chevalerie céleste avec Galaad et de l'autre à la vie terrestre, le lecteur portugais se trouve pris entre deux mondes entre

<sup>310</sup> Julia Kristeva, *Sémiotique: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 83.

<sup>311</sup> Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 101.

lesquels il doit voyager sans cesse pour pouvoir faire le choix à la fin et décider auquel des deux il veut appartenir. Quel que soit le chemin qu'il choisit, il sait que cela va déterminer son destin et l'aider à découvrir sa mission dans le monde terrestre comme cela a été le cas avec plusieurs chevaliers de la cour portugaise, dont Nuno Alvares Pereira<sup>312</sup> qui prend la décision de modeler sa vie sur celle de Galaad<sup>313</sup>.

## 5.1 Esthétique et morale religieuses

L'auteur inconnu du texte portugais du XV<sup>e</sup> siècle *Castelo Perigoso (Château dangereux)* dit au début que « celui qui veut construire un château doit l'édifier en terre de paix; parce que quand un homme le fait un jour sur une région de gerre, en un autre, il sera détruit. Et avant qu'on ne commence à construire notre château, il faut être prudent et apprendre avec qui il faut avoir la paix et pour notre santé, comme on doit vivre ».<sup>314</sup>

Ceci semble être la voie choisie par l'auteur de la *Queste post-vulgate* et surtout celle du *translateur* portugais de la *Demanda* lorsque tous les deux choisissent de parsemer leurs textes d'éléments chrétiens, car comme en témoigne l'épisode du Château Félon dans le *Tristan en prose* et dans la *Queste post-vulgate*, le château qui n'a pas une fondation

<sup>312</sup> Henrique Barrilaro Ruas, *Vida do Santo Condestável, Nuno Álvares Pereira*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1969. Nuno Alvares Pereira est connu dans l'histoire portugaise tout d'abord par son génie militaire lors des batailles d'Aljubarrota et de Valverde. Dans son ouvrage Henrique Barrilaro Ruas raconte comment Nuno Alvares Pereira inspiré par Galaad, a décidé de consacrer sa vie à Dieu et est devenu frère carme en 1423 après la mort de son épouse. Le premier miracle documenté, est celui qui a eu lieu pendant la bataille de Valverde. L'armée portugaise avait déjà perdu l'espoir de remporter la bataille quand, après une prière où il a demandé à Dieu de l'aider à vaincre les Castillans, les Portugais sont sortis victorieux. Frère Nuno Santa Maria, son nom de carme, a été béatifié en 1918 par le Pape Benoît XV et il a été canonisé le 26 avril 2009 par le Pape Benoît XVI.

<sup>313</sup> L'admiration que Nuno Alvares Pereira éprouvait pour Galaad est assez connue, car même Fernando Pessoa en fait mention dans une partie du poème « Mensagem », poème qu'il consacre aux grandes figures de l'histoire portugaise. Dans ce poème, le poète demande à Nuno de prendre l'épée d'Excalibur que le roi Arthur lui a donné. « Que auréola te cerca? / É a espada que, volteando, / Faz que o ar alto perca / Seu azul negro e brando / Mas que espada é que, erguida, / Faz esse halo no céu? / É Excalibur, a ungida, / Que o Rei Artur te deu. / Sperança consumada, / S. Portugal em ser, / Ergue a luz da tua espada / Para a estrada se ver! » Fernando Pessoa, *Mensagem*, Lisboa, Edições Atica, 1978, 45.

<sup>314</sup> *Castelo Perigoso*, éd. Elsa Maria Branco da Silva, Lisboa, Edições Colibri, 2001, 1. « Quem quer fazer um castelo deve-o edificar em terra de paz, porque quanto homem fizesse em comarca de guerra em um dia, em outro seria derrubado. E por em antes que comecemos de edificar nosso castelo, cumpre resguardar e aprender com quem devemos de haver paz e como devemos a viver para nossa saúde ».

solide, se détruit aussitôt que le roi Arthur le fait reconstruire. Identiques ainsi au premier coup d'œil, les deux textes, la source et la traduction/adaptation portugaise, partagent le même cadre temporel chrétien. Tous les deux commencent la veille de Pentecôte et, dans les deux cas, le siège périlleux porte la même inscription annonçant l'arrivée du chevalier élu, soit CCCCLIII ans après la mort de Jésus Christ<sup>315</sup>. Cependant comme le montre la traduction/adaptation portugaise, leurs similarités se dissipent dans la description de certains détails tels que ceux qui décrivent la cérémonie de serment des chevaliers à la cour arthurienne au début du roman. Au moment où tous les chevaliers de la cour arthurienne doivent partir pour la quête du Saint Graal, le roi Arthur leur demande de prononcer un serment sur le grand livre et c'est Galaad qui en donne l'exemple aux autres. Quoique cette pratique semble assez naturelle pour les chevaliers qui doivent partir pour une mission qui déterminera le sort du royaume arthurien, elle a une fonction beaucoup plus importante pour le *translateur* portugais. Elle sert d'une part à établir l'ordre des chevaliers et, de l'autre, à inscrire leur lignage dans le livre. Le *Tristan en prose*<sup>316</sup> offre, lui aussi, la même scène avec quelques variantes : parmi les noms figurant sur la liste extensive de chevaliers qui prêtent serment cette fois-ci agenouillés devant les reliques, se trouve celui du sénéchal Keu. Au contraire du *translateur* qui prend le temps d'expliquer la parenté de chacun des chevaliers mentionnés, l'auteur du *Tristan en prose* ne prononce que leurs noms. Par ailleurs, la *Quête du Saint Graal* du cycle vulgate<sup>317</sup> offre deux autres variantes de cette scène : les chevaliers prêtent serment non pas sur le livre mais sur des reliques apportées par les clercs et c'est Gauvain qui y est convoqué le

<sup>315</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 18.

<sup>316</sup> *Le Tristan en prose*, Tome VI, 272-273.

<sup>317</sup> Puisque la *Queste post-vulgate* présente une lacune à cet endroit, on est obligé de nous servir de la *Queste del Saint Graal* du cycle vulgate.

premier<sup>318</sup>. Dans la *Demanda* portugaise par contre, plutôt que d'insister sur le pur lignage des chevaliers et de les inscrire dans la tradition arthurienne<sup>319</sup>, le *translateur* mentionne que le serment des chevaliers est fait sur le livre<sup>320</sup> qu'on utilise seulement à cette fin et qui symbolise donc, l'autorité par excellence. Diminuant le rôle de Gauvain dans la *Queste post-vulgate*, la *Demanda do Santo Graal* transvalorise Galaad en le faisant convoquer le premier par le roi Arthur pour prêter serment :

Emtam enviarom pollos clérigos e trouxerom o livro sôbre que faziam o juramento da côrte, e depois o poserom em [a] alta seeda del-rei, e el-rei chamou Gaalaz, porque o tiinha por melhor cavaleiro de quantos hi avia [...] E el disse que o faria mui de graado. Entam foi ficar os geolhos ante o livro, e jurou que, que se Deus o guardase de mal e o guiasse, que manteria esta demanda uû ano e uû dia, e mais, se mester fôsse, e que jamais nom tornaria aa côrte, ataa que soubesse em algûa guisa [a verdade do Santo Graal]<sup>321</sup>.

Que le *translateur* de la *Demanda* ait choisi le livre à la place des reliques comme dans la tradition vulgate n'est certainement pas un hasard. Objet potentiellement profane, le livre permet aux chevaliers de s'inscrire dans la tradition romanesque. Si dans la *Queste post-vulgate*, Galaad prête serment sur le livre comme il le fait dans le *Tristan en prose*, il le

<sup>318</sup> *La Quête du Saint Graal*, éd. Fanni Bogdanow et Anne Berrie, Paris, Librairie Générale Française, 2006, 126-127.

<sup>319</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 53-55. « Dos CL cavalleiros que fezerom juramento desta demanda foy o primeiro Gallaz, dess i Tristam e Lançaroc e Boorz de Gaunes e Blioberis e Lionel e Estor da Mares, Brandinor, seu irmão, e Elayn o Branco, Banin, o afilhado del rei Bam; Abam, boo cavalleiro a maravilha; Gadram, Laner, Tauri, Pincados, Lelas o Ruvho, Crinides o Negro, Ocursus o Negro, Acantam o Ligeiro, Danubre o Corioso. Todos estes cavaleiros, sem Tristam, eram do linhagem do rey Bam, e vierom aa corte de rei Artur por amor de Lançaroc [...] Os outros, que do linhagem de rei Ban nom eram, foram estes : Galvam e Gaariec, Agravaym, Grieries, Morderehec estes eram irmãos. [...] Mador da Porta, o gran cavaleiro, Craidandos; Isayas, rey Bendemaguz, Patrides, seu sobrinho; Madam, seu coirmão, o Donzel da Saya Mal Talhada, de que o Conto do Brado falla muito [...] ».

<sup>320</sup> Même si le *translateur* ne le précise pas, il s'agit ici vraisemblablement de la Bible, la vraie écriture qui vient légitimer celle du roman. Cependant, l'ambiguïté du mot « livre » mérite une attention particulière.

<sup>321</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 47. « Alors on a appelé les clercs et on a apporté le livre sur lequel on prêtait serment à la court. On l'a mis sur le grand siège du roi et celui-ci a appelé Galaad, car il estimait qu'il était le meilleur chevalier parmi ceux qui y étaient. [...] Et il a dit qu'il le ferait avec plaisir. Il s'est agenouillé devant le livre et a prêté serment et il a demandé à ce que Dieu le protège du mal et à ce qu'il le guide. Il a promis de poursuivre la quête pendant un an et un jour au besoin, et qu'il ne retournerait pas à la court avant qu'il n'ait appris la vérité sur le Saint Graal, s'il serait possible de l'apprendre de quelque manière ». La version de F. Bogdanow présente ici une lacune. *Queste post-vulgate*, Tome I, 52.

fait sous le signe d'un compromis entre lui et Dieu. Il dit clairement dans le texte portugais qu'il poursuivra la quête du Graal seulement si Dieu le guide et le protège. Le compromis signé lors du serment du chevalier, Galaad se prête à prendre le chemin de la quête comme le fait d'ailleurs le *translateur* qui doit honorer lui-même les principes de celle-ci en gardant le parfait équilibre entre le profane et le sacré.

Allant au-delà de *l'Estoire del Saint Graal* Vulgate, où la présence divine se manifeste à travers Jésus Christ, *la Queste post-vulgate* introduit un Dieu omnipotent et omniprésent, car non seulement il interfère à travers les personnages, mais aussi il s'adresse à ceux-ci que ce soit par la parole ou par l'écriture. Le texte français offre une description du Créateur au moment où Perceval dit que « merveilleux est li sires dont les œuvres sont si merveilleuses [...] ceste chose [la merveille] avint par aucun miracle et par vertu de Nostre Seigneur, car sanz faille, nature ne peust pas si merveilleusement ouvrir<sup>322</sup> ». Cela est vrai surtout quand le *translateur* attribue à Dieu la création d'un personnage comme Aglinde (la fille de Nascor, un roi très croyant), une fille à la beauté angélique :

Se la damoiselle sembloit au pueple si belle com je vous devis, encor estoit elle plus belle a Nostre Seigneur, car nulles bonnes euvres elle ne pouoit fere couvertement que elle ne feist, ne nulz homs ne se pourroit de main autant deliter es richesses terriennes com elle fasoit en la Divine Escripiture. Et il estoit verité que elle s'entendoit a merveilles bien en la divinité, plus par la grace et par l'octroiement de Nostre Seigneur que elle ne fasoit par la doctrine de ses maistres; et si vous dy je que ses maistres estoient de Romme ou clergie estoit adont communement maintenue, qui de long temps devant avoit esté remuee de la cité d'Athenes. Et tant avoit Nostre Seigneur espiree la damoiselle et de sens et de bonté que cilz maistres mesmes, qui a lecture l'avoient mise, en estoient touz esbahis du grant senz qu'ilz trouvoient en luy. Et sachés que celle damoiselle trouva primes la legende que l'en appelle Petronie, qui devise grant partie de la Vie des Peres et de la Trinité<sup>323</sup>.

<sup>322</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 284.

<sup>323</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 429.

La *Demanda* présente quelques variantes lors de la description de la demoiselle:

E se a donzela semelhava ao pôvoo tam fremosa como vos digo, muito mais fremosa era a Nosso Senhor, ca tôda boa obra que podia fazer, fazia-a ascondudamente. E nêguü nom poderia haver tam grande sabor nas riquezas do mundo como ela havia em Nosso Senhor. E verdade era que ela se entendia mui bem a[a] maravilha de diviindade, mais por graça e por outorgamento de Nosso Senhor ca per ensino de seus meestres ; e digo-vos que seus meestres eram de Roma, u aquela saçam eram as clerizias manteúdas, que fora[m] mudadas, grã tempo havia ante, da cidade de Atenas. Assi metera Deus seu spíritu na donzela, que os meestres que a ensinavam eram espantados do sem que em ela achavam. E sabede que ela conhecia a leenda que chamam dos Santos Padres, que devisa grã partida da vida dos padres santos e da Trinndade<sup>324</sup>.

Visiblement, la traduction/adaptation portugaise insiste plus sur Dieu que le texte français, d'autant que le *translateur* remplace la « *Devine Écriture* » par « Notre Seigneur » insistant de cette façon beaucoup plus sur les qualités mystiques de la demoiselle et renforçant d'avantage son rapport symbolique à Dieu. Tandis que dans la source française, la fille suit les enseignements des Écritures, dans le texte portugais elle est plus près de Dieu, ce qui évoque une union mystique. L'adjectif « belle<sup>325</sup> » pour décrire la demoiselle est traduit par l'adjectif « fremosa » du latin « formōsa » dans le texte portugais, qui invite à tenir compte non seulement de la beauté physique de la demoiselle, mais aussi de l'esthétique de la forme et donc, de l'œuvre d'art qu'elle

<sup>324</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 49.

<sup>325</sup> L'adjectif « belle » de la *Queste post-vulgate* (du latin *bellus*, « joli » ou « charmant ») est beaucoup plus réduit en sens, car il ne tient pas compte de la forme esthétique de la demoiselle comme l'adjectif « fremosa » dans la traduction/adaptation portugaise. Selon le dictionnaire étymologique portugais, l'adjectif *belo* existe dans le portugais à partir du XIIIe siècle. Il a une signification beaucoup plus soutenue faisant référence seulement à l'aspect physique de la personne ou de la chose qu'il qualifie. « Belo » du grec *bélos* qui traduit les idées de flèche ou de rayon, tout ce qui cause une douleur extrême, qui attend le cœur ou l'esprit. Ce dernier aspect explique le concept du coup de foudre présent dans la littérature courtoise et le concept de *coita d'amor* dans la poésie galaico-portugaise. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. I, 413.

représente pour tous ceux qui la regardent. En plus, « *fremosa*<sup>326</sup> » plus vulgaire et beaucoup plus courant chez les *cancioneiros*<sup>327</sup>, (contrairement à « *fermosa* », entré dans le portugais par le biais de la culture savante), indique un choix conscient de la part du *translateur* qui vise un lectorat beaucoup plus large pour la *Demanda*, un lectorat qui n'est pas nécessairement limité à la cour. Ceci aide sans doute la propagation de la matière de Bretagne en inspirant par la suite d'autres écrits y faisant référence<sup>328</sup>. Selon le texte portugais, Dieu a créé la demoiselle en lui insufflant son esprit, ce qui explique sa beauté et son intelligence hors norme, qui étonnent même ses maîtres de Rome. L'auteur de la *Queste post-vulgate* française mentionne qu'elle a été la première à trouver la légende intitulée *Pétronie* et se voit adapter par le *translateur* portugais qui valorise plus l'œuvre de Dieu en disant que la demoiselle connaissait, sans que personne ne la lui montre ou apprenne, la légende des saints pères de la trinité. En plus, de décoder l'anagramme Aglinde, lorsqu'il nomme la fille du roi Nascor, Angélique, le *translateur* portugais semble jeter un peu de lumière dans le texte français. Ce nom qui dérivant du latin *angelicus* et renvoyant au grec *angelos*, rappelle aussi sa traduction en français « messager », ce qui donne à la demoiselle un statut privilégié dans le texte.

Si l'auteur de la *Queste post-vulgate* insiste sur les thèmes chrétiens dans sa matière, c'est que cela lui permet d'œuvrer dans un cadre qui soit familier à son lecteur. Jacques LeGoff dira d'ailleurs que « c'est ce cadre chrétien qui permet au merveilleux, au magique et aux êtres surnaturels d'exister<sup>329</sup> » Dans un monde où Dieu est l'autorité

<sup>326</sup> L'adjectif *fremosa* est aussi devenu un nom propre féminin dont la première occurrence date du 1258. A. A. Cortesão, *Onomástico Medieval Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912, 140.

<sup>327</sup> José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Editorial Confluência, 1967, 1071.

<sup>328</sup> Voir chapitre VIII.

<sup>329</sup> Jacques LeGoff, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, 467.

suprême et où les lois s'établissent selon sa doctrine, le diable doit exister pour permettre à l'être humain de succomber à la tentation, de se repentir, de se relever et d'apprendre à réévaluer le but de son existence. Francis Dubost ajoute que,

l'action du diable ouvre le monde au chaos, les êtres à la démesure, les formes à la perversion et les valeurs à la confusion. Au niveau doctrinal, elle reste cependant subalterne, car elle ne peut s'exercer que dans le domaine de l'*ordo naturae*. Dieu aurait laissé dans l'ordre de la nature un certain jeu, une certaine latitude, une marge de manœuvre, que le démon ne manque pas d'exploiter<sup>330</sup>.

Devant la gloire de Dieu, le diable est impuissant, mais devant l'homme, il peut toujours le manipuler en le convainquant de faire des actions contre la loi divine. Quoique ceci soit le cas dans plusieurs romans, le Diable semble avoir une fonction particulière dans la *Queste post-vulgate* comme en témoigne sa rencontre avec Nabor : après avoir apparu au jeune chevalier sous la *semblance* d'homme et lui avoir raconté son histoire, le diable réussit à le manipuler en l'amenant à nuire à sa sœur.

Un jour, après avoir perdu ses chiens et ses hommes pendant la chasse au cerf, Nabor, qui n'est pas encore chevalier, arrive à une fontaine. Pendant qu'il pense « moult durement », il voit apparaître devant lui un homme inconnu, homme que le narrateur précise plus tard être le diable. Apercevant chez lui une faiblesse d'esprit, l'homme se présente au jeune Nabor comme « ung homme d'estrangle terre, tant esgarés de conseil et d'aide que nul plus<sup>331</sup> ». Le jeune homme naïf, qui « quant il oït ceste parole, fut desirant de savoir l'estre de celluy qui preudomme luy sembloit [...] se delictoît assés en ses paroles oïr<sup>332</sup> ». Après avoir fait jurer Nabor « sur tous les sains du monde, sur Dieu et

---

<sup>330</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles, L'Autre, l'Ailleurs et l'Autrefois*, Tome I, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991, 210.

<sup>331</sup> *Queste post-vulgate*, Tome III, 435.

<sup>332</sup> *Ibid.*



sur toute chrestienté<sup>333</sup> » qu'il garderait le secret de son histoire, l'homme commence le récit de sa vie.

Il raconte à Nabor que, dans ce pays, il avait beaucoup aimé une dame qui était riche et puissante et qu'ensemble ils avaient eu une fille. La reine de ce pays-là avait eu elle aussi une fille mais quand celle-ci est née, sa mère, ayant eu un rêve où elle se faisait tuer par sa progéniture, tue son nouveau-né. La reine demande alors à l'homme et à sa femme de lui prêter leur fille pour qu'elle puisse la présenter au roi son mari qui méconnaît le crime de son épouse. La reine, qui avait promis de retourner la fille au couple, refuse de la leur rendre. À partir de ce moment-là la fille, connaissant bien son père, refuse tout contact avec lui. Après avoir entendu l'histoire de l'homme, Nabor, « commença a penser quant il oït ceste nouvelle, moult doulent et moult corroussés de sa mere la royne, qu'il cuidoit qui eust fait ce murtre dont cil ly parloit<sup>334</sup> ». Promettant de reconduire Nabor chez lui le lendemain matin et de lui accorder tout ce qu'il voudra, l'homme le convainc de lui amener sa sœur. Nabor lui obéit après que celui-ci le laisse tout seul dans la forêt pour faire face aux dangers qui s'y cachent. Désespéré et ayant peur de mourir dévoré par des bêtes sauvages, Nabor part à la recherche de sa sœur. Au troisième jour, lors d'une promenade dans la forêt où il avait eu sa rencontre avec l'homme, Nabor fait en sorte que ses parents s'éloignent de sa sœur pour qu'il puisse accomplir sa promesse. Cependant, pendant qu'il conduit sa sœur à l'endroit convenu, « il [la] regarde tant com ilz chevauchent, si li plot tant et embely qu'il en vint jusques a eschauffement de luxure<sup>335</sup> ». Quand il se rend compte de la beauté de sa sœur, il veut

---

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> *Ibid.*

l'avoir pour lui tout seul. En arrivant à la fontaine, il tue le maître de la demoiselle pour pouvoir violer sa sœur :

Quant la damoiselle vit que elle estoit en point de perdre et corps et ame, elle fist priere a Nostre Seigneur qu'il mist tel conseil en luy qu'il la delivrast de celle male aventure ou cil la vouloit mectre. Et maintenant qu'elle eust sa priere faicte, le mesmes ou cil la tenoit en tel maniere, il advint que cil, qui dessus luy estoit, cheï a terre tout envers, et l'ame ly partit erranment du corps<sup>336</sup>.

La *translateur* de la *Demanda* condense la description de l'épisode en disant :

E foi-a filhar por fôrça. Quando a donzela viu que estava em hora de perder o corpo e a alma, fez sa oraçam, que Nosso Senhor a livrasse daquela mala-ventura ; e tanto que a fêz, caeu el logo morto em terra. Quando donzela viu per tal mala-ventura seu irmão morto, houve grã pesar<sup>337</sup>.

La description de la tentative de viol de la demoiselle par son frère dans la source française est beaucoup plus orientée vers un lecteur chrétien que celle de la traduction/adaptation portugaise. La première phrase du passage, « et il a essayé de la prendre de force », avant de mentionner qu'elle allait perdre corps et âme, souligne non seulement la violence de l'acte à venir mais permet aussi au *translateur* de s'inscrire dans le texte en exerçant le pouvoir de juger ce qu'il a lu ailleurs. Là où l'auteur de la *Queste post-vulgate* raconte en détail ce que Nabor faisait quand il est mort, le *translateur* portugais opte pour la condensation en désignant l'acte tout simplement comme une mauvaise aventure.

La prière a ici une double fonction : une fonction à la fois salvatrice et meurtrière.

Remarquant que la fonction meurtrière de cette prière risque d'effaroucher le lecteur

<sup>336</sup> *Queste del Saint Graal*, 437.

<sup>337</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 57. « Et il a essayé de la prendre de force. Quand la demoiselle s'est rendu compte qu'elle allait perdre corps et âme, elle a fait sa prière pour que Dieu la délivre de cette mésaventure; elle a prié si fort que son frère est tombé par terre mort. Quand la demoiselle a vu que son frère était mort à cause de cette mésaventure, elle a été très malheureuse ».

portugais, le *translateur* ajoute au texte la réaction de la demoiselle par rapport à la mort de son frère. Face à la *Queste post-vulgate*, qui dit que la demoiselle prie pour que Dieu « mist tel conseil en luy » et la *Demanda*, qui mentionne tout simplement qu'elle a fait la prière pour que Dieu la délivre de la mauvaise aventure, la traduction/adaptation portugaise procède par troncation du récit. Lorsque dans le texte français il y a encore un sentiment fraternel dans la demande de conseil –avant de prier pour que Dieu la délivre de la mauvaise aventure, la demoiselle prie pour qu'il ramène son frère à la raison–, dans le texte portugais, le *translateur* opte plutôt pour la délivrance de la mauvaise aventure avant toute autre considération, car la demoiselle éprouve de la douleur seulement quand elle voit son frère mort. Le fait de sentir une grande douleur suite au décès de Nabor lui permet d'expier la faute d'avoir prononcé la prière meurtrière et lui permet de faire la paix avec le lecteur portugais qui comprend que parfois la fin justifie les moyens. Quand le roi Nascor retrouve sa fille devant le corps mort de Nabor et après avoir écouté ce qui s'était passé, il arrive à la conclusion que quiconque sert un mauvais maître en est éventuellement puni. Suite à cette tragédie, la demoiselle décide de changer le nom de l'endroit « ou l'Ennemis repaire » à Fontaine de la Vierge. Cependant, avant qu'elle ne renomme la fontaine, elle lui attribue un pouvoir qui continuera tant que le monde durera. Chaque chevalier qui y viendra ayant déjà connu la luxure, perdra tous les mouvements du corps.

La subtilité chez l'auteur de la *Queste post-vulgate* et encore plus chez le *translateur* portugais, mérite d'être admirée par le simple fait que, malgré la surabondance d'éléments renvoyant à un imaginaire chrétien, tels que la prière, la punition divine et la condamnation du viol, la vérité est qu'ici le diable ou, à la limite, sa

filles, est celui qui sort triomphant. Si l'histoire que le diable raconte à Nabor est véridique et qu'il a vraiment engendré un enfant d'une dame de qui il était tombé profondément amoureux, Aglinde est son enfant, car la vraie fille du roi Nascor a été assassinée par sa mère qui avait rêvé qu'elle allait subir le même sort que le père d'Œdipe et être tuée par son propre enfant. Ici on voit aussi que le texte procède à une réactualisation du mythe d'Électre mais à l'envers, ce n'est plus la fille qui fait tuer la mère mais la mère qui prend le devant pour tuer sa fille. De cette façon, l'auteur de la *Queste post-vulgate* va bien plus au-delà d'un simple remaniement de la matière arthurienne ; il réécrit l'histoire de Merlin sous le signe des héros de la mythologie grecque, ce qui lui permet de « renforcer l'intérêt littéraire de l'original<sup>338</sup> » et de s'inscrire dans la tradition. Aglinde, la demoiselle d'une beauté ineffable et d'une intelligence infinie, porteuse du pouvoir comme Merlin de deviner l'avenir, peut aussi intercéder auprès de Dieu pour éliminer ceux qui agissent contre la loi divine. En plus, en renommant la fontaine, elle l'investit du pouvoir de punir tout chevalier ayant déjà connu la luxure, réclamant ainsi le droit de reproduire ce que Dieu avait fait à son frère.

Comme dans le cas d'Aglinde et de son frère, le miracle s'écrit sous le signe de la vengeance, qui finit toujours par tuer celui qui œuvre contre les enseignements de Dieu. Selon Alexandre Micha, les miracles sont des « signes de la toute-puissance de Dieu [;] ils témoignent de son intervention dans les affaires humaines<sup>339</sup> ». Dans la *Demanda do Santo Graal*, ce n'est pas seulement l'intervention de Dieu dans les affaires humaines qui est illustrée, mais aussi celle du *translateur* qui y voit une belle occasion pour se libérer dans le texte en y ajoutant sa propre empreinte. Ce phénomène devient clair dans

---

<sup>338</sup> Francis Gingras, « Œdipe et les Ogres d'après une variante du *Roman de Thèbes* », *Memini*, 4, 2000, 77.

<sup>339</sup> Alexandre Micha, 172.

l'épisode où Dieu décide de punir la « *male* demoiselle » en lui envoyant la foudre. Quand la mauvaise demoiselle demande à Erec de tuer sa sœur et que celui-ci lui obéit, elle découvre la magnitude de la colère divine, « car bien cognoissoient tuit que Nostre Seigneur avoit moustré apert miracle de l'amour qu'il avoit a luy par la grant vengeance qu'il avoit prise de la male damoiselle<sup>340</sup> ». Le *translateur* portugais supprime le commentaire de l'auteur de la *Queste post-vulgate* qui se réfère à cette aventure comme un « miracle d'amour » pour le désigner tout simplement comme « une belle vengeance<sup>341</sup> ». Choqué d'avoir fait ce que la mauvaise demoiselle lui avait demandé, Erec prie Dieu de lui faire subir une mort aussi cruelle. Meraugis lui dit alors que la mort ne vient pas selon la volonté du pécheur ou celui qui la désire mais « selon l'établissement de Dame-dieu<sup>342</sup> ».

Quoique les deux textes, français et portugais, établissent bien que c'est à Dieu et à lui seul qu'appartient le droit ultime de décider du sort de l'être humain, -renforçant ainsi la topique chrétienne-, il est clair que l'auteur et le *translateur* se servent du Tout-Puissant pour transmettre les lois morales à leurs lecteurs : la mort cruelle de celui qui détruit l'œuvre de Dieu et la récompense par le miracle pour celui qui suit la doctrine chrétienne, récompense qui lui donnera un souffle nouveau et une nouvelle chance pour recommencer sa vie. Tel est le cas lors de la conversion de Palamède au moment de son baptême symbolique lorsqu'il entre dans l'eau de la fontaine et que celle-ci guérit toutes ses plaies.

Par tele aventure com je vos ai devisé, reçut Palamedes crestienté et fu apellez en baptoiemment par autretel nom com il avoit devant. Et la ou il estoit en la sainte onde, li avint une merveille telle que de toutes les plaies

<sup>340</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 406.

<sup>341</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 31.

<sup>342</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 407.

qu'il avoit a l'entrer en l'eive beneoite et saintifiee, il se trouva garriz et sain, si Galahaz, qui iluec estoit, et uns evesques et autres genz asez aperçurent la verité de ceste chouse et virent tout apertement qu'il estoit guerriz, si en rendirent graces et loenges a Nostre seignor. Et fu ceste chouse poploiee et racontee par tout le roiaume de Logres. Et li rois Artus, quant il le sot veraiement le fist puis escrivre el Livre des Aventures<sup>343</sup>.

Si l'auteur de la *Queste post-vulgate* semble quelque peu incertain sur la terminologie à utiliser pour désigner ce qui arrive à Palamède quand il entre dans l'eau (« merveille, chouse »), le *translateur* semble être assez clair là-dessus en appelant l'événement un simple miracle :

Per tal aventura como vos conto, foi Palamades cristaão e foi chamado em bautismo per aquel nome que ante havia. E u estava na santa água, lhi aveo ûa grã maravilha, que teverom por grã milagre, e ainda agora falam ende na terra; e a maravilha foi tal, que, de tôdalas chagas que havia, foi curado, tanto que entrou na santa água do bautismo, assi que dom Galaaz, que i estava, e uû bispo e muitas outras gentes, que o virom i entrar chagado e o virom em sair são deram graças a Nosso Senhor. E foi êste milagre apregoado per todo o reino de Logres; e, tanto que o rei Artur soube, feze-o escrever no livro das aventuras<sup>344</sup>.

« Ceste chouse » que le *translateur* portugais traduit par un « grã milagre » dont on parle encore sur la terre, révèle son désir d'utiliser un vocabulaire trouvé plutôt dans les écrits de nature religieuse. Le substantif « chose » (du latin *causa* au sens d'affaire), renvoie ici à un événement d'ordre général sans une désignation particulière. Cependant, le mot « miracle », du latin « *miraculum* », une chose étrange ou merveilleuse<sup>345</sup>, est repris par Jacques LeGoff qui le définit comme une sous-catégorie du merveilleux. Sur cette ambiguïté entre le merveilleux et le miracle dans la définition de *miraculum*, il précise que

<sup>343</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 286.

<sup>344</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 354-355.

<sup>345</sup> Charlton T. Lewis et Charles Short, *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1975, 1148.

le système chrétien secrète le merveilleux comme *surnaturel* mais le merveilleux chrétien se cristallise dans le *miracle* qui, en fait, restreint le *merveilleux* : parce qu'il ramène à un seul auteur, Dieu ; parce qu'il le régleme, contrôle et critique du miracle ; parce qu'il le rationalise : à l'imprévisibilité, fonction essentielle du merveilleux, il substitue une orthodoxie du surnaturel<sup>346</sup>.

Optant ainsi pour la réglementation et la rationalisation du texte français, le *translateur* semble n'avoir aucun problème ni inhibition à attribuer un signifié au signifiant vide laissé par la source française puisque comme le dit Daniel Poirion, « la croyance en Dieu s'accommode de ce genre de fabrication qui l'exploite<sup>347</sup> ». Quoique son but premier soit sans doute de persuader le lecteur portugais de ne pas s'égarer des enseignements de l'Église, son attitude a aussi une valeur littéraire essentielle : elle permet à la *Queste post-vulgate* de s'établir comme écriture d'autorité. Le baptême symbolique de Palamède représenterait ainsi en quelque sorte la renaissance d'un texte dont les plaies sont guéries par celui qui ose nommer la chose. Tandis que, dans la *Demanda* portugaise, le roi Arthur a fait écrire cette aventure, dans son livre d'aventures aussitôt qu'il l'a entendue, dans la source française, il ne l'a fait qu'une fois assuré de connaître la *senefiance* ou selon le texte, « quant il le sot veraiement ». Redevenu chrétien après avoir témoigné du pouvoir miraculeux de Dieu, maintenant Palamède est digne de faire partie de la Table Ronde.

Dans les textes des cycles vulgate et post-vulgate, Dieu ne fait pas toujours directement des miracles; parfois il se sert d'un être humain pour intervenir dans les affaires humaines devant les yeux écarquillés de ceux qui assistent à ce phénomène mystérieux. Que ce soit Dieu ou un autre personnage qui accomplisse des miracles, peu

<sup>346</sup> Jacques LeGoff, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, 466.

<sup>347</sup> Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 23.

importe pour l'auteur et même pour le *translateur*; ce qui reste important c'est l'attitude du narrateur par rapport à l'événement, comme celle devant le baptême symbolique de Palamède et l'accomplissement d'un miracle par Galaad. En ce qui concerne la *Queste post-vulgate*, Galaad, le chevalier choisi, reste désormais l'agent privilégié pour exercer le pouvoir divin sur la terre. Ceci n'est pas un élément nouveau introduit par la *Queste post-vulgate*, car Galaad intervenait à la place de Dieu sur les affaires humaines bien avant dans le *Tristan en prose*. Au-delà de pouvoir seulement faire des miracles avec le toucher comme c'est le cas dans le *Tristan en prose* lors de l'épisode du refroidissement de l'eau de la fontaine bouillante<sup>348</sup>, Galaad, dans la *Queste post-vulgate*, doit aussi souvent prononcer une prière comme la suivante :

-Beu dolz père Yhesu Crist, soufrés, s'il vos plaist, que ceste calor preigne fin en ma venue et que ceste eive refroidische. [...] Par celle priere que Galahaz fist a celle foiz, fist si beu miracle li Souverain Rois que la priere del chevalier fu viste esaucé que la fontaine se chanja tout maintenant en tel manière qu'ele devint froide a la manière et a la guise d'autres fontaines. Li chevalier qui cette merveille vit en fu touz esbaïz, mes il ne cuida mie que celle chouse fust ensint avenue por la bonté de Galahaz. Galahaz randi graces et loenges a Nostre Seignor de ceste aventure et prist congié au chevalier et s'en ala qu'il n'i demora plus<sup>349</sup>.

Le même épisode est visiblement condensé dans la *Demanda*:

-Senhor, Padre Jesu Cristo, fazede se vos prouguer que a caentura desta fonte haja cima em meu tempo que arrefeça. Por aquel rôgo que fêz Galaaz tornou logo a fonte tam fria como outra fonte. O cavaleiro, que aquela maravilha viu, foi espantado e nom cuidou que fôra per bondade de Galaaz. E Galaaz deu graças a Nosso Senhor e espantou-se e foi-se<sup>350</sup>.

<sup>348</sup> Bernard Guidot et Jean Guidot, *Le roman de Tristan en prose*, Tome VIII, Genève, Droz, 1995, 203.

<sup>349</sup> *Queste post-vulgate*, Tome III, 305-306.

<sup>350</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 369. « Seigneur, Père Jésus, faites s'il vous plait que la chaleur de cette fontaine se refroidisse maintenant. A cause de cette prière de Galaad, la fontaine a refroidit tout de suite comme les autres fontaines. Le chevalier qui avait assisté à cette merveille là, en a été étonné et a été sûr de la bonté de Galaad. Et Galaad a remercié Dieu, s'est étonné et est parti ».



La description de l'épisode étant beaucoup plus courte dans la *Demanda*, elle permet au *translateur* de présenter un personnage beaucoup plus christique que la source française. Ici il y a une opposition entre le geste et la parole. La parole créatrice étant plus divine que le geste « manipulant » qui est de l'ordre de l'humain. Par la parole Galaad se rapproche plus de Dieu qui fait advenir les choses et les êtres par la seule puissance de sa parole. Tandis que le Galaad de la traduction/adaptation portugaise peut refroidir l'eau bouillante de la fontaine avec une simple prière, celui de la *Queste post-vulgate* doit attendre que le souverain puisse intercéder pour lui. Le pouvoir de refroidir de l'eau est si nouveau pour le chevalier que même lui est étonné de ce qui vient de se produire, un fait qui n'apparaît pas dans le texte français. Quand Galaad remercie Dieu dans la *Demanda*, le lecteur portugais reste confus sans savoir s'il le remercie pour avoir entendu sa prière ou pour lui avoir confié le pouvoir d'accomplir des miracles en prononçant une simple prière, comme le faisait Jésus.

L'emploi du substantif *miracle* ou celui de *merveille* semble se faire assez naturellement chez le narrateur du texte français, cependant tel n'est pas le cas chez le *translateur* portugais, qui contrairement à ce qui se passe pendant le baptême symbolique de Palamède, supprime dans le texte le mot à connotation religieuse au profit de la merveille. La seule fois où le *translateur* décide d'utiliser le substantif miracle, c'est quand le narrateur du texte français n'est pas précis lorsqu'il parle d'un épisode mystérieux. Tel est le cas quand Galaad arrive dans une abbaye accompagné de Palamède et d'Arthur le Petit ; il montre son pouvoir d'éteindre le feu grâce à une prière. Pendant que Galaad fait sa prière, l'un des frères remarque que le feu qui brûlait le corps de Simon s'éteint sans qu'ils puissent exactement expliquer pourquoi. La simple présence de

Galaad suffit pour mettre un terme à la souffrance de Simon dont l'esprit était toujours vivant. Aussitôt le feu éteint, une voix (celle de Simon) se fait entendre pour dire à Galaad qu'il trouvera son fils Moïse dans la forêt d'Arrantes. Quand les chevaliers ouvrent la tombe, ils y voient un corps brûlé :

Et tout ausint com Simeu avoit esté delivrez de l'ardor del feu, qui tant avoit duré, en la venue de monseignor Galahaz tout ausint fu Moïs delivrez, et *par celle meemes maniere*. Si fu *celle chouse* tenue par le royaume de Logres a *grant merveille* et fu mis en escrit a Saint Estiene de Chamaalot<sup>351</sup>.

La *Demanda* est beaucoup plus précise sur l'événement :

...e bem assi como Simeom foi livre do fogo pola viinda de Galaaz, assi foi Moisés livre por *aquela mesma aventura*. *Este milagre* foi metudo na see de Camaalot em escrito ...<sup>352</sup>

Si, selon la *Queste post-vulgate*, le royaume de Logres est émerveillé par ce que Galaad a accompli avec une simple prière, dans le texte portugais personne ne semble être étonné, car ce miracle est mis en écrit dans ce que le *translateur* déduit être la circonscription de Camelot. Choissant de nommer le non-dit du texte français, le *translateur* portugais propose une nouvelle façon de concevoir Galaad dans le texte comme celui qui lui permet d'organiser le récit et remettre tout dans l'ordre naturel des choses.

Tandis que Galaad sert à organiser le récit et à redéfinir la notion de miracle grâce à son statut christique dans la tradition romanesque, Perceval et Lancelot offrent une autre dimension qui est celle de l'inconscient du texte permettant ainsi au *translateur* une plus grande liberté dans la langue. Lorsque Perceval et Lancelot arrivent à l'Ermitage de l'Olivier Vermeil, ce dernier commence à penser à la reine Guenièvre et à la manière

<sup>351</sup> *Queste del Saint Graal*, 303.

<sup>352</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 367. « [...] comme Simon a été délivré du feu à cause de l'arrivée de Galaad, aussi fut Moïse délivré de la même manière. Ce miracle a été mis en écrit dans la circonscription de Camelot [...] ».

dont il a trahi son seigneur, le roi Arthur. Dans son rêve, qui ressemble plus à une vision de l'enfer, tout ceux ayant commis l'adultère sont encerclés de feu ; il y voit :

Yvain ly Avoltres tous nuz, tant lait et tant ydeux que horrible chose estoit et espoventable a veoir [...] Et après luy venoit une dame toute coronnee, si dolente et si espoventee que bien sembloit que elle souffrist assé douleur et misere. Et avoit la dame lectres en son front qui disoient: *Ci est Tanonce, la royne de Horlande, la femme le roy Carados Briebras*. Après celle venoit une autre royne tout autressi coronnee et autressi triste et dolente, et il la regardoit, si veoit que c'estoit la royne Yseult. Et après luy venoit un chevalier criant et dolousant et faisant la plus angoisseuse fin [...] c'estoit Tristen ly biaux<sup>353</sup>.

La *Demanda* présente le même épisode de la manière suivante :

Ivam o Bastardo todo nuu, tam laido e tam feo e tam spantosa cousa, que maravilha era. [...] E depós êle vinha ûa dona coroadada com tam gra pesar e tam chorosa, que bem semelhava que havia coita e lazeira, e havia a dona escrito na fronte : « Esta é Catanance, a rainha de Irlanda, a molher do rei Carados do pequeno braço ». Depós aquela, viia otra rainha outrossi viir coroadada mui triste e com gram pesar, e catava-a e conhocia que era a rainha Iseu. E depós ela viinha uû dando vozes e fazendo doo e fazendo a mais strana coita que nunca cavaleiro fêz, que de tôdas partes era cercado de fogo, e Lançarot, que o catou, conheceu que era Tristam o fremoso<sup>354</sup>.

Par-delà de la traduction, le *translateur* se permet de jouer avec la langue en introduisant dans la *Demanda* des mots tel que « laido » (du français « laid » introduit dans le portugais médiéval par le biais des textes français<sup>355</sup>) à côté de sa traduction portugaise « feo » qui a la même signification mais qui il utilise sans doute afin de faciliter la compréhension au lecteur portugais qui risque ne pas connaître le premier et passer à côté du sens<sup>356</sup>. Sur ce type de phénomène dans la traduction, Paul Ricoeur paraphrase Antoine Berman et dit que « sur le plan psychique le traducteur est ambivalent, il veut

<sup>353</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 287.

<sup>354</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 305.

<sup>355</sup> *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. II, 1369. José Pedro Machado précise que la racine du francien *laid* correspond au haut allemand ancien *leid* qui signifie, désagréable et hideu.

<sup>356</sup> Il faudrait ajouter ici que quoique la *Queste post-vulgate* présente aussi deux adjectifs « ydeux » et « horrible » pour décrire le chevalier, il s'agit des synonymes étymologiquement différents qui partagent la même identité linguistique. Par contre dans le texte portugais, « feo » et « laido » appartiennent à deux langues différents, le portugais et le français.

forcer des deux côtés, forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle<sup>357</sup> ». Essayant de rendre la transition de l'imaginaire français à l'imaginaire portugais le moins brusque possible, le *translateur* se permet même d'adapter les noms des personnages dans le rêve de Lancelot. La reine d'Irlande devient « Catanance » à la place de « Tanonce » et son mari « Carados du petit bras » plutôt que « Carados Bribras ». Finalement lorsqu'il arrive à Tristan le beau, le *translateur* soulève l'étrangeté de sa douleur en disant que c'est une « *stranha coita* » (étrange douleur) alors que dans la *Queste post-vulgate* le narrateur la désigne tout simplement par « fin angoissante ». À propos des emplois de l'adjectif « *extraño* » (*stranho*), Margherita Morreale précise que, « pour pouvoir saisir le sens d'un adjectif comme celui-ci, il faut considérer son caractère protéiforme, car il a tendance à acquérir les couleurs des mots qu'il accompagne<sup>358</sup> ». Cela dit, l'adjectif « *stranha* » accompagnant le substantif « *coita*<sup>359</sup> » relève à la fois la dimension de la douleur et de l'inconscient du chevalier. De cette manière, la signification de *dolousant* se déploie sur le choix du *translateur* qui, en utilisant les mots « *stranha coita* », aide le lecteur à saisir l'origine de la douleur chez le chevalier. De même, devenant spectateur de son rêve qui fait défiler devant lui les grands personnages qui ont connu la luxure, Lancelot est poussé à se poser des questions par rapport à sa situation avec la reine Guenièvre. Toujours dans le rêve, Yseult explique à Lancelot que lui aussi sera puni s'il ne laisse pas sa « fole entreprise de la royne Guenievre ». Après ces paroles, Lancelot se réveille en se rendant compte que

<sup>357</sup> Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, 15.

<sup>358</sup> Margherita Morreale, « Sobre algunas acepciones de *extraño* y su valor ponderativo », *Revista de Filología Española*, 36, 1952, 317.

<sup>359</sup> Le chapitre III offre une analyse plus approfondie du mot *coita* et son emploi dans la poésie galaïco-portugaise.

sa cuisse droite est en train de brûler. Ses cris de douleur réveillent Perceval qui, recevant la grâce de Dieu, éteint le feu avec ses mains.

En tant qu'agent facilitateur de l'adaptation, le rêve de Lancelot aide à comprendre comment le texte littéraire peut devenir un espace pluridimensionnel et intertextuel du point de vue de la narration. La traduction portugaise impose une transformation linguistique qui lui confère une double identité par l'adjonction de l'adjectif français à l'adjectif portugais : le cas des adjectifs « laid » et « feo », par exemple. Ce procédé vise à maintenir l'identité d'origine dans l'espace portugais. Cette stratégie d'adaptation du texte français correspond à une forme de mystification qui laisse percevoir le lecteur envisagé, l'élite de la cour portugaise. Le transfert onirique impose la réalité du rêve à celle de Lancelot, qui par le poids de la culpabilité, devient la métaphore du plaisir illicite et punissable. Par proximité, la cuisse brûlante de Lancelot devient la métonymie du sexe, lieu de plaisir. Bien sûr, ce plaisir s'inscrit dans le péché parce qu'il convoque l'enfer par le feu qui dévore et place le texte au carrefour de deux traditions : profane et chrétienne. Ce n'est pas par hasard que le *translateur* mentionne la « strange coita » de Tristan dans le rêve, car il comprend très rapidement que sa souffrance a son origine dans la luxure.

Dans la tradition médiévale, le merveilleux chrétien se manifeste lorsqu'il y a des épisodes qui ne peuvent pas être expliqués par la simple logique du monde profane. Dans la *Queste post-vulgate*, il permet à l'auteur et plus tard au *translateur* d'esquiver une possible censure de l'éventuel lecteur. À ce sujet, Daniel Poirion écrit que

la frontière entre l'imaginaire et le merveilleux assure le contrôle littéraire, fonction associée à la censure morale. Par moments ce contrôle se relâche, et l'emprise de l'imaginaire s'exerce sur des œuvres qui semblent submergées par des formes venues de l'inconscient. Les fantasmes donnent alors naissance à des compositions dont l'étrangeté échappe à

toute explication philosophique ou religieuse. Le merveilleux prend un aspect fantasmatique<sup>360</sup>.

Ceci peut expliquer la surabondance de rêves dans la *Queste post-vulgate*, rêves qui, pour la plupart, illustrent le conflit entre la morale chrétienne et la morale païenne tel que le montre la vision qu'Elaym a dans une vieille église, à travers laquelle il fait un rêve où il voit une vieille dame dont le corps est à peine couvert par sa chevelure blanche. Il assiste alors à la cérémonie où elle reçoit l'hostie des mains d'un évêque. Après avoir assisté au rituel, Elaym est guéri de toutes ses plaies. Le *translateur* décrit la vision merveilleuse du chevalier:

Elaim que nom dormia, ficou ende esmorido ; e depós êsto, a cabo de uû pouco, entrou uû lume tam grande na oussia, como se cem candeas acesas i stevessem ; e com o lume veerom muitas vozes, que tôdas diziam : « Ledice e honra e louvor seja ao Rei dos ceus. Mas em sa viinda, foi a capela tam comprida de boõ odor, como se tôdalas espécies do mundo i stevessem. E depois que as vozes cantarom gram peça tam saborosamente, que Elaim era ende maravilhado, emtam parecerom quatro homeës em semelhança de ângeos, tam fremosos, que Elaim foi [todo] maravilhado da sua beldade, e vierom aa campaa, e filharom-na aos IV cantos e ergerom-na em alto bem ûa lança e alá a teverom. Depois que êsto fezerom, deceu sôbrelo altar uû homem em semelhança de bispo, e siia em sua cadeira mui rica [...]»<sup>361</sup>

Ne figurant pas dans le *Tristan en prose* ni dans la *Queste* du cycle vulgate, cette vision permet au *translateur* portugais d'aborder la jouissance d'Elaym sans se sentir condamné par la morale chrétienne qui le gouverne. Puisqu'elle est accompagnée des cinq sens, (la

<sup>360</sup> Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 89.

<sup>361</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 199. « Elaym qui ne dormait pas, s'est trouvé sans forces; après ceci, après quelque temps, une grande flamme est entrée où il se trouvait comme s'il s'agissait de cent chandeliers allumés; beaucoup de voix accompagnaient la flamme et elles disaient toutes : Heureux, honoré et loué soit le Roi des cieus. Les voix ont été aussi accompagnées d'une belle odeur comme si toutes les épices du monde y étaient. Et après que les voix ont chanté un grand morceau de façon plaisante, Elaym était émerveillé. Alors quatre hommes qui ressemblaient à des anges sont apparus. Ils étaient si beaux que Elaym a été émerveillé par leur beauté. Et ils sont venus à la tombe, ont soulevé la pierre tombale par les quatre coins et l'ont mise sur une lance. Après avoir fait ceci, un homme qui ressemblait à un évêque est descendu sur l'autel et s'est assis sur sa chaise très riche [...] ». La version de F. Bogdanow présente ici une lacune. *La Queste Post-Vulgate*, 198-199.

vue, l'odorat, l'ouïe, le toucher et le goût), la vision entraîne Elaym dans une extase si extrême que le plaisir ressenti le guérit de toute sa douleur physique. Le *translateur* profite ainsi de la topique chrétienne pour parler des fantasmes inconscients du chevalier. La femme nue couverte à peine par sa chevelure en train de recevoir la communion des mains d'un homme qui ressemble à un évêque se trouve à la limite de l'indécence. Les cheveux qui, pour la plupart, sont un « élément crucial de la beauté<sup>362</sup> », couvrent ici la nudité de la vieille dame, et convoquant un double imaginaire, chrétien et profane. En parlant de l'ambivalence de la chevelure au Moyen Âge, Matijn Rus constate que

la chevelure est suspecte : qu'elle s'associe très souvent, dans l'art et dans la littérature, à ce qu'on a appelé la « dégradation de la nature humaine », c'est-à-dire, à la sauvagerie, à l'instinct, à la passion brutale, à la sexualité, à la luxure –à ce qui est contraire, selon l'idéologie de l'Église, à l'état de perfection de l'homme, créé, dit-on, à l'image de Dieu, et dont l'ultime mission serait, dès lors, de lutter contre ses pulsions, qui le relie à la terre, mais qui, cependant, malheureusement, constituent une part intégrante de sa personne<sup>363</sup>.

Laisant percevoir le portrait de Marie l'Égyptienne, la vieille prostituée qui a passé 47 ans dans le désert en pénitence<sup>364</sup>, et à Marie Madeleine, elle aussi prostituée et connue pour ses longs cheveux, la vieille dame de la *Queste post-vulgate* reste une représentation érotique d'un désir refoulé qui se manifeste à travers le rêve du chevalier. Le mot « em semelhança » (qui veut dire « ressembler ») pour décrire les quatre anges et l'évêque, aide le *translateur* à éprouver la volonté de reconnaissance du désir par l'instance religieuse. En plus, le recours au religieux pourrait faire figure de prétexte pour

---

<sup>362</sup> Anne Berthelot, « Fortune est chauve derrière et devant chevelue : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », *Senefiance n°50*, Chantal Connochie-Bourgne, éd., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 25.

<sup>363</sup> Matijn Rus, « La chevelure au Moyen Âge : marque du même, marque de l'autre », *Senefiance n°50*, Chantal Connochie-Bourgne, éd., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 385.

<sup>364</sup> Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Vol.I, éd. J.-B. M. Roze, Paris, GF-Flammarion, 1967, 284.

mieux pouvoir évoquer un désir à caractère profane dont le signe textuel devient la chevelure.

Si le *translateur* s’amuse dans le texte lorsqu’il expose les fantasmes dans l’espace littéraire, il ne le fait pas inconsciemment. La *Demanda* reste comme preuve qu’il ne perd pas de temps avec des futilités qui n’apportent rien à sa traduction et qui risquent d’aliéner le lecteur. Tel est le cas lors de la scène où Palamède accompagné d’Atamas boivent de l’eau de la fontaine de guérison et guérissent de leurs plaies prêts à recommencer la bataille.

Lors se dresce en estant et prent Palamedes par la main et le maine dusqu’a la fontaine qui sordoit devant un sagremor en un mult grant vessel d’argent richement ouvré e issoit fors par un grant tuel de plom. Et maintenant que li chevalier vint iluec, il se besse et boit de la fontaine et se troeve erraument ausi sain com il avoit fait autre foiee...<sup>365</sup>

La scène dans la *Demanda* est visiblement plus courte :

Entom se ergueu Atamas e filhou Palamades pola mão e levou-o a fonte, que nacia ao pee de ãa árvor, que havia nome saquimor, e o cavaleiro bebeu daquela água, e Palamades outrossi, e foram ambos sãos e tam folgados como dante<sup>366</sup>.

Choisissant de supprimer les détails sur le vase d’argent où se trouve l’arbre, le *translateur* oriente la lecture vers ce qui est important dans le récit, c’est-à-dire les pouvoirs miraculeux de l’eau de la fontaine et le sycomore qui y pousse. Le fait d’éliminer le vase en argent, richement travaillé, permet au *translateur* de restituer l’endroit à son état vierge sans aucune interférence de l’homme. L’eau de la fontaine naissant dans un endroit complètement sauvage renforce l’impact du miracle sur le lecteur qui ne peut y percevoir que la main du Créateur.

<sup>365</sup> *Queste del Saint Graal*, 299.

<sup>366</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 364. « Alors Atamas s’est levé, il a pris Palamède par la main et l’a amené à la fontaine qui poussait près d’un arbre qui s’appelait sagremor, et le chevalier a bu de cet eau-là et Palamède aussi, et ils sont partis guéris et reposés comme avant ».



La matière de la *Queste post-vulgate* étant ainsi fortement fondée sur un imaginaire chrétien, les méchants sont punis et ceux qui embrassent la foi chrétienne ont droit à une mort digne. Si l'eau de la fontaine peut guérir, elle peut aussi servir à désigner les pécheurs une fois qu'elle est investie d'un pouvoir particulier comme celui qu'Aglinde lui donne en la renommant Fontaine de la Vierge. Le romancier de la *Queste post-vulgate* raconte l'arrivée d'Erec à la fontaine

lors ly advint qu'il trouva les son chemin une fontaine moult belle si avironnee d'arbres de toutes pars que nulz ne s'i mist qui eust garde de trop grant chauleur tant com il y fust. Cellui jour faisoit moult grant chault com entour le mois d'aoust et Eret qui tout estoit eschauffés et tressuans du chevaucher qu'il avoit fait quant il vit la fontaine si belle, il luy print talent de descendre pour le chault eschiver et pour soy reposer ung petit; si met erramment pié a terre et laisse son cheval aler quel part qu'il veult après ce qu'il ly ot osté le frain, puis oste son heaume et abat sa ventaille et s'assiet delés la fontaine et regarde l'eaue qui a merveilles estoit belle et clere si pense qu'il demourra illec et s'i reposera jusqu'a tant que la chaleur du jour soit passee<sup>367</sup>.

Dans la *Demanda* le *translateur* décrit la scène à sa manière

E entom lhe aveo que achou, cabo do caminho ûa fonte mui fremosa assi cercada de árvores de tôdas as partes, que nom há homem que i entrasse que se temesse de caentura, ca era em agôsto. Erec, que andava mui cuitado da quentura, quando viu a fonte tam fremosa e o logar tam guisado folgar, deceu-se por se guardar da sesta e por folgar uû pouco, e tolheu o freo ao cavalo e leixô-o pacer, e, dès i, tolheu o elmo e a avantalha, e assentou-se cabo da fonte e catou a água que era mui fremosa e mui clara e pensou que folgaria ali tá que a sesta saísse<sup>368</sup>.

Tous les deux, le romancier et le *translateur* insistent sur la beauté de la fontaine et sur le fait qu'elle est entourée d'arbres. Illustrant les limites de la langue, la

<sup>367</sup> *Queste post-vulgate*, Tome, II, 427.

<sup>368</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 47. « Et alors il lui est arrivé qu'il a trouvé dans le chemin, une fontaine très belle entourée d'arbres partout. Il n'y a homme qui pouvait dire qu'il avait chaud s'il y entrait, car c'était en août. Erec, qui souffrait avec la chaleur, quand il a vu la fontaine si belle dans un endroit si bien pour se reposer, est descendu [de son cheval] pour garder la sieste et pour se reposer un peu. Il a enlevé le frein du cheval et l'a laissé se promener. Et il a enlevé l'heaume et sa ventaille, il s'est assis près de la fontaine, a pris de l'eau qui était très belle et très claire et il a pensé qu'il se reposerait là-bas jusqu'à ce que l'heure de la sieste passe ».

traduction/adaptation portugaise comporte trois répétitions du verbe *folgar* et trois occurrences du nom *sesta* pour faire référence au repos avant ou après l'heure du midi. Au contraire de Narcisse qui regarde son image dans l'eau pour admirer sa propre beauté, Erec regarde la beauté et la limpidité de l'eau en profitant du moment pour se reposer. À la place du simple verbe *regarder* pour décrire la réaction d'Erec lorsqu'il s'assoit à côté de l'eau, la *Demanda do Santo Graal* utilise le verbe « *catar* », jouant ainsi sur les différentes acceptions du mot « *captare* », par le regard ou par le toucher. En rendant la phrase (« regarde l'eaue a merveilles estoit belle et clere ») dans le texte français par celle dans le texte portugais (« catou a água que era mui fremosa e mui clara »), le *translateur* insiste sur la signification du mot « *catar* » (regarder, pondérer) lorsqu'il renvoie à l'action de regarder. Ce faisant, il montre avoir capturé la signification du mot « merveilles » que la *Queste post-vulgate* propose.

Perdu dans ses pensées, Erec se rend compte qu'il a perdu mystérieusement le mouvement des bras et des mains ainsi que la parole. C'est en ce moment qu'il voit venir vers lui trois demoiselles accompagnées d'une vieille dame, toutes les quatre montées « asses richement<sup>369</sup> » sur des chevaux. Les trois demoiselles étant habillées comme si elles avaient été à la chasse, elles apportent chacune un objet : la première, un « cor moult bel et moult riche » ; la deuxième, « ung arc o tout le carçoiz » et la troisième, « ung chevroul troussé arriere lui ». Quoique la vieille dame ne porte aucun objet, elle possède un savoir que les trois demoiselles n'ont pas, car elle semble bien connaître la raison pour laquelle Erec se trouve immobile. La dame révèle alors aux trois demoiselles que si Erec a perdu les mouvements vitaux de son corps, c'est bien parce qu'il avait tué sa sœur pour

---

<sup>369</sup> La *Queste post-vulgate*, Tome II, 428. Le *translateur* portugais remplace l'adverbe richement par *mui boôs palafréns*, la catégorie de chevaux habituellement attribués aux femmes. *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 47.

l'empêcher de découvrir les mensonges qu'il avait racontés. Les demoiselles veulent alors punir Erec, mais la dame les en empêche en leur disant :

vous faites mal et pechié de luy maldire en tel maniere, car celle mescheance que vous tant desirés luy vendra prochainement sur le corps que tuit cil qui parler en orront s'en merveilleront, si sera dommage de ce qu'il mourra si tost, car meilleur chevalier de luy ne plus preudome ne vy je pieça. Et certes, se je peusse sa mort destourner et alonguer sa vie, je le fesse, mais je ne le puis, car a Nostre Seigneur ne plaist mie<sup>370</sup>.

La *Demanda* présente quelques variantes lors de l'intervention de la dame :

mal fezestes e pecado de o maldizerdes assi ca aquela vingança que vós tanto desejades, lhe verrá tam cedo, que todos aquêles que ende ouvirem falar se maravilharám e seerá grã dano de morrer tam toste, ca melhor cavaleiro ca êle nem melhor homem nom vi eu, peça há; e, certas, se eu podesse sa morte destrovar, e alongar sa vida, faria-o mui de grado; mais nom no posso fazer, ca a Nosso Senhor nom praz<sup>371</sup>.

Si la *mescheance* que propose le texte français se trouve du côté du hasard et même du destin, du *fatum*, la traduction/adaptation portugaise préfère la vengeance, suggérant ainsi que le pouvoir de punir le péché n'appartient qu'à Dieu et à lui seul. La fée perdant le pouvoir de réorienter le destin du chevalier comme c'est le cas dans le roman courtois, les *Lais féeriques* anonymes et chez Marie de France, elle semble déposer tout dans les mains de *Nostre Seigneur*.

## 5.2 La morale païenne

<sup>370</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 440.

<sup>371</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 57. « Tu as mal fait et péché de le maudire de cette manière. Car cette vengeance que vous désirez tellement, lui arrivera bientôt et que tout ceux qui en entendront parler seront émerveillés. Et se sera un malheur de le voir mourir si tôt, car je n'ai jamais vu ni chevalier ni homme aussi bon que lui. Et certainement si je pouvait éviter sa mort et alonger sa vie, je le ferait volontiers, mais je ne peux pas le faire, car cela ne plaît pas à Notre Seigneur ».

Quoique l'imaginaire chrétien domine la *Queste post-vulgate*, des éléments renvoyant à une morale plus païenne y émergent de temps en temps pour rappeler le lecteur médiéval des tentations qui peuvent l'amener à sa perte. Des scènes décrivant des actes de suicide permettent de saisir le point de vue du *translateur* par rapport à la *Queste post-vulgate* parsemée de personnages suicidaires, car il assure de toujours inscrire dans le texte une réflexion sur la mort. Par ailleurs, dans un texte où les valeurs dominantes dictent que Dieu seul a le pouvoir de choisir l'heure et comment quelqu'un va mourir, le suicide permet aux personnages de revendiquer ce droit tout en donnant à l'auteur et au *translateur* la possibilité de transgresser les règles dans le texte. À part la demoiselle qui se suicide parce que Galaad refuse de coucher avec elle, il y a le chevalier qui, après lui avoir demandé de lui couper la tête et que Galaad refuse, se tue avec son épée. Avant de passer à l'acte le chevalier dit à Galaad :

Galaaz, ora vejo eu bem que tu acabarás as aventuras do regno de Logres, ca te vejo esforçado, que nunca cuidei veer homem [que o fôsse] tanto. E por esso te provei eu; porque és mais ardido que outro, te leixei de matar, ca muito seria gram dapno, se [a] atal sazom morresses. E pero, pois que eu de manhañ hei-de morrer, nom per ti quero coitar minha morte<sup>372</sup>.

Cet épisode qui sert à mettre en valeur Galaad, qui ne se laisse jamais intimider par les défis qu'on lui lance est aussi une façon pour le *translateur* de contester la pensée de l'Église qui dicte que c'est Dieu qui commande le destin de l'homme. Ici le chevalier prend la décision de ne pas tuer Galaad, sous prétexte de ne pas priver le royaume de Logres de sa vaillance. Les louanges faites à Galaad de la part du chevalier détournent

---

<sup>372</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 59. « Galaad, je vois très bien que tu termineras toutes les aventures du royaume de Logres, car tu es le chevalier le plus vaillant que j'aie jamais vu. C'est pour cela que je t'ai mis à l'épreuve. Je ne t'ai pas tué parce que tu es plus vaillant que les autres et il serait une grande perte si tu mourais un jour. Et c'est pour cela que je dois mourir le matin, je veux souffrir pour ma mort non pour toi. » *La Queste post-vulgate*, Tome II, 62-63. Fanni Bogdanow doit utiliser ici le texte portugais pour combler la lacune du texte français.

l'attention d'une possible censure du texte à cause de la constante répétition des mots renvoyant à l'acte de se tuer. Aussi de grande signification est le mot « coitar » (souffrir), car il tient compte d'une réflexion de la part du chevalier sur la mort. Le suicide qui aurait pu être un acte soudain devient ici, une décision que le chevalier a pondérée après avoir évalué sa valeur face à celle de Galaad.

Aussi abondants que les personnages suicidaires sont les demoiselles en détresse, victimes des chevaliers qui, cédant aux tentations de la chair, oublient leur code d'honneur comme c'est le cas de Mordret. Après avoir quitté ses frères<sup>373</sup>, Gauvain et Gaeriet, Mordret chevauche longtemps sans trouver une aventure, jusqu'au jour où il croise une demoiselle accompagnée d'un groupe de chevaliers. Il continue son chemin mais regrette tout de suite après de ne pas avoir pris la demoiselle. Il rebrousse chemin, se bat contre les compagnons de celle-ci et l'amène contre quelques buissons qui se trouvent près d'eux afin de faire d'elle ce qu'il veut :

E ela, que nunca houvera marido e se viu em hora de seer escarnida, se Deus lhe nom acorresse em algũa guisa, chorava e fazia doo e dizia mais alta voz que podia :

-Valia! Valia!

E quando el viu que lhe braadava assi, feriu-a e fêz-lhe quantos escarnhos pôde, e filhou-a pelos cabelos e arrastrou-a contra uû semedeiro, e doestou-a o peor que pôde como aquel que era uû dos bravos cavaleiros do mundo<sup>374</sup>.

La scène est interrompue par le roi roi Baudemaguz qui, se trouvant dans les alentours, entend les cris de la demoiselle et s'approche pour la délivrer du méchant chevalier.

<sup>373</sup> Il faudra noter ici que, dans les romans du Cycle Vulgate et dans le *Tristan en prose*, Mordret et Gaeriet sont les cousins de Gauvain, mais que dans la *Queste post-vulgate* ils sont des frères.

<sup>374</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1955, 395. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 371. « Et celle-ci qui n'avait jamais eu de mari s'est rendu compte que le moment de perdre sa dignité s'approchait si Dieu ne venait pas à son aide. Elle pleurait et criait le plus fort possible :

-Au secours! Au secours!

Et quand il a vu qu'elle criait comme cela, il l'a blessée et l'a humiliée le plus possible, l'a prise par les cheveux et l'a trainée par terre contre un buisson. Il l'a injuriée le plus possible d'autant plus qu'il était l'un des chevaliers les plus vaillants du monde. »

Montrant qu'il n'a peur de personne, Mordret fait face au roi et coupe lâchement la tête à la demoiselle sans que le roi ait pu faire pour quoi que ce soit pour la délivrer. Le roi Baudemaguz prend son épée, blesse Mordret et le laisse saignant par terre pensant qu'il est mort<sup>375</sup>. Si cet épisode baigne dans une violence inouïe, ce n'est pas par hasard car le *translateur* y voit la parfaite occasion pour questionner d'une part, la chevalerie et de l'autre, le pouvoir de délivrance de la prière. Les cris de la demoiselle qui implorent Dieu de la délivrer des mains de Mordret, tombent dans le vide, car le fait que le roi Baudemaguz arrive n'empêche pas sa mort. La présence du roi ne serait alors que pour détourner l'intention du *translateur* qui esquivé ainsi la responsabilité d'aborder des sujets tabous. Du point de vue de la traduction, ce passage dominé par le superlatif, devient aussi l'espace où le *translateur* exploite le signifié dans la langue. Les mots « braadava » (criait), « feriu-a » (l'a blessée), « escarnhos (humiliations) », « arastou-a » (l'a trainée) et « doestou-a » (injurier) s'inscrivent dans le même champ sémantique de la douleur. En même temps que la traduction/adaptation devient une expérience linguistique enrichissante pour le lecteur portugais, elle l'éveille au côté noir de la chevalerie, l'invitant à réfléchir sur ses valeurs.

Plus loin dans le texte, Galaad a aussi le malheur de rencontrer un chevalier qui confesse comment lui et son frère ont voulu violer une demoiselle qu'ils ont rencontrée sur leur chemin. Blessé à la tête, Artiel raconte à Galaad que pendant leur duel, il coupe la tête de son frère Sinados et essaie de violer la demoiselle qui réussit à lui échapper. Après qu'Artiel finit de raconter ce qui s'était passé entre lui et Sinados, il s'éteint.

Et Galahaz, quant il vit que l'ame s'en estoit alee, il prent le cors et le met devant lui tout ensint armé com il estoit, si l'emporte en tel maniere dusque une meison de religiun qui pres d'iluec estoit, et le fist leenz metre

---

<sup>375</sup> *Ibid.*

en terre beneoite por ce que compaignons de la Table Ronde estoit, et fist desus la lame escrivre coment il avoit ocis Sinados son frere, et coment il estoit morz et par quele aventure<sup>376</sup>.

Le *translateur* parle de la même scène de la manière suivante :

E depois que Galaaz o viu morto, filhou-o e pose-o ante si e levou-o a ûa casa de ordem que i havia perto e feze-o soterrar em sagrado, porque era da Mesa Redonda, e fêz sôbre a campã escrever como el matara seu irmão Sanades e como er el fôra morto<sup>377</sup>.

Cette fois-ci ce n'est pas le viol lui-même qui est mis en cause mais le fait que deux frères sont prêts à s'entretuer pour forcer la demoiselle à coucher avec eux. Jouant le rôle du confesseur, Galaad doit aussi assurer que les crimes d'Artiel soient écrits sur sa pierre tombale pour que son histoire serve d'exemple à tous ceux qui la liront. Au contraire de l'auteur de la *Queste post-vulgate*, qui semble insister plus sur le vocabulaire religieux lorsqu'il parle d'âme, le *translateur* évite le mot en le remplaçant par l'adjectif « morto ». En plus d'éviter de traduire littéralement la source française, il fait preuve d'un excellent esprit de synthèse en se concentrant seulement sur les axes principaux de l'épisode.

### 5.3 Conclusion : Entre deux traditions

Par Galaad, chevalier christique par excellence, la matière de la *Queste post-vulgate* est orientée vers un contenu chrétien. Parmi les épisodes qui renvoient souvent à des pratiques religieuses se trouvent des thèmes ou même des éléments qui font transparaître un certain désir chez le *translateur* de se libérer du cadre établi par les romans du Cycle Vulgate. Ceci est d'autant plus évident lorsque le texte français passe en

<sup>376</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 112.

<sup>377</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 233. « Et après que Galaad l'a vu mort, il l'a pris, l'a mis devant lui et l'a amené dans une maison de religieux qui se trouvait tout près d'eux. Il l'a fait enterrer en terrain sacré, car il appartenait à la Table Ronde et il a fait écrire sur la tombe comment le chevalier avait tuer son frère Sanades et comment il était mort ».

portugais. À travers sa tâche de transmettre l'Autre dans sa langue, le *translateur* portugais ne perd pas l'occasion d'intervenir dans l'espace textuel pour essayer de toucher le lecteur médiéval portugais qui autrement, ne pourrait pas s'identifier aux personnages. Le fait que le *translateur* a été fidèle à la source française n'aurait pas à lui seul intéressé plusieurs lecteurs qui y auraient cherché chacun ses intérêts orientés vers une morale chrétienne ou profane. Le *translateur* doit pourvoir aux demandes de son lecteur en disposant d'un vocabulaire qui lui soit familier et qui le mène à s'identifier aux aventures des chevaliers et à réfléchir avec eux aux sujets touchant à la nature humaine et à l'existence de Dieu. Que la censure morale ait été stricte ou pas, ceci n'a pas empêché le *translateur* de la *Demanda do Santo Graal* d'aborder des tabous, car ce qui devient important pour lui c'est de reprendre la matière romanesque antérieure pour en faire une nouvelle. Par-delà le remaniement de la matière romanesque, la traduction/adaptation lui permet de jouer avec la langue et lui offre un champ linguistique où il peut introduire de nouveaux mots dont quelques-uns d'origine française. Tous ces aspects contribuent alors non seulement à populariser la *Queste post-vulgate* ailleurs qu'en France, mais aussi à établir le roman comme langue et comme genre, c'est-à-dire, une autorité au même titre que la véritable Vulgate, la Bible, la prose par excellence puisque c'est le vrai verbe.



## CHAPITRE VI

### Traduction et réception

#### 6.0 Introduction

Si le roman cyclique du Moyen Âge a le pouvoir entre autres de mener son lecteur à se questionner sur le monde qui l'entoure -comme le fait d'ailleurs le chevalier lorsqu'il part en quête d'aventures- c'est que tout en perpétuant le souvenir du contexte historique qui l'a produit, il est porteur d'une autre mémoire en cours d'élaboration, comme en témoignent la *Queste post-vulgate* et sa traduction/adaptation portugaise, *A Demanda do Santo Graal*. Cette nouvelle mémoire semble provenir d'une sorte d'ajustement du texte

à la « conscience réceptrice<sup>378</sup> ». De cette façon, les rapports entre texte et lecteur, mémoire et histoire deviennent des éléments clés pour comprendre l'influence que la *Demanda* portugaise a eu sur son lectorat, une influence qui se ferait sentir jusque dans les œuvres à caractère historique, notamment les livres des lignages et les chroniques<sup>379</sup>.

Sur le rapport entre mémoire et histoire, Paul Ricœur insiste davantage sur l'importance de l'imagination dans la représentation de l'histoire, fait qui tient compte de l'esthétique textuelle et de la façon dont celle-ci subit des changements lorsqu'elle est *translatée*. De cette manière, lorsque la *Queste post-vulgate* française reprend les éléments clés du cycle vulgate et du *Tristan en prose*, elle se fait mémoire de la tradition littéraire médiévale romanesque en langue vulgaire des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Véritable palimpseste, comme le dirait Gérard Genette<sup>380</sup>, la *Queste post-vulgate* invite le lecteur à s'épanouir dans l'univers romanesque du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde, ainsi que dans celui de Tristan et du roi Marc. Ayant passé par le processus de la traduction, les matières arthurienne et tristanienne dans la *Demanda do Santo Graal* séduisent le lecteur portugais qui plonge dans un univers où la frontière entre la fiction et la réalité s'estompe alors qu'elle participe à la construction d'un nouvel imaginaire au Portugal. C'est en effet l'analyse des études sur le contexte politique et social dans lequel s'est produite la traduction portugaise de la *Queste post-vulgate* qui permet de comprendre comment un texte a le pouvoir non seulement de perpétuer la mémoire, mais aussi de la construire lorsqu'il est introduit à un nouveau lectorat, car comme l'affirme Jean Charles

---

<sup>378</sup> H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 278.

<sup>379</sup> Dans ces œuvres composées vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, il s'agit de compilations généalogiques qui commencent à partir des rois de Bretagne, notamment le roi Arthur, et jusqu'aux rois des cours portugaise et espagnole. Les références au roi Arthur sont inspirées de l'*Histoire des rois de Bretagne* de Geoffroy de Monmouth.

<sup>380</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Huchet, « l'auteur relance la mémoire narrative du groupe social dont il est souvent l'interprète<sup>381</sup> ».

## 6.1 La construction de la mémoire

Lorsque Paul Ricœur établit le rapport entre mémoire et imagination en discutant de « deux *topoi* rivaux et complémentaires l'un platonicien, et l'autre aristotélicien<sup>382</sup> », il insiste sur la représentation et l'accessibilité de l'histoire, que ce soit par les traces de son passage ou les signes de sa représentation. La réalité historique n'ayant pas la même valeur dans les deux cas, elle peut être facilement manipulée dans la représentation de l'histoire, ce qui n'est pas le cas dans l'analyse des traces restant statiques comme preuve concrète du passé. Point n'est besoin de dire que la *Demanda* portugaise opère des deux manières: en présentant les matières arthurienne et tristanienne, le texte renvoie à la fois à la tradition manuscrite et au contexte historique qui l'ont précédé, en même temps qu'il offre au lecteur une représentation idéale de la société chevaleresque. De cette façon et selon Erich Köhler,

les possibilités qu'ouvre la légende d'Arthur à une chevalerie en quête d'un modèle historique et humain idéal, renforcent celle-ci dans la conviction de sa propre supériorité...; grâce à ce sentiment de supériorité, la civilisation chevaleresque se considère désormais en progrès par rapport aux groupes sociaux représentés par le roman antiquisant<sup>383</sup>.

Le déplacement du texte français dans un autre contexte sert non seulement à créer un nouvel idéal, mais aussi à changer le cours de l'histoire, une histoire que le lecteur portugais va essayer de modeler selon son désir, nourri par la légende arthurienne. À

---

<sup>381</sup> Jean Charles Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse : pour une clinique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 13.

<sup>382</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 7-8.

<sup>383</sup> Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 61.

propos du nouveau souffle poétique que la *translatio* peut apporter au texte de départ, Romaine Wolf-Bonvin précise que,

le roman en vers puise dans le même stock d'images, mais les transpose en leur donnant vie. Par là même, il offre à la lecture la mise en scène d'une esthétique revisitée et adaptée à son statut particulier. Rappelons-nous la *Poetria Nova* : l'*ornatus* est obtenu grâce à la *translatio* qui transmue l'ancien en nouveau et lui donne l'éclat neuf<sup>384</sup>.

Quoique l'attention soit mise ici sur le roman en vers, la même observation peut être faite par rapport à la *Demanda do Santo Graal*, où les images acquièrent une nouvelle vie à travers la *translatio*. Même si les romans médiévaux tardifs ont tendance à être perçus comme des représentations du déclin du royaume arthurien, la traduction/adaptation portugaise renouvelle l'intérêt de cette matière. Ce serait le cas surtout du Graal, l'objet mystérieux qui intrigue plus par sa présence qu'il ne répond aux questions abordées par ceux qui l'ont côtoyé.

## 6.2 Lecture et imaginaire : le Graal

La littérature du Graal a produit de nombreuses interprétations. De Jean Frappier<sup>385</sup>, qui s'inspire du Christianisme à thèses païennes puisées dans la mythologie celtique<sup>386</sup> à Charles Méla<sup>387</sup>, qui offre une interprétation psychanalytique, le Graal génère autant de mystère aujourd'hui qu'au temps du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Toutefois, ce sont les travaux de Francis Dubost<sup>388</sup>, de Jean-René Valette<sup>389</sup> et

---

<sup>384</sup>Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, 190.

<sup>385</sup> Jean Frappier, *Autour du Graal*, Genève, Librairie Droz, 1977.

<sup>386</sup> Jean Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, PUF, 1952.

<sup>387</sup> Charles Méla, *La reine et le Graal : la conjointure dans les romans du grail, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>388</sup> Francis Dubost, *Le Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, 1998.

<sup>389</sup> Jean-René Valette, *La pensée du Graal*, Paris, Honoré Champion, 2008.

d'Armand Strubel<sup>390</sup> qui offrent des analyses beaucoup plus centrées sur l'aspect linguistique du Graal et sa relation avec les autres éléments textuels, car comme l'observe Julia Kristeva, au Moyen Âge, « tout élément signifie par rapport à un autre sous la domination unifiante du “signifié transcendantal” (Dieu)<sup>391</sup> ». En tenant compte de sa nature, de son origine et de sa *senefiance* dans le texte, Armand Strubel dit que

la vraie nature du Graal se dérobe [...] à la lecture et reste asymptotique au texte: on ne peut qu'en inventorier les approximations proposées par le roman (elles entrent dans le champ sémantique de la grâce et de l'eucharistie). Le Graal est à un premier niveau une relique, dans sa matérialité historique, intégrée à un complexe d'objets survivants de l'origine (lance, épée brisée, écu); son deuxième rôle est de servir de point de départ aux *senefiances*, de référant ultime; mais il transcende cette valeur discursive, en tant que point de convergence et point de fuite, ensemble des *senefiances* et *demonstrances* qui ne se confond pas avec leur somme<sup>392</sup>.

En effet, peu importe si le Graal est un objet ordinaire, un plat creux utilisé pour servir à manger dont l'existence peut être retracée jusqu'aux textes latins. Ce qui reste essentiel à noter, c'est son rapport avec d'autres objets, ou si l'on veut, d'autres mots dans le texte où il apparaît et dans le cas de la traduction/adaptation portugaise, la contribution qu'il a apportée à l'imaginaire ibérique. À propos de l'importance des textes du Graal au Portugal, José Barbosa Machado souligne,

The foreign works translated and printed in the 15<sup>th</sup> century in Portugal had an important role in the culture and in the development of the Portuguese writing. The lexical loan, the development of syntax and speculative thought, the spreading of philosophical, religious and scientific ideas are some of their most significant contributions<sup>393</sup>.

<sup>390</sup> Armand Strubel, *La rose, le Renart et le Graal, La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Genève, Éditions Slatkine, 1989.

<sup>391</sup> Julia Kristeva, *Sémiotique : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 183.

<sup>392</sup> *Id.*, 288.

<sup>393</sup> José Barbosa Machado, « Press and translation as Changing Factors in the 15th century portuguese language and culture », Trás-os-Montes e Alto Douro University, 2 (article inédit, communication).

Ceci expliquerait la raison pour laquelle le graal se voit transformé dans la littérature ibérique comme symbole d'espoir et de réconfort à celui qui se trouve dans la solitude. Le texte intitulé l'*História de Vespasiano*, traduit du castillan *História do mui Nobre Vespasiano* au XV<sup>e</sup> siècle, illustre ce phénomène, car il met en scène un personnage qui se retrouve en prison et qui prend souvent entre ses mains le graal que lui envoie Jésus Christ<sup>394</sup>.

Mystérieux et investi du pouvoir d'apporter le salut, le Graal, par définition, sort de l'ordinaire. Mais s'il a été un peu démystifié lors des diverses analyses qu'il a subies, il revendique son mystère lorsqu'il est déplacé dans la traduction/adaptation portugaise. Si le *translateur/adaptateur* portugais y fait référence en le désignant parfois comme le «Santo Vaso» («Saint Vessel» dans la tradition française<sup>395</sup>), ce n'est que pour orienter le lecteur vers une interprétation chrétienne. Un ermite insiste sur la nature religieuse du Graal à quelques chevaliers de la Table Ronde en disant :

As grandes aventuras, que agora aveem, sam demontrações e os grandes signaaes do Santo Graal. Mas os signaaes e as significanças do Santo Graal nom parecem ao pecador nem a homem que he envolto nos sabores do mundo [...] as cousas celestiaaes sam asi escondidas, que ja mais coraçam mortal nom as poderá conhocer, se pollo Santo Spiritu nom he<sup>396</sup>.

Comme le dit la tradition arthurienne et le confirme ici la *Queste post-vulgate*, seul celui sans péché peut avoir accès aux signes et à la *senefiance* du Graal. Cependant, comme le fait son prédécesseur français lorsqu'il insiste sur la différence entre *demontrações*

---

<sup>394</sup> *Introdução à História de Vespasiano Imperador de Roma*, eds. Francisco Pereira et Maria Esteves, Lisboa, Typ. da Livraria Ferin, 1905, 95.

<sup>395</sup> C'est dans l'œuvre de Robert Boron que le Graal a été christianisé pour la première fois.

<sup>396</sup> La *Queste post-vulgate*, Tome II, 218-219. « Les grandes aventures, qui arrivent maintenant sont les démonstrations et les grands signes du Saint Graal. Mais les signes et les senefiances du Saint Graal ne se montrent ni au pécheur ni à l'homme pris dans les vices mondains [...] les choses célestes sont si cachées que jamais aucun cœur mortel ne pourra les connaître s'il n'a pas le Saint Esprit ».

(indices) qui tient compte du visuel et *signaees* (signes) qui fait appel à l'interprétation, l'ermite dans la traduction/adaptation portugaise propose une interprétation du Graal différente de celle dans la *Queste* vulgate :

Les aventures qui orent avienent sont les demonstrances et li signe del Saint Graal, ne signe del Saint Vessel n'aparront ja a pecheor n'a home qui soit envolepez de terriers vices. Dont il ne vos aparront ja; ar vos estes trop desloial pecheor. Si ne devez pas quidier que cez aventures qui or corent soient de chevaliers ocirre et mehaignier, ainçois sont des choses esperitex qui sont grandres et meuz valent assées<sup>397</sup>.

Si la *Queste* vulgate offre les *demonstrances* et le *signe* du Saint Graal à travers les aventures, la *Demanda do Santo Graal* en propose sa signification dans une autre langue, celle du Saint Esprit. Conscient de la nature polysémique du Graal, le *translateur* portugais précise que seul celui qui a reçu le don du Saint Esprit pourra comprendre ouvertement « os grandes signaees do Santo Graal » (les grands signes du Saint Graal). Le grand signe, marque écrite et point de référence textuel renvoyant à un passé littéraire et historique, rappelle aussi le mot « sina » (du latin « signa », devenu « destin » en portugais<sup>398</sup>). De cette façon, le Graal dans la *Queste post-vulgate* aurait déjà été compris par le *translateur* comme un signe renvoyant aux différents destins des chevaliers de la *Queste*. Walter Benjamin affirme que,

traduire le langage des choses en langage d'homme, ce n'est pas seulement traduire le muet en parlant, c'est traduire l'anonyme en nom. Il s'agit donc de la traduction d'un langage imparfait en langage parfait ; elle ne peut pas donc s'empêcher d'ajouter quelque chose, à savoir la connaissance<sup>399</sup>.

Plus que la *Queste* vulgate française qui barre la *senefiance* céleste par la luxure, le texte

<sup>397</sup> Anne Berrie, *La Quête du Saint Graal*, Paris, Librairie Générale Française, 2006, 410.

<sup>398</sup> José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 114. Selon José Pedro Machado a première occurrence connue du mot « sina » date du XVI<sup>e</sup> siècle. Si dans son analyse du Graal, Francis Dubost insiste sur le fait que la représentation de celui-ci renvoie sans cesse au destin des chevaliers qui le côtoient, il se pourrait que le mot « sina » se soit développé à partir la *Queste post-vulgate*.

<sup>399</sup> Walter Benjamin, *Oeuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, 16.

portugais en propose une ouverture fondée sur le fait que seul celui qui est investi du Saint Esprit, et donc du don de la langue, pourra y accéder. En s'inscrivant ainsi dans la langue portugaise à travers la *Demanda* portugaise, le Graal occupe une position privilégiée dans l'histoire littéraire du Portugal, car il renvoie sans cesse à l'imaginaire qui l'a créé, c'est-à-dire, un imaginaire ancré dans la tradition chrétienne.

Dans les romans du cycle Vulgate et la *Queste post-vulgate*, trois éléments caractérisent le Graal: tout d'abord, il est une vision passagère que les chevaliers ont un soir où ils sont tous réunis autour de la Table Ronde ; ensuite, il se trouve dans un château magique qu'aucun chevalier ne peut voir et où nul ne peut entrer sans y être conduit par une aventure, et enfin, il disparaît mystérieusement dans le ciel dès que Galaad le voit et le narrateur précise qu'il n'existe aucun homme en Angleterre qui puisse dire qu'il l'a vu. A ce propos, Adriana Maria de Souza Zierer précise que le roman arthurien se présentant dans un contexte fortement ancré dans un imaginaire religieux offre au lecteur à travers le Graal, l'espoir d'obtenir le salut éternel<sup>400</sup>. Quant à Fanni Bogdanow, elle précise

the Grail remains a symbol of grace, and the Final Scene at Corbenic remains the high point of the narrative. Moreover, although the characters may not always be as assiduous in their religious practices as in the *Vulgate*, there are many references to prayer and confession, and sin by all standards is condemned<sup>401</sup>.

Le *Tristan en prose*, la *Queste Vulgate* et la *Queste post-vulgate*, tous partagent les mêmes détails sur la première fois où le Graal apparaît à la cour du roi Arthur,

---

<sup>400</sup> Adriana Maria de Souza Zierer, «O mito arturiano e a sua cristianização nos séculos XII e XIII», *São Luís*, 3:1, 2005, 11.

<sup>401</sup> Fanni Bogdanow, *The Vulgate-Cycle and the Roman du Graal* dans *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, éd. Carol Dover, Cambridge, D.S. Brewer, 2003, 46.



Cependant, la *Demanda* portugaise offre une légère variante lorsque le roi Arthur prend la parole pour commenter l'apparition du Saint Graal :

Certas, amigos, muito deviamos a seer leedos, que Deus nos mostrou tam gram sinal de amor, que em tam boa festa, como hoj e, de Penticoste, nos deu a comer do seu santo celeiro<sup>402</sup>.

Si Dieu a pu nourrir la cour du roi Arthur, c'est bien grâce au Graal qui sert à transporter la manne divine jusqu'à la Terre. Le mot « celeiro » qui désigne l'endroit qui conserve la nourriture pendant toute l'année, apparaît dans le texte comme une marque réelle de la vie quotidienne du lecteur portugais. Lorsqu'il est modifié par l'adjectif « santo », le « celeiro » acquiert un statut chrétien dans la traduction/adaptation permettant ainsi, sans choquer le lecteur portugais, l'introduction du mot étranger « Graal ». Définissant l'imaginaire concernant la littérature du Graal, Pierre Gallais précise que

... c'est dans ce cadre chrétien, et grâce à ce cadre chrétien, et à cause d'un certain nombre de « frustrations » que ce cadre chrétien impose à la psyché, qu'une quête irrépressible de « compensations » maintient dans l'inconscient (collectif et individuel) de grands « archétypes » fondamentaux qui, périodiquement, émergent avec plus au moins de force –ou encore qui rend cet inconscient très accueillant aux « archétypes » que véhiculent les récits, les « scénarios » venant d'autres civilisations...<sup>403</sup>

Comme les apôtres qui à la Pentecôte reçoivent le don des langues, le lecteur portugais reçoit lui aussi la nourriture divine sous la forme d'un signe linguistique lors de l'apparition du Graal dans la traduction/adaptation de la *Queste post-vulgate* française. Selon Jean-René Valette, « c'est par des mots que le mythe graalien se trouve exprimé,

---

<sup>402</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 31. Passage lacunaire dans la *Post-Vulgate* française. « Certes, amis, on devrait être très heureux, car Dieu nous a montré un grand signe d'amour pendant une si belle fête comme la Pentecôte d'aujourd'hui, jour où il nous a donné à manger de sa grange ».

<sup>403</sup> Pierre Gallais, *L'imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIe siècle*, Tome IV, Amsterdam, Rodopi, 1989, p....

un texte qui noue des liens tout à la fois avec la “pensée populaire”, “l’invention artistique” et “la spéculation théologique”<sup>404</sup>.

La première fois que le Graal apparaît à la cour arthurienne marque la naissance du désir de partir pour la quête chez les chevaliers de la Table Ronde. Scène inscrite dans la perception sensorielle totale (l’ouïe, la vue, le toucher, l’odorat et le goûter), elle enveloppe le lecteur dans l’expérience du Graal dans la mesure où il peut trouver à travers les expériences vécues, des éléments qui renvoient aux sensations désignées dans le texte :

E êles assi seendo, entrou no paaço o Santo Graal, cuberto de uñ eixâmete branco; mas nom ouve i tal, que visse que no tragia. E tanto que entrou i, foi o paaço todo comprido de boõ odor, como se tôdalas spécias do mundo i fôssem. E êle foi per meo do paaço, de ûa parte e da outra, darredor das mesas. E per u passava, logo tôdalas mesas eram compridas de tal manjar, qual em seu coração desejava cada uñ. E depois que houve cada uñ o que houve mester a seu prazer, saíu-se o Santo Graal do paaço, que nhuñ nom soube que fôra dêle, nem por qual porta saíra<sup>405</sup>.

Le narrateur étant le seul à savoir ce qui se cache sous le tissu blanc qui couvre le Graal, reste le seul à avoir accès à la *senefiance*.

Quoique l’apparition du Graal figure dans plusieurs textes, c’est la *Queste Post-Vulgate* qui offre des variantes intéressantes par rapport au *Tristan en prose* et à la *Queste del Saint Graal* du cycle Vulgate. Dans le *Tristan en prose*, le Graal apparaît pour la première fois à Corbenic, tenu par une demoiselle. Lancelot et Gauvain voient l’objet arriver dans le palais :

<sup>404</sup>Jean-René Valette, *La Pensée du Graal*, 14.

<sup>405</sup>*A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne 1955, 31. Étant donné que la *Queste post-vulgate* présente une lacune ici, nous devons nous servir de la traduction/adaptation portugaise pour accéder au texte. « Et étant comme cela, le Saint Graal est entré dans la salle, couvert d’un tissu blanc ; mais personne n’a vu qui l’amenait. Et quand il est entré, la salle a été entièrement remplie d’une si bonne odeur que c’était comme si toutes les épices du monde y étaient. Et il s’en est allé au milieu de la salle, autour des tables. Et partout où il passait, toutes les tables étaient remplies des mets que chaque cœur désirait. Et après que chacun a eu ce que son désir demandait, le Saint Graal est sorti de la salle, et personne n’a su ce qui lui est arrivé ou à travers quelle porte il était sorti. »

Il regarda un vaissel que la dame tenoit entre ses mains, qui estoit le plus rices qui onques mais fust veüs par home mortel a son escient, et fais estoit en samblance de galisce ; et si li est avis que ce soit sainte cose et digne. ... Ensi comme la damoisele le passoit par devant les dois, s'ajenouille cascuns par devant le vaissel saint<sup>406</sup>.

Ce n'est que plus loin dans le texte, quand Boort voit le Graal au palais aventureux, que l'objet est couvert du tissu blanc qu'on retrouve dans la *Queste Post-Vulgate*. Quand le vieil homme enlève le tissu, Boort est aveuglé par la clarté émise par l'objet comme s'il s'agissait d'un rayon de soleil<sup>407</sup>.

La *Queste del Saint Graal* semble fusionner les deux scènes dans le *Tristan*, fait qui inspire la scène de la *Post-Vulgate* :

Quant il orent grant piece demoré en tel maniere qe nus d'els n'avoit pooir de parler, ainz s'entregardoient ausi come bestes mues, adonc entra leenz li Sainz Graal covert d'un blanc samit. Mes il n'i ot onques nus qui poist vooir qui le portoit, si entra pa mi li palés empliz de si bones odors come se totes les especes terrienes i fussent espandues. Et il ala par mi le palés d'une part et d'autre tot entor les dois. Et tot einssi com il trespasloit par devant les tables, estoient maintenant les tables raenplis endroit chascun siege de tel viande com chascuns chevaliers pensa. Et quant ce fu avenu que tuit furent servi li un et li autre, li Sainz Vessiax s'en parti tantost, si qu'il ne sorent qu'il estoit devenu, ne ne virent quel part il torna<sup>408</sup>.

Entré à la cour du roi Arthur pour nourrir les chevaliers, le Graal se promène de gauche à droite dans le palais, faisant apparaître devant les chevaliers tous les mets auxquels chacun d'entre eux pensait. Charles Méla dira que « le récit du Graal se propose à lui-même son propre écrit, tel une énigme... [L']écrit en vient à nommer ici une faille de la parole<sup>409</sup> ». Si, pour parler des différents mets accordés par le Graal aux chevaliers, le narrateur de la *Queste vulgate* n'ose pas aller au-delà de l'utilisation du verbe « penser » pour parler des désirs des chevaliers, le *translateur* de la *Queste post-vulgate* plonge dans

<sup>406</sup> *Tristan en prose*, Tome VI, 119-120.

<sup>407</sup> *Tristan en prose*, Tome VI, 147.

<sup>408</sup> *La queste del Saint Graal*, 112.

<sup>409</sup> Charles Méla, « La lettre tue: cryptographie du Graal », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1983:26, 213.

leur inconscient pour offrir une dialectique du désir avec les mots « désirer » et « plaisir ». En choisissant ces derniers mots pour exprimer le banquet du Graal, le *translateur* semble avoir saisi la vraie nature de l'objet mystérieux, qui est celle de représenter le désir du langage, voire du sens. Si dans la *Queste Vulgate* la cour est remplie d'une clarté aveuglante, dans la *Queste post-vulgate*, le Graal nourricier ne nourrit pas seulement les chevaliers de mets succulents selon leur désir, il les nourrit aussi de langage, car son arrivée est précédée par la descente du Saint Esprit. Les chevaliers réduits à des « bestes mues » dans la *Queste Vulgate*, sont tout simplement éblouis par la beauté de chacun dans la *Queste post-vulgate* lorsqu'ils se regardent et se voient « mui mais fremosos mui gram peça que soíam a seer<sup>410</sup> » (beaucoup plus beaux qu'ils pensaient l'être avant).

Le Graal est investi d'un pouvoir transcendantal dans la *Queste post-vulgate*, car ceux qui se trouvent en sa présence accèdent à une beauté beaucoup plus pure, une beauté de nature ineffable. Le tissu blanc originaire d'Inde couvrant le Graal, un mélange d'exotisme (par son origine indienne) et de pureté (par sa couleur), sert à protéger les chevaliers contre l'aveuglement de Boort dans le *Tristan en prose*. Il vient alimenter leur curiosité en les incitant à partir découvrir les secrets qui se cachent dessous. Sur l'esthétique et la présence de matière textile dans le texte, Romaine Wolf-Bonvin précise que « le concept du *textus* s'enrichit et se diversifie dès l'origine : écrire, c'est revêtir la matière de mots. Plus encore : le texte se mue en habillement précieux par le biais de la *translatio*<sup>411</sup> ». Le « eixâmete branco » (tissu blanc), tissu introduit en Europe par les

---

<sup>410</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 31.

<sup>411</sup> Romaine Wolf-Bonvin, *Textus, De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, 333.

Arabes<sup>412</sup>, renverrait directement le lecteur médiéval portugais à son histoire. Car comme le rappelle Mariana Zierer lorsqu'elle parle du graal et de son symbolisme dans la société médiévale portugaise :

Assim como o Graal na *Demanda* estrutura a narrativa e dá sentido ao reino, pode-se dizer que o sentido do reino em Portugal é a expulsão dos infiéis, o que garantiria o estabelecimento do Reino Celeste na terra como a vitória sobre os inimigos da fé cristã. Há portanto um paralelo entre Camaalot, o reino perfeito, e os reinos ibéricos que buscam a perfeição, o Graal, procurando satisfazer a Deus a través do caráter guerreiro de seus reis contra os inimigos da Cristandade. Portugal, especialmente, necessitava da expulsão dos mussulmanos no seu processo de afirmação como reino independente de Castela<sup>413</sup>.

Associé à la perfection céleste, le Graal représente tout ce que le lecteur ibérique veut atteindre dans sa propre réalité. S'il se tait comme les chevaliers devant l'apparition de l'objet mystérieux, c'est qu'il n'arrive pas à traduire dans sa langue mondaine le message que le Saint Graal lui envoie, celui sur un destin à accomplir.

Le Graal devient alors le signe même de la mémoire, car, micro-récit de toute une tradition littéraire, il a le pouvoir de changer le cours de l'Histoire en incitant la quête de l'identité chez le lecteur qui poursuit le chevalier dans ses aventures. En élaborant sur cette question de la mémoire, Michel Zink remarque que

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

<sup>412</sup> Augusto Magne, *A Demanda do Santo Graal*, Vol.III, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, 177.

<sup>413</sup> Mariana Zierer, *Brathair*, 3:2, 2003, 51. « Comme le Graal structure la narration et donne un sens au royaume dans la *Demanda*, on peut dire que le sens au Portugal se trouve dans l'expulsion des infidèles, ce qui garantirait l'établissement du Royaume Céleste sur la terre comme victoire sur les ennemis de la foi chrétienne. De cette manière, il y a un parallèle entre Camelot, le royaume parfait, et les royaumes ibériques qui cherchent la perfection, le Graal. Les royaumes ibériques cherchant ainsi à satisfaire la volonté de Dieu à travers le caractère guerrier de leurs rois contre les ennemis de la Chrétienté. Le Portugal, surtout, avait besoin d'expulser les musulmans dans son processus d'affirmation en tant que royaume indépendant de la Castille ».

peut prendre connaissance par la vue ou par l'audition et qu'il peut donc faire sien en l'intégrant à sa propre mémoire<sup>414</sup>.

Cette fois-ci par rapport aux chevaliers, Jean-René Valette ajoutera encore que

dans les romans arthuriens, les chevaliers confrontés aux merveilles et aux miracles du Graal, cherchent des signes, partent en quête de leur signification et, attentifs aux explications données par les *prodomes* détenteurs du sens, ils apprennent à se défier de ceux que forge le diable<sup>415</sup>.

Le pouvoir du texte littéraire sur le lecteur qui, comme l'Histoire le témoigne, se laisse souvent séduire par l'idéologie qui y est présentée, est bien connu des narrateurs de la *Queste post-vulgate* et de la *Demanda* portugaise, puisqu'ils essaient de l'avertir sans cesse. Cet avertissement apparaît souvent sous la forme d'un signifiant de l'ordre du religieux familier au lecteur dont l'objectif semble viser, comme le note Umberto Eco, la construction du Lecteur Modèle<sup>416</sup>, un processus où rien n'est supposé d'avance et où le narrateur possède les compétences nécessaires pour déchiffrer le texte.

La *Queste post-vulgate* et la *Demanda* portugaise offrent plusieurs exemples de cette construction, dont celui du chevalier Nabor qui, s'approchant d'une fontaine pour se désaltérer se fait surprendre par le Diable :

Endementres qu'il pensoit en tel maniere com je vous devis, atant es vous ung ennemy qui luy apparut en semblance d'omme corroussé et pencif, non mie pour ce qu'il fist semblant qu'il le cogneust de riens, mais ainsi comme homme mescognoissant, doulent et triste vint il a la fontaine et fist semblant de boire; non mie pour ce qu'il beust, car Escripiture ne devise mie que deable boit ne menge. Et non pourquant, cil qui le regardoit et encor pensoit, cuidoit vraiment qu'il eust beu<sup>417</sup>.

<sup>414</sup> Michel Zink, « Révélations de la mémoire et masques du sens dans la poétique médiévale », *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. Marie-Louise Ollier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988, 254.

<sup>415</sup> Jean-René Valette, *La Pensée du Graal*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008.

<sup>416</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1985, 68-69.

<sup>417</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 430-431.

...seendo assi pensando, aque-vos uñ demo vem, que lhe pareceu em semelhança de homem sesudo e que pensa e que há pesar e que é triste ; e nom lhe fêz semelhança que o conhecia, mais de homem desconhecido ; e foi aa fonte e fez semelhança de beber, mais nom bebeu, ca nunca a Escritura nom divisa que o diáboo come nem beve ; e pero aquel, que o catava e ainda pensava, cuidou verdadeiramente que bevera<sup>418</sup>.

Lorsque l'auteur français dit « omme corroussé et pencif », le *translateur* portugais insiste sur la tristesse de l'homme en l'amplifiant « homem sesudo e que pensa e que há pesar e que é triste » (homme sérieux, qui pense et qui souffre et qui est triste). L'amplification de la tristesse de l'homme, illustre le *translateur* à l'œuvre en train de percer le sens de l'adjectif « corroussé » du texte français. L'adjectif « sesudo » (en portugais « sérieux ou celui qui a bons sens »), insiste sur la nature maléfique du diable, qui est très conscient de sa méchanceté et du pouvoir qu'il a sur l'être humain. En plus, la comparaison entre la *Queste post-vulgate* et la *Demanda do Santo Graal*, révèle que le mot « ennemi » dans le texte français est remplacé par « démon » dans la traduction/adaptation portugaise. Le fait d'évoquer les Saintes Écritures permet au narrateur d'évoquer la mémoire religieuse tout en montrant qu'il a accès à un savoir méconnu du lecteur. De plus, si le texte français présuppose un « Lecteur Modèle » en désignant le Diable comme ennemi, la traduction/adaptation portugaise ne prend pas le même risque en préparant son lecteur pour la suite. Si pour l'auteur de la *Queste post-vulgate*, le lecteur doit apprendre les détails sur l'aventure au fur et à mesure que le texte avance, le *translateur* portugais offre au lecteur, dès le départ, libre accès au signifiant du texte tout en l'avertissant des dangers de la *semblance*. Accordant moins de pouvoir aux

---

<sup>418</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 50-51. « ...pendant qu'il pensait, voilà un diable qui est venu, il lui est apparu en semblance d'homme sérieux qui pense, qui souffre et qui est triste. Et il ne semblait pas le connaître, il était inconnu; et l'homme est allé à la fontaine et a fait semblance de boire mais il n'a pas bu, car aucune Écriture dit que l'homme boit ou mange. Mais celui qui le regardait et qui continuait à penser, il a cru qu'il buvait pour de vrai ».

Écritures au profit du texte poétique, la *Demanda* portugaise propose une autre dynamique textuelle fondée sur l'absence d'intermédiaire entre le mot et la lecture.

### 6.3 L'effet de réel : le tableau idyllique

En plus de créer un certain effet de réel comme le dirait Roland Barthes<sup>419</sup>, les références constantes aux aventures nuisibles du roi Marc offrent une organisation de la matière mais aussi de la société chevaleresque dans le roman, une société où le lecteur médiéval, qu'il soit français ou portugais, retrouve le monde tel qu'il le connaît. Si deux des trois classes sociales<sup>420</sup> définies par Georges Duby et Jacques LeGoff se déploient dans l'espace textuel, occupant chacune sa fonction et partageant un seul désir, celui de donner leur vie pour protéger le roi Arthur : il s'agit des classes des « *oratores* » (les ermites et l'évêque), les « *bellatores* » (les chevaliers et les rois). Ce sacrifice ne passe pas inaperçu par le lecteur médiéval portugais en face d'un texte qui lui permet de rêver. C'est sans doute pour évoquer cette activité que la *Demanda* présente une scène où un chevalier absorbé par ses pensées et tenant quelques lettres dans les mains tombe d'une fenêtre devant la cour qui se prépare à partir pour la quête. Avant que cela ne se passe, le roi Arthur se montre conscient de l'effet des aventures sur sa cour, car comme lui-même le dit, il faut garder la coutume :

Verdade é, dise el rei, este meu custume manteve senpre, des que foy rei, e manterrei, mentres viver. E pollas grandes aventuras que aa minha corte veem chamamme o Rei Aventuroso, e por esto manterrei as aventuras, ca à sazom que ellas fiirám de se mostrar mais bem sei que a Nosso Senhor nom prazera que muito reine des aqui adiante. Mas como quer que as aventuras soyam aviir aas festas grandes, em esta eu sei bem que o dia

---

<sup>420</sup> La troisième serait de celle des *laboratores* qui semble inclure les prud'hommes, qui ont perdu toutes leurs terres et valeur auprès du roi. Cependant, puisqu'autrefois ils ont occupé un statut élevé dans la société courtoise, ils n'encadrent pas dans la définition proposée par Georges Duby et Jacques Le Goff.



d'oje nom fallezerám, ante veram hi as mais grandes e as mais maravilhosas que nunca hi veeram, ou divila meu coração esto. Nom m'en chald'atendermos huu pouco, ca bem sei verdadeyramente que nosa festa nom he oje ssem ventura, mais ouve tam gram prazer da viinda de Lançaloc e de seus coirmaãos, que me esquecia o custume<sup>421</sup>.

Le rôle que le *translateur* accorde à Dieu en tant que créateur des aventures qui arrivent à la cour du roi Arthur ne peut pas passer inaperçu. Puisque il présente Dieu comme l'autorité ultime des aventures et des merveilles à Camaalot, le *translateur* reconnaît à l'auteur français l'autorité créatrice. Sachant que son royaume ne sera plus le jour où les aventures merveilleuses cesseront d'arriver à la cour, le roi Arthur évoque celles-ci au nom de la coutume, comme c'est souvent le cas dans l'ouverture de la plupart des romans arthuriens. Cependant, dans la *Demanda*, ceci a une fonction d'autant plus intéressante que tout en rappelant la tradition sur laquelle elle est fondée, la coutume permet de créer une certaine familiarité dans le texte en rassurant le lecteur qu'il ne perd rien pour attendre. De fait, l'aventure qui, dans le discours du roi Arthur, récupère son étymologie latine d'*adventura* et donc, *advenire*, réveille le désir du merveilleux à venir chez les gens de la cour arthurienne, et chez le lecteur. Selon Jacques Le Goff dans la préface à *L'aventure chevaleresque* d'Erich Köhler, « l'aventure c'est la quête d'identité. L'aventure n'est pas seulement épreuve, elle est plus que la prouesse qui triomphe du danger, elle est [...] recherche d'un bonheur perdu<sup>422</sup> ». Dans le cas de la *Queste post-*

---

<sup>421</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 19. « C'est vrai, a dit le roi, depuis que je suis roi, j'ai toujours gardé cette coutume et je le garderai jusqu'au jour de ma mort. Et à cause des grandes aventures qui arrivent à ma court, on m'appelle le Roi Aventurier, c'est pour cela que je maintiendrai les aventures. Car la saison où les aventures finiront de se montrer, je sais très bien que Notre Seigneur ne sera pas très content que je continue à régner. Mais comme il a voulu que les aventures arrivent toujours pendant les grandes fêtes, je sais très bien qu'aujourd'hui il en aura. Et mon cœur me dit qu'elles seront les plus grandes et merveilleuses que jamais. Ce ne me dérange pas d'attendre un peu, car je sais vraiment que notre fête ne se terminera pas sans une aventure. Mais j'ai éprouvé un si grand plaisir à voir Lancelot et ses frères que j'avais oublié la coutume ».

<sup>422</sup> Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*, trad. Eliane Kaufholz, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 16.

*vulgate*, le bonheur perdu serait les aventures merveilleuses à venir que le roi Arthur promet à sa cour. L'état éveillé dans lequel se trouve le chevalier « natural d'Irans, mui fidalgo e boõ cavaleiro d'armas e de mui grande nomeada e mui bem vestido<sup>423</sup> » (natif d'Iran, bon noble et bon chevalier d'armes et de très bonne renommée et très bien habillé), permet au *translateur* portugais d'exposer l'image du lecteur qui se laisse prendre dans le piège que lui tend le roman arthurien : celui de l'amener dans un autre monde où la vie et la mort se côtoient constamment. Tout en rappelant les Maures qui ont occupé la péninsule ibérique, ses aventures par sa grande renommée et son statut au sein de la cour par ses habits, le chevalier pensif rassemble en lui passé, présent et avenir, ce qui permet au lecteur portugais de se reconnaître dans l'espace textuel. La fenêtre de laquelle tombe le chevalier et qui par curiosité se trouve sur l'eau, s'offre donc dans le texte comme un miroir qui renvoie au lecteur portugais sa propre image.

Proposant une nouvelle façon de lire, la *Demanda* portugaise aide à changer le statut de la *Queste Post-Vulgate* parmi ses prédécesseurs dans la mesure où l'écriture cyclique acquiert petit à petit son indépendance de l'*auctoritas* du texte biblique. Soulignant le rôle important du lecteur, Richard Saint-Gelais dira que « la lecture doit être considérée comme la transformation continue, non seulement du texte auquel elle s'attache, mais aussi de l'espace rescriptural lui-même<sup>424</sup> ». Le *translateur* étant avant tout un lecteur, il a le pouvoir de changer le texte selon son désir tout en prenant soin de ne pas affecter l'intégrité de celui-ci. De cette manière, quoique le texte portugais présente un renversement des valeurs dans l'ordre du référent (démon, homme, diable) par rapport à celui du texte français (ennemi, homme, diable), il garde le sens premier de

<sup>423</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 20.

<sup>424</sup> Richard Saint-Gelais, *Château de pages : la fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, 1994, 43.

sa source tout en réorientant la lecture<sup>425</sup>. Complètement abandonné à la merci du *translateur*, le lecteur n'a pas d'autre choix que de se fier à lui. La fontaine dans le texte, appelée plus tard la Fontaine Vierge, récupère ici son sens premier et devient la source par excellence du langage poétique, source qui souffle une nouvelle vie sur la matière romanesque, comme les inscriptions sur les pierres tombales des chevaliers qui meurent pendant la quête. Pour Henri Rey-Flaud, la pierre tombale c'est la « lettre qui ne cesse pas de s'écrire, elle indique que l'homme est, dès avant sa naissance, attendu par le signifiant de sa perte qui le recueillera après sa mort<sup>426</sup> ».

#### 6.4 À la source d'un imaginaire : Le roi Arthur

Si la quête du Saint Graal, le mythe arthurien et les chevaliers de la Table Ronde, ont été utilisés pour renforcer l'image d'un roi guerrier dans l'Europe occidentale pendant le bas Moyen Age<sup>427</sup>, rien n'empêche d'affirmer que la traduction/adaptation portugaise de la *Queste post-vulgate* française ait joué le même rôle au Portugal. Plusieurs critiques, dont l'historien Reto R. Bezzola, s'accordent sur le fait que le roi Arthur apparaît bien avant le texte de Geoffroi de Montmouth dans les textes latins ou celtiques. Cependant, ce qui reste important à retenir, c'est que dans tous les textes antérieurs à ceux de Chrétien de Troyes, le roi Arthur est désigné comme étant le roi guerrier. Ainsi, Reto Bezzola constate que,

ce roi Arthur, tout en étant en partie une nouvelle expression poétique de l'idéal du souverain que nous avons vu évoluer en Occident au cours des siècles, présente déjà chez Geoffroi, des traits absolument nouveaux [...]

---

<sup>425</sup> Ici on pourrait avancer l'hypothèse que ce renversement serait une illustration parfaite d'une langue en pleine transition, c'est-à-dire, une langue qui impose encore des limites au *translateur* qui n'y trouve pas des équivalents exacts pour traduire le texte français.

<sup>426</sup> Henri Rey-Flaud, *Le Sphinx et le Graal*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1998, 216.

<sup>427</sup> Adriana Maria de Souza Zierer, 2.

La tradition impériale est abandonnée, la continuation, la *renovatio* de l'empire romain est abandonnée et symboliquement surpassée par la double victoire d'Arthur sur les Romains<sup>428</sup>.

D'abord représenté comme un guerrier d'un grand courage dans l'*Historia Regum Britanniae*, et puis comme quelqu'un de caractère noble et d'aventurier dans *Erec et Enide* et *Cligès*<sup>429</sup>, le personnage du roi Arthur subit quelques changements dans les derniers romans de Chrétien de Troyes. Dans le *Chevalier de la charrette*, *Yvain* et le *Conte du graal* sa faiblesse se prononce davantage, car il devient un roi incapable de faire face aux caprices de son sénéchal Keu et victime de l'infidélité de sa femme Guenièvre avec Lancelot, l'un des chevaliers de la Table Ronde. La transition est assez frappante si l'on compare la description du roi dans le *Roman de Brut* et chez le maître champenois :

Les tecches Artur vus dirrai,  
 Neient ne vus en mentirai;  
 Chevaliers fu mult vertuus,  
 Mult fu preisanz, mult orguillus  
 E cuntre humles dulz e pitus;  
 Forz e hardiz e conqueranz,  
 Large dunere e despendanz;  
 E se busuinnus le requist,  
 S'aidier li pout, ne l'escunsdist.  
 Mult ama preis, multama gloire,  
 Mult volt ses faiz mettre en memoire,  
 Servir se fist curteisement  
 Si se cuntint mult noblement.  
 Tant cum il vesqui e regna  
 Tuz altres princes surmunta  
 De curteisie e de noblesce  
 E de vertu e de largesce<sup>430</sup>.

<sup>428</sup> Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature de courtoise en Occident (500-1200)*, Tome II, Paris, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1960, 537.

<sup>429</sup> Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949, 199.

<sup>430</sup> Robert Wace, *Le roman de Brut*, éd. Judith Weiss, *Wace's Roman de Brut. A History of the British*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, v.9015-9032.

Chez Chrétien de Troyes, après avoir quitté son pays natal, Cligès se présente devant le roi Arthur et lui fait les louanges les plus grandioses :

Rois, fet il, se de vos ne ment  
 Reenomee qui vos remone,  
 Des que Dex fist le premier home  
 Ne nasqui de vostre puissance  
 Rois qui en Deu eüst creance<sup>431</sup>.

Prenant de moins en moins d'ampleur dans les romans de Chrétien, le roi Arthur retrouve sa gloire dans la *Mort le roi Artu* de la Vulgate, où il se bat constamment pour son honneur. Quoique cette image du roi Arthur reste quelque peu statique à travers les cycles Vulgate et pseudo-Robert de Boron, elle change radicalement dans le cycle post-vulgate.

L'auteur anonyme de la *Queste post-vulgate* récupère l'ancienne image du roi<sup>432</sup>, entre-temps devenu chrétien, et la transforme en présentant un roi beaucoup plus humain. Son humanité est accentuée par les fautes terribles qu'il commet, telles que le viol d'une demoiselle, lequel viol produit un fils illégitime. Cependant, malgré cela, le roi reste juste et respecté de sa cour, car il assume sa faute devant son fils en lui racontant comment il avait été engendré. Le regret et la repentance par rapport à son acte, renforcent l'humanité du roi Arthur permettant ainsi au lecteur de s'identifier plus facilement au personnage en qui il voit le roi souhaité.

Dans la *Queste Post-Vulgate*, le roi Arthur assume sa faute en reconnaissant son devoir de père par rapport à son fils illégitime, Arthur le Petit, pour expier la culpabilité d'avoir commis un tel péché. Étant le fruit d'un viol, Arthur le Petit ne peut pas assurer le lignage royal, car sa naissance est entachée par le péché de la luxure. Sentant qu'il risque

<sup>431</sup>Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. Charles Méla et Olivier Collet, *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, 342-346.

<sup>432</sup>Dans la *Demanda* portugaise, le roi Arthur se bat contre l'empereur romain et son armée, ce qui renvoie à la tradition du *Roman de Brut* de Wace. *A Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 453-459.

de ne jamais être reconnu par la cour comme le successeur de son père, Arthur le Petit passe son temps à lancer des défis aux autres chevaliers de la Table Ronde pour essayer de prouver sa bravoure. Cependant, porteur d'un nom dont la renommée est minée dès le départ, son avenir à la cour ne s'annonce pas très positif. L'adjectif « petit » renvoyant à la fois à son âge et à sa taille, renforce aussi son insignifiance dans la lignée chevaleresque. Conscient de ce fait, le jour où il se présente à la cour pour la première fois, il ment à son père, le roi Arthur, qui lui fait promettre qu'il ne se battra jamais avec ceux de la parenté du roi Ban :

Filz, Dieu te face si preudomme com je vouldroie. Mez, pour Dieu et pour le sauvement de ton corps et pour ma priere, ne commence ja bataille ne meslee vers le parenté le roy Ban, car ilz sont tuit trop bons chevaliers, et se tu en occioyes aucun par aventure et le parenté le savoit, nul ne te pourroit garantir, ne moy ne autres, qu'ilz ne t'occissent; et s'ilz te mectoient a mort, et je le savoye, *je t'ayme tant que je te vouldroie venger, et ce ne pourroye je pas faire aiseement sanz grant dommage de ma gent, car trop est fort cil parenté. Pour ce te gardes, beaulx doulx filz, si com tu aymes ta vie, que tu a celluy lignage ne te mesles*<sup>433</sup>.

Le *translateur* fait quelques modifications dans la *Demanda do Santo Graal* vers la fin de la demande du roi Arthur à son fils : « [...] e eu te amo tanto, que pun[h]aria em te vingar; mais êsto nom poderia eu fazer sem grã dano meu e de minha gente, ca som muitos e mui boõs a grã marivilha<sup>434</sup> ». Contrairement au texte français, la traduction/adaptation portugaise insiste sur la nature exceptionnelle du lignage du roi Ban et renforce le respect que le roi Arthur a vis-à-vis d'eux. Leur bonté est telle que le seul mot que le *translateur* trouve pouvant les décrire, c'est la « merveille ». Quoique le jeune chevalier promette à son père de respecter sa volonté, il est incapable de tenir sa

<sup>433</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 479-480.

<sup>434</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 95. « Je t'aime tellement que je voudrais te venger mais ceci n'aurait pas pu être fait sans faire subir des grandes endommages à moi et à mon peuple. Car il y en a beaucoup et ils sont merveilleusement bons ».

promesse et meurt sous l'épée de Blioblieris. Avant son dernier soupir, Arthur le Petit raconte qui est son père et demande à son assassin d'écrire l'histoire de son lignage sur sa pierre tombale. Le geste de faire inscrire la parenté d'Arthur le Petit sur sa pierre tombale illustre le passage de l'oral à l'écrit tout en perpétuant la mémoire du père pour légitimer celui qui aurait passé sa vie à cacher sa bâtardise. Le fils, dont le nom du père s'inscrit dans son histoire, ne peut être réclamé par quelqu'un d'autre. De même, en inscrivant le personnage dans le lignage du roi Arthur, l'auteur de la *Queste post-vulgate* empêche que le *translateur* portugais s'approprie complètement son texte, un défi que celui-ci est prêt à affronter.

Si le nom du père d'Arthur le Petit est inscrit sur sa tombe pour que le fils puisse réclamer sa légitimité, le texte aussi cherche à procéder de la même façon par rapport à la tradition qui lui a donné naissance. La *Queste post-vulgate* se mire dans les romans du cycle Vulgate, en traitant de certains épisodes comme l'infidélité de Guenièvre, la trahison de Lancelot et celle de Mordret et la mort du roi Arthur. Cette dernière est d'ailleurs renforcée par le mystère de la disparition du corps du roi de sa tombe, fait qui rappelle aussi la tradition de Thomas Malory. Les détails sur la disparition du roi Arthur (comme l'épisode, où Girflet voit quelques dames dont la fée Morgane apporter le roi dans une barque et descendre le fleuve) se retrouvent dans la *Mort le roi Artu* ainsi que dans la *Queste post-vulgate*. Cependant, en amplifiant le dialogue entre Girflet et le roi Arthur avant que celui-ci ne parte, l'auteur de la *Queste Post-Vulgate* offre une mise en abyme permettant à l'auteur de réorienter la focalisation de la narration dans le texte. Uniquement dans la version post-vulgate et juste avant de monter dans la barque avec les

dames, le roi Arthur implore Girflet de le quitter et de ne pas raconter à qui que ce soit sa disparition. Il dit à son fidèle servant:

Ca mia fin se achega, e nom é cousa posta que nehuñ sayba verdade de mia fin, ca bem como eu aqui por ventura fuy rey, assi passarey deste reyno per ventura, ca nenguñ nom se podera louvar, des aqui adiante, que certamente sayba que seera de mim<sup>435</sup>.

Conscient que sa fin approche, le roi refuse de quitter le monde des mortels de façon mondaine. Les secrets qui se trouvent au-delà de la mort ne sont accessibles qu'à ceux qui entreprennent le voyage vers cet inconnu. Savoir la fin du roi Arthur, ce serait faire son deuil pour toujours. Ne pas savoir comment il a disparu, le perpétue et alimente l'espoir de le voir revenir un jour.

Fidèle à son seigneur, Girflet tient sa promesse et se dirige vers la chapelle pour voir la supposée tombe du roi. Quand Girflet soulève la pierre de la tombe du roi Arthur et ne voit que son heaume, il demande au prud'homme s'il peut confirmer que le roi avait vraiment été enterré. Après sa confirmation, Girflet dit :

Vraiment, c'est le Roy Aventureux dont nul home mortel ne savra la fin. Et bien me dist vérité, car tout ainsi qu'il vint au royaume de Logres par aventure, par aventure s'en est il allé. Mais, puis que je voy que je me travailleroie pour neant de le querre, quant il ne seroit trouvé, je suis celuy qui plus ne demouray au secle...<sup>436</sup>

Le roi belliqueux de Geoffroy de Monmouth n'est plus, car maintenant il sera connu comme le Roi Aventureux, surnom que le roi lui-même avait déjà proposé à son lecteur au début du texte. Le lecteur de la *Queste Post-Vulgate* assiste ainsi à la transformation du personnage en mythe, car grâce à sa disparition mystérieuse, le roi Arthur devient

---

<sup>435</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 469. La citation est un extrait de la traduction portugaise, car le texte français présente ici une lacune. « Car ma fin est proche, et ce n'est pas une chose sue, que personne ne sache la vérité sur ma fin. Comme je suis devenu roi ici pour une aventure, je quitterai ce royaume pour une aventure. Car dorénavant personne ne pourra être fière de savoir ce qui m'est arrivé ».

<sup>436</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 475.



mythique dans la tradition littéraire. La présence du heaume, l'absence du corps dans sa tombe et les paroles prononcées par Girflet, aident ainsi à inscrire le roi Arthur dans l'histoire littéraire au même titre que Charlemagne et Alexandre et plus encore, à lui donner une dimension christique. Ici le mot « aventure » n'a pas le même statut, car la première occurrence renvoie aux prouesses chevaleresques et la deuxième, à tout ce qui ne peut pas être expliqué, se plaçant ainsi dans l'ordre de la fiction. Si aucun homme mortel ne saura la fin du roi aventureux, c'est qu'il restera toujours vivant dans la mémoire collective des lecteurs.

Cette représentation tardive du roi Arthur insiste aussi non seulement sur son côté sage, --car il est toujours soucieux de mettre toutes les aventures par écrit--, mais aussi sur sa foi et son désir de transmettre les valeurs de la Sainte Église à la cour. Quoiqu'il ait commis de graves erreurs, le roi Arthur de la *Queste Post-Vulgate* ne scandalise le *translateur* ni le lecteur portugais -via la *Demanda do Santo Graal*- qui reconnaissent en lui Alphonse III, notamment à cause de son sens de la justice. Quand Alphonse II meurt en 1223, les seigneurs féodaux en profitent pour contester le pouvoir du roi qui les avait empêchés jusqu'ici de jouir pleinement de leurs droits, c'est-à-dire, de prendre avantage des classes inférieures. Trop jeune pour imposer les mêmes lois que son père, Sanche II perd rapidement le contrôle de la cour suscitant l'inquiétude chez le Pape Innocent IX, qui se voit obligé de le remplacer par son frère Alphonse III, comte de Boulogne, habitant depuis quelques années en France. Quoiqu'au départ Sanche II accepte la décision du Pape, il déclare la guerre à son frère lorsque celui-ci débarque à Lisbonne en 1245. Cette guerre civile qui durera deux ans le force à s'exiler en Espagne, et laisse des traces surtout dans les textes historiques de l'époque, tels que la *Cronique de 1419*. Tout en

évoquant le chaos qui caractérise le règne de Sanche II, la *Cronique de 1419* décrit aussi la joie et le soulagement du peuple portugais lors de la prise de la couronne par Alphonse III<sup>437</sup>. En plus de ramener l'ordre sur les scènes sociale et politique en réorganisant l'administration pour mettre fin aux abus des nobles sur les classes inférieures, Alphonse III achève en 1249 l'unification du pays en expulsant les Maures qui occupaient toujours le Sud du Portugal<sup>438</sup>.

Alphonse III qui a un goût raffiné des lettres va stimuler une grande production de textes littéraires et historiques. La traduction portugaise qu'il commande du texte français aura comme but, d'une part, de nourrir l'imaginaire portugais d'une nouvelle matière, celle des chevaliers de la Table Ronde et du chevalier Galaad, responsable du salut de la cour arthurienne, et d'autre part, de renforcer à travers le roi Arthur, l'image d'un roi idéal chez qui la foi chrétienne est le seul guide. De plus, étant donné qu'il s'agit d'un texte où la paix et même l'espoir d'un nouveau lignage à la fin remplace le chaos menaçant l'écroulement de la cour arthurienne au début, la *Queste* offre une vision d'une société organisée, voire idyllique. Cette vision idyllique de la société est accentuée par le fait que chacun des chevaliers de la Table Ronde, dont le roi lui-même, représente une fonction spécifique dans le texte et que c'est cette organisation qui va permettre à la cour arthurienne de transcender toutes les menaces et tragédies éventuelles. D'une certaine manière, la *Queste post-vulgate* opère au Portugal de la même façon que la chanson de geste opère en France quelques trois siècles plus tôt. À ce sujet, Erich Auerbach écrit :

Dans les chansons de geste les chevaliers remplissent une fonction dans un contexte politico-historique; ce contexte est simplifié et déformé dans un sens légendaire, mais néanmoins il subsiste dans la mesure où les personnages qui prennent part à l'action assument une fonction dans le

---

<sup>437</sup> José Hermano Saraiva, *História de Portugal*, Publicações Europa-América, 1993, 96.

<sup>438</sup> *Ibid*, 567.

monde réel, celle, notamment, de défendre l'Empire de Charlemagne contre les infidèles<sup>439</sup>.

Quoique fictionnel, le monde arthurien a le même effet sur le lecteur portugais qui identifie dans le roman cyclique le chevalier qu'il aimerait devenir et le roi qu'il souhaite avoir.

Alphonse III semble bénéficier de la bonne réception du texte au Portugal, comme en témoignent les écrits historiques de l'époque. En décrivant le lignage des rois portugais tout en soulignant l'importance de la foi, la *Première chronique générale d'Espagne*, ne fait pas l'économie des louanges en l'honneur d'Alphonse III. Le texte dit :

Este rey don Alffonso en su cominço fue muy buen cristiano, mas en su fin fue fecho mucho a su uoluntad; pero este rey don Alffonso gano de los moros Alcaçar, que es muy fuerte castiello, et gano otros muchos castiellos que fueron todos metudos so la fe de Cristo et de los cristianos<sup>440</sup>.

Quoique l'auteur de ses louanges mentionne en passant que le roi Alphonse III n'ait pas toujours été bon chrétien, il insiste surtout non seulement sur la foi du roi, mais aussi sur sa réussite à expulser les Maures, à reconquérir les châteaux et à les évangéliser<sup>441</sup>. Les cinq enfants illégitimes et l'abandon de son épouse Mathilde de Boulogne pour prendre le

---

<sup>439</sup> Erich Auerbach, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Cornélius Heim, trad., Paris, Éditions Gallimard, 1968, 143.

<sup>440</sup> *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sábio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, éd. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Editorial Gredos, 1955, 652-653. « Ce roi Alphonse, qui au début a été un très bon chrétien, mais vers sa fin a beaucoup fait selon son désir; mais ce roi Alphonse a remporté la victoire du château d'Alcaçar sur les Maures. Ce château est très fortifié et il a gagné beaucoup d'autres châteaux et tous ces châteaux ont été mis sous la foi du Christ et des Chrétiens ».

<sup>441</sup> Adriana Maria Zierer, « O mito arturiano e a sua cristianização nos séculos XII e XIII », *São Luís*, 3:1, 2005, 1-18. L'auteure montre comment l'image du roi Arthur a été vénérée dans la Péninsule ibérique surtout dans les textes historiques *Libro de las generaciones* et dans le *Nobiliário do Conde Dom Pedro*. Selon elle, la reprise de la généalogie du roi Arthur dans ses textes à caractère historique, sert à montrer davantage comment le roi breton aurait servi à la propagande du royaume du roi portugais Alphonse III.

pouvoir à tout prix, sont éclipsés par l'équilibre et l'organisation qu'il crée à l'intérieur du pays.

À plusieurs reprises dans l'histoire, le roi Alphonse III montre qu'il est prêt à tout pour conquérir la confiance et l'amour de son peuple. En 1253 pour apaiser les relations entre l'Espagne et le Portugal, le roi Alphonse III épouse la fille d'Alphonse X le Sage, tout en étant toujours marié à Mathilde II de Boulogne. Il ignore les avertissements du pape Alexandre IV par rapport à cette situation jusqu'à la mort de son ancienne épouse, mort qui l'aide à légaliser son union avec la princesse Béatrice. Vers la fin de son règne, il persécute le clergé sur différents aspects sociaux et politiques, ce qui force l'Église à l'excommunier en 1268. Ce n'est que sur son lit de mort qu'il s'excuse auprès du clergé en lui restituant tous les biens qu'il lui avait enlevés. Faisant face à plusieurs obstacles, comme l'histoire en témoigne, Alphonse III consacre sa vie à unifier le pays sur les plans linguistique et politique. Son savoir-faire, son efficacité et son désir de paix, rappellent bien le roi belliqueux que Wace a introduit à la cour de Henri II en Angleterre. Comme Alphonse III, Henri II, lui aussi, s'est servi du roi Arthur comme modèle à suivre pour conquérir la sympathie de sa cour.

De plus, Alphonse III, non content de renforcer l'image du roi idyllique malgré ses défauts, il se consacre aussi à l'érection d'une nouvelle mémoire historique à partir de la pratique de la traduction des textes cycliques français. Dans un article sur la réception de la matière arthurienne au Portugal, José Carlos Ribeiro Miranda affirme que la pratique de la traduction dans le Portugal du XIII<sup>e</sup> siècle a été surtout incitée par l'incapacité chez la nouvelle génération de comprendre le texte original en français<sup>442</sup>.

---

<sup>442</sup>José Carlos Ribeiro Miranda, « Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal », *Colóquio/Letras*, 142, octobre 1996, 94.

Or, si Alphonse III veille à ce que le texte français soit accessible à la future génération qui ne peut plus comprendre les « mots obscurs » comme le dirait le traducteur portugais du Joseph d'Arimathie, c'est que son projet d'introduire la matière arthurienne dans les lettres portugaises va bien au-delà d'un simple désir de partager les connaissances acquises en France. Ceci explique la raison pour laquelle des épisodes tels que celui du château Félon<sup>443</sup> tiré du *Tristan en prose* et présent dans la *Queste Post-Vulgate*, sont drastiquement réduits dans la *Demanda* portugaise. Ce château, où sont emprisonnées maintes demoiselles et qui est détruit grâce à la prière de Galaad libérant les prisonnières, ne reçoit jamais la visite du roi Arthur qui, dans la tradition française, essaie de le rebâtir en vain. La traduction/adaptation portugaise se tait abruptement, laissant en suspens ce que le roi Arthur aurait fait au château. Avoir un épisode où Dieu détruit le château que le roi Arthur rebâtit trois fois comme pénitence pour ses péchés, ne favorise certainement pas l'image du roi parmi son peuple. Après tout, aucun chevalier ne pourra être inspiré par un roi qui sent le poids de la justice divine. Les traces de cette matière dans des œuvres postérieures à la traduction portugaise et le désir chez les chevaliers du roi d'imiter les personnages tels que Galaad, montrent qu'Alphonse III était bien conscient de l'effet du texte français sur un lectorat qui cherchait un modèle auquel s'identifier.

L'un des rois postérieurs à Alphonse III qui par son histoire va permettre d'illustrer l'effet de la matière de la *Queste post-vulgate* sur le lectorat avide des aventures, c'est le roi Sébastien, le Désiré qui, modelant son comportement sur celui des chevaliers de la Table Ronde, montre comment l'inscription du littéraire dans le politique s'est faite au Portugal. C'est à 14 ans à peine que le jeune roi Sébastien prend le pouvoir des mains de son oncle le Cardinal Henri et commence à rêver d'un grand empire qui

---

<sup>443</sup> *Le roman de Tristan en prose*, Tome IX, 125-138.

devrait s'étendre selon lui jusqu'au Maroc, où il songe amener la foi chrétienne à Mulei-Hamede. Répondant à une demande d'aide de la part de celui-ci, qui lui promet comme récompense les forteresses d'Arzila et Corache, le jeune roi Sébastien part pour l'Afrique, réalisant ainsi son rêve de reconquérir les terres abandonnées par le roi Jean III, son grand-père. Tomás de Barros souligne la renommée du roi Sébastien au Portugal en disant que,

Apesar da infortunada empresa de D. Sebastião ter coberto de luto a Pátria Portuguesa, não nos é permitido condenar o seu grandioso plano, repleto de puro nacionalismo e de vibrante fé patriótica. D. Sebastião foi tão somente um herói vencido que soube... *morrer, mas devagar*, a combater pelo seu reino e pelo seu povo<sup>444</sup>.

Insistant sur la foi d'une part et le patriotisme de l'autre, les paroles de l'historien pour décrire le roi Sébastien ressemblent à celles utilisées dans la *Queste post-vulgate* pour faire référence à Galaad, « o cavalleyro de que Merlim e todollos outros profetas fallaron na Gram Bretanha<sup>445</sup> » (le chevalier duquel a parlé Merlin et tous les autres prophètes de la Grande Bretagne).

Le parallèle qui semble s'établir entre fiction et histoire, Galaad et le roi Sébastien, ne passe pas inaperçu surtout dans les études sur le messianisme au Portugal, études à partir desquelles le statut du chevalier christique dans la *Queste post-vulgate* est comparé à celui du jeune roi portugais dans l'imaginaire portugais. Sur le rapport entre l'invention du Messie et l'histoire, Anne Éleine Cliché dit que

l'invention du Messie provient d'une certaine invention de l'histoire, d'une histoire orientée, portée par une transcendance, fondée sur une

---

<sup>444</sup> Tomás de Barros, *Sumário de História de Portugal*, Porto, Editora Educação Nacional, 1948, 85. « Quoique la malheureuse entreprise du roi Sébastien ait couvert de deuil la Patrie portugaise, on ne peut pas condamner son grand projet, plein de pure nationalisme et de vibrante foi patriotique. Le roi Sébastien n'a pas seulement été un héros vaincu qui a su ... mourir, mais lentement en train de se battre pour son royaume et son peuple ».

<sup>445</sup> *La Queste post-vulgate*, 29.

alliance et conduite vers un achèvement où la reconnaissance de la Loi, de ses effets sur la conscience et les passions humaines constituent l'originalité<sup>446</sup>.

Si le texte français trouve son originalité dans la reconnaissance de la Loi, la traduction/adaptation portugaise, en remaniant la matière romanesque, en trouve la sienne dans les effets de cette matière sur le lecteur. Se basant sur les écrits portant sur la bataille d'Alcácer Quibir en 1578, qui racontent la mort et même la complète disparition du corps du roi Sébastien et sur la *Chronique d'Alphonse Henriques* sur le caractère du jeune roi, Ana Paula Torres Megiani présente en 2003 une étude détaillée sur le messianisme royal au Portugal entre les XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Selon Megiani, le parallèle entre le roi Sébastien, dont la mission est de ne pas permettre à l'Espagne de s'emparer de la couronne portugaise, et le personnage du chevalier Galaad, chargé de remporter le salut à la cour arthurienne en partant à la quête du Graal, est plus qu'évident<sup>447</sup>. Ce glissement de l'imaginaire français dans l'imaginaire portugais se fait naturellement, grâce « au système de valeurs sous-jacent, historique ou idéal<sup>448</sup> » chez le lecteur qui s'identifie aux personnages du texte. De plus, comme le roi Arthur dont personne ne connaît la fin, le jeune roi Sébastien est toujours très présent dans l'imaginaire portugais, car il a inspiré beaucoup de légendes populaires qui spéculent sur sa disparition mystérieuse. Le fait même qu'on l'ait surnommé le Désiré, illustre le sentiment romanesque chez le peuple portugais de le voir revenir un jour.

---

<sup>446</sup> Anne Élane Cliche, *Poétique du Messie: l'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, 20.

<sup>447</sup> Ana Paula Torres Megiani, *O Jovem Rei Encantado. Expectativas do Messianismo Régio em Portugal, séculos XIII-XVI*, São Paulo, Hucitec, 2003. Dans le dernier chapitre de son livre, Megiani discute de la vie du roi Sébastien et montre comment la littérature chevaleresque, notamment la *Demanda do Santo Graal* influence le monarque qui, rêvant de grandeur, décide d'envahir le Maroc.

<sup>448</sup> Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, 424.

La légende du roi Sébastien ne s'arrête pas au XV<sup>e</sup> siècle, moment de sa mort pendant la bataille à AlcácerQuibir sous l'épée d'Ahmed Mohammed de Fez. Fernando Pessoa, le grand poète portugais du XX<sup>e</sup> siècle, montre dans son poème intitulé *Mensagem* publié vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle deux phénomènes : d'abord comment le roi Sébastien a été influencé par les romans de la Table Ronde et ensuite, la façon dont il est perçu dans l'imaginaire portugais. Visant à fournir une interprétation de l'histoire portugaise en faisant valoir le pouvoir de la légende, Fernando Pessoa écrit :

Onde quer que, entre sombras e dizeres,  
 Jazas, remoto, sentete sonhado,  
 E ergue-te do fundo de não seres  
 Para teu novo fado!

Vem, Galaaz com pátria, erguer de novo,  
 Mas já no auge da suprema prova,  
 A alma penitente do teu povo  
 À Eucaristia Nova.

Mestre da Paz, ergue teu gládio unguido,  
 Excalibur do Fim, em jeito tal  
 Que sua Luz ao mundo dividido  
 Revele o Santo Gral!<sup>449</sup>

Dans cette partie du poème qui parle des grands moments de l'histoire portugaise, Fernando Pessoa est assez clair lorsqu'il reproduit le sentiment nostalgique du peuple portugais et prie pour que le roi Sébastien, mort dans un endroit inconnu, revienne prendre en main sa nouvelle destinée. Ce qui est plus remarquable encore c'est que lorsqu'il fait cette demande dans le discours poétique, il fait une référence directe à la

---

<sup>449</sup> Elêusis M. Camocardi, *Fernando Pessoa : mensagem : história, mito, metáfora*, São Paulo, Editora Arte & Ciencia, 1996. « Où que ce soit, entre l'ombre et le dit / où que tu sois mort, sache qu'on rêve de toi / soulève-toi du fond du néant / pour ta nouvelle destinée / Viens Galaad avec patrie, soulever de nouveau / Mais déjà au sommet de l'épreuve suprême / l'âme pénitente de ton peuple / A la nouvelle Eucharistie / Maître de la Paix, soulève ton épée sacrée / Excalibur de la Fin de cette façon-là / Que sa lumière au monde divisé / Révèle le Saint Graal! ».



matière de la *Queste post-vulgate*. Le poète se réfère au jeune roi Sébastien, disparu sur le champ de bataille, en convoquant Galaad, le chevalier attendu, et Excalibur, la seule épée qui pourrait l'aider à révéler les secrets du Saint Graal au peuple portugais. En utilisant l'antonomase (Galaad au lieu du roi Sébastien) renvoyant au héros de la *Post-Vulgate* qui lui permet de mettre en valeur le nom du jeune roi Sébastien, Fernando Pessoa laisse transparaître dans son poème jusqu'où le roman arthurien a influencé l'imaginaire portugais en l'aidant à poétiser l'histoire.

La traduction/adaptation portugaise étant une façon de promouvoir l'image du roi Alphonse III à travers celle du roi Arthur, le texte permet aussi de comprendre que malgré sa sagesse et sa largesse d'esprit, le roi est toujours entouré d'ennemis qui menacent de détruire son œuvre. Ce serait le cas de Mordret et du roi Marc, qui percent dans l'univers arthurien pour se l'approprier sans jamais réussir. Comme le roi Arthur, le roi Marc a engendré un fils illégitime lors du viol d'une demoiselle et il est marié à une femme qui ne cache pas son amour pour un des chevaliers de la Table Ronde. Cependant, ce qui marque la différence entre lui et le roi Arthur, ce sont sa constante soif de vengeance, sa cruauté et son manque de justice. Les deux grandes instances où le roi Marc exprime son esprit vengeur, ce sont au moment où, pensant que les chevaliers de la Table Ronde et le roi Arthur sont morts, il envahit Camelot et vers la fin du texte, entendant dire que les meilleurs chevaliers ont été tués, il décide de saisir le royaume de Logres. Dans la *Demanda* portugaise, l'invasion de Camelot est très fidèle à la *Queste post-vulgate*; en revanche, c'est celle de Logres qui offre des variantes intéressantes.

Partie visiblement réduite, l'invasion de Logres se fait dans la plus grande violence dans le texte portugais. Après avoir détruit presque tout le royaume de Logres, le

roi Marc se dirige vers la Joyeuse Garde lorsqu'il apprend que Lancelot y est enterré. Il déterre le corps de Lancelot, qui n'est pas encore décomposé, et le fait brûler avec les os d'un autre chevalier devant le regard douloureux des prud'hommes qui gardaient les tombes. Réduisant les chevaliers en cendres, le roi Marc se dirige encore une fois à Camelot pour détruire tout ce qui lui rappelle la Table Ronde, y compris le siège autrefois occupé par Galaad. Son plan de destruction se révèle efficace quand, voulant éliminer les quatre chevaliers qui restent de la cour du roi Arthur, il prend le chemin de l'ermitage où se trouvent Bohort, Blioblieris, l'archevêque de Canterbury et Meraugis, voyage qui va lui coûter la vie. La *Queste Post-Vulgate* française offrant beaucoup plus de détails que la *Demanda do Santo Graal* sur la bataille du roi Marc contre les quatre chevaliers, elle précise aussi que le roi a trouvé la mort sous le coup de l'épée de Bohort, ce qui n'est pas le cas dans la traduction/adaptation portugaise. Opérant comme l'image déformée du roi Arthur, le roi Marc ne sert, dans la *Demanda*, qu'à éclipser les défauts du roi breton pour ainsi valoriser son statut dans le texte.

Le système de valeurs dont parle Jacques Le Goff est plus qu'évident lorsqu'on considère les choix du *translateur* par rapport à certains espaces physiques dans le texte afin de ne pas aliéner le lecteur. C'est le cas de la chapelle où se trouve la tombe du roi Arthur. Dans la *Mort le roi Artu* et la *Queste post-vulgate* française, on fait référence à la Noire Chapelle, alors que dans la *Demanda* portugaise, c'est plutôt la Capela Vieira, endroit où le roi Arthur a l'habitude d'aller prier. L'adoption de « Capela Vieira » à la place de « Noire Chapelle », s'explique par la volonté d'offrir au lecteur un endroit qui lui soit familier et pour lequel il peut trouver un référent dans la réalité. C'est vrai pour le nom « maison de renduz », utilisé dans le texte français pour désigner une habitation de

moines et que, dans la *Demanda* portugaise, le *translateur* décide de rapprocher de sa racine latine *monasteriu* en employant le mot « mosteiro » :

Lors oste son heaume messire Gauvain de son chief et son haubert, et s'estanche au mieulx mescheances, il vient a son cheval et monte a moult *grant angoisse*. Et messire Keux luy porte ses armes, si chevauchent tantqu'ilz vindrent a *une maison* de renduz que le roy Artus avoit estoree au commencement de son regne<sup>450</sup>.

E entam [Queia] lhe tolheu o elmo e desvestiu-lhe a loriga e chegou-o a seu cavalo o melhor que pôde e cavalgou *a gram pena* e êle lhe levou as armas e cavalgarom tanto que chegarom a *uû mosteiro* que fezera o rei Artur quando começou a regnar. E tanto que chegarom *ao mosteiro, sairom os monges*, que o receberam mui bem e pensarom-lho mui bem das chagas<sup>451</sup>.

Bâtiments caractérisés par leur architecture exceptionnelle, les monastères deviennent des lieux à partir desquels les différents rois portugais cherchent à remercier Dieu des grâces qui leur ont été accordées. Que le roi Arthur en ait fait construire un au début de son règne et qu'il soit accueilli par les moines qui soignent ses plaies, renforce encore plus l'image du monarque parmi son peuple, toujours prêt à le servir. De cette manière, la *Demanda* portugaise semble nourrir l'imaginaire du lecteur d'une nouvelle matière littéraire, tout en édifiant sur la réalité historique qui l'entoure. Pierre Gallais remarque que « l'homme se bat contre sa réalité, afin de survivre et de mieux vivre, et le poète se bat contre la difficulté d'écrire, afin d'aider l'homme dans son combat<sup>452</sup> ».

## 6.5 Conclusion

<sup>450</sup> La *Queste post-vulgate*, Tome II, 126.

<sup>451</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 125. « Et alors Keu lui a enlevé le heaume et l'armure et l'a approché de son cheval le mieux qu'il pouvait. Il a porté ses armes et a chevauché avec un grand effort. Ils ont tellement chevauché qu'ils sont arrivés à un monastère que le roi Arthur avait fait construire quand il a commencé à régner. Et quand ils sont arrivés au monastère, les moines sont sortis et ils l'ont bien reçu et lui ont bien pansé les plaies ».

<sup>452</sup> Pierre Gallais, *L'imaginaire d'un romancier médiéval français de la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, Tome III, Amsterdam, Rodopi, 1998, 1974.

La traduction/adaptation portugaise de la *Queste post-vulgate* française aide à perpétuer non seulement la mémoire de la tradition littéraire source, mais aussi à en créer une toute nouvelle lorsqu'elle est transposée en portugais. De cette manière, comparés aux textes à caractère historique d'aujourd'hui qui ont comme seul but de perpétuer la mémoire de l'histoire, la *Demanda* portugaise, opère de façon inverse dans la mesure où tout en perpétuant la mémoire da *Queste post-vulgate*, elle influence le cours de l'Histoire. Autrement dit, comme en témoignent les écrits historiques et poétiques qui ont été composés suivant son arrivée au Portugal, s'il n'avait pas lu les aventures des chevaliers de la Table Ronde, le roi Alphonse n'aurait jamais pu vaincre le préjugés que le peuple portugais avait contre son frère Sanche II, et le roi Sébastien le Désiré ne serait peut-être jamais parti se battre contre une armée visiblement beaucoup plus puissante que la sienne. À ce propos, Jacques Leenhardt et Pierre Józsa ajoutent que « certains lecteurs organisent leur approche autour de la figure de véritable héros : dans leur lecture, ils ordonnent la matière textuelle selon les catégories du destin individuel, de la morale héroïque et de la psychologie du moi<sup>453</sup> ». De cette manière, grâce à l'influence de la *Queste post-vulgate*, le graal qui a été adapté dans d'autres ouvrages au Portugal et en Espagne au cours des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles représente la source comme origine de l'écriture du roman.

---

<sup>453</sup> Jacques Leenhardt et Pierre Józsa, *Lire la lecture, Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982, 36.

## CHAPITRE VII

Le statut du romancier à partir de la *Queste post-vulgate*

### 7.0 Introduction

Le triomphe de la prose en langue vulgaire au XIII<sup>e</sup> siècle que Florent et Lyon d'*Anséis de Carthage* voient comme une manière de «suivre l'appétit et [le] cours du temps<sup>454</sup>», vient marquer non seulement le passage du latin au roman, mais aussi aider à redéfinir le statut du romancier parmi les notions déjà connues de l'époque pour faire référence à celui qui écrit, c'est-à-dire, le conteur, le scribe, l'écrivain et le *translateur*. Les premières traductions en langue vulgaire aident à faire les premiers pas vers une émancipation par rapport aux textes latins et à créer une littérature aux couleurs d'un peuple et d'une époque précis. Cependant, ce n'est que vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, quand les romans cycliques en langue vulgaire sont amenés dans la péninsule ibérique pour être traduits en portugais et en espagnol, que le roman français peut se réclamer comme écriture d'autorité au même titre que la *Thébaïde* de Stace et l'*Énéide* de Virgile sans avoir besoin de s'appuyer sur les prédécesseurs latins. Composée à partir du cycle Vulgate, du cycle du pseudo-Robert de Boron et du *Tristan en prose*, la *Queste post-vulgate* s'ancre profondément dans la tradition manuscrite française permettant ainsi d'offrir une redéfinition du statut du romancier dans la littérature du Moyen Âge. Ne s'agissant pas d'une simple définition, le romancier médiéval est tout d'abord un écrivain incarné par plusieurs figures, figures qui à travers le temps l'aident à s'imposer comme une autorité dans l'espace textuel.

## 7.1 L'écrivain

La notion d'écrivain apparaît très tôt dans les premiers romans en langue vulgaire, qu'ils soient en vers ou en prose. L'auteur de la *Queste post-vulgate* par exemple, est très

---

<sup>454</sup> François Suard, « La tradition épique aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Revue des Sciences Humaines*, n° 55, 1981, 95.

conscient de l'important métier qu'il exerce, car il mentionne à plusieurs reprises le souci de mettre en écrit les aventures les plus importantes. Cette conscience du sujet écrivant va de pair avec son grand désir de transmettre la matière romanesque « si com il li sembloit<sup>455</sup> ». Si toute personne qui pratique l'écriture au XII<sup>e</sup> siècle, peut être considérée comme écrivain, Anne Berthelot trouve indispensable de bien définir chacune de ces activités d'écriture par rapport aux œuvres produites. De cette manière, elle précise que l'écrivain est

d'abord l'auteur, [celui qui], à l'origine du texte, en assure l'authenticité, la véracité, la légitimité. Il est du côté de la science, de la *clergie*. Puis le conteur, [qui] fournit la matière, et n'a pas de passé littéraire, parce qu'il est en rupture d'oralité. Et enfin, en aval, le scribe, dont la seule tâche et normalement de reproduire l'œuvre, mais qui de fait tient son sort entre ses mains, ou sous sa plume<sup>456</sup>.

Pour exercer son métier, l'écrivain doit s'inscrire dans la tradition de ceux qui le précèdent. Comme les auteurs du *Roman de Thèbes* et du *Roman de Troie*, le notent bien dans leurs prologues, celui qui reçoit le don de la sagesse a le devoir de raconter ce qu'il sait. Benoît de Sainte-Maure y ajoutera que,

Salemons nos enseigne e dit  
E sil lit hon en son escrit  
Ainz le deit hon si demonstrer  
Que l'on i ait preu e honor  
Qu'ensi firent li ancessor  
Se cil qui troverent les parz  
E les granz livres des set arz<sup>457</sup>[...] (v.1-8)

À part cette insistance sur la responsabilité de faire connaître son savoir, Benoît de Sainte-Maure établit aussi une distinction claire entre le livre et l'écrit. Comme le livre

<sup>455</sup> Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, *La mort du roi Arthur*, Paris, Honoré Champion, 2007, 48.

<sup>456</sup> Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Université de Montréal, 1991, 30.

<sup>457</sup> Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

n'existe pas sans l'activité de l'écriture, celle-ci, où qu'elle soit pratiquée, renvoie toujours à un sujet qui y « imprime sa marque<sup>458</sup> », faisant exister la figure de l'écrivain. Dans le cas de l'auteur anonyme de la *Queste post-vulgate*, il n'est plus question de s'inscrire dans l'Antiquité mais de renouveler les écrits des prosateurs français en s'imposant lui-même comme écrivain. Dans ce cas, il mentionne non seulement à plusieurs reprises le nom de Robert de Boron, mais aussi reprend la matière du *Tristan en prose* pour orienter la réception du texte à travers laquelle le plaisir du lecteur est de retrouver ce qui lui est familier. Mettant en place la constante menace du roi Marc qui rêve de détruire le roi Arthur, l'auteur crée un univers plus ou moins fidèle à la réalité de son lecteur dont les royaumes sont souvent menacés par les ennemis du roi comme le note bien Marc Bloch lorsqu'il précise que « la menace qui était de tous les jours, pesait sur chaque destin individuel<sup>459</sup> ».

Quoiqu'un auteur au Moyen Âge soit surtout celui qui reproduit des textes sacrés, il est aussi l'auteur de son propre texte sur lequel il a l'autorité. L'auteur donc n'est pas seulement celui qui dit *je* mais aussi celui qui, selon Michel Foucault,

permet d'expliquer aussi bien la présence de certains événements dans une œuvre que leurs transformations, leurs déformations, leurs modifications diverses [...]. C'est également le principe d'une certaine unité d'écriture, [...] celui qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes, un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînent finalement les uns aux autres ou s'organisent autour d'une contradiction fondamentale ou originaire<sup>460</sup>.

---

<sup>458</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Collages et réécritures » dans la *Harpe et l'épée, Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, CDU et SEDES, coll. « Moyen Age », 1990, 26.

<sup>459</sup> March Bloch, *La société féodale*, Paris, Édition Albin Michel, 1968, 566.

<sup>460</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits* Tome I, Paris: Gallimard, 1969, 802.



À cela Julia Kristeva ajoute que « l'auteur devient un anonymat, une absence, un blanc pour permettre à la structure d'exister comme telle<sup>461</sup> ».

Qu'il soit l'autorité ultime comme le suggère Michel Foucault ou un anonymat pour permettre à la structure d'exister, les deux définitions semblent cadrer parfaitement avec la définition de l'auteur de la *Queste post-vulgate*. Les occurrences de la formule «Or dist li contes» sont nombreuses pour attirer l'attention du lecteur sur la structure poétique plutôt que sur l'identité de celui qui l'a produite. Que Chrétien de Troyes soit le vrai nom du maître champenois ou que Robert de Boron soit un pseudonyme dont l'origine n'est pas toute à fait claire, peu importe pour déchiffrer le sens du texte. L'anonymat permet au sujet linguistique d'exister en laissant les marques de sa subjectivité à travers les structures textuelles.

La conscience d'avoir reçu le don d'écrire et la responsabilité de le transmettre aux autres n'est pas un phénomène nouveau de la *Queste post-vulgate*. Les textes de la *Vulgate* portent cette conscience que l'auteur, qu'il soit anonyme ou pas, se présente comme ayant une mission vis-à-vis de son lecteur et que c'est à partir de ce désir de raconter qu'il établit son identité. *L'Estoire del Saint Graal* est claire là-dessus au moment où l'auteur reçoit le livre des mains de Jésus Christ qui lui explique « la counissance de la Trinité<sup>462</sup> ». Et au narrateur de poursuivre :

A chest mot me prist par le main destre et si me mist dedens un petit livret qui n'estoit pas en nule maniere plus lons ne plus les ke est la paume d'un home. [...] «Ch'est li livres uquel tu troveras dedens si grans merveilles ke nus cuers morteus nes porroit penser. Ne ja de nule riens ne sras en doutanche dont tu ne soies avoiés par cest livret; et si i sont mi secré ke je meïsmes escriis de ma main, ke nus hom ne doit veoir<sup>463</sup>[...]

<sup>461</sup> Julia Kristeva, *Sémiotique: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 95.

<sup>462</sup> Jean-Paul Ponceau, *L'Estoire del Saint Graal*, Tome I, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, 3.

<sup>463</sup> *L'Estoire del Saint Graal*, Tome I, éd. Jean-Paul Ponceau, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, 4.

Les connaissances de la Trinité comportent trois éléments essentiels dont le principe unificateur est le langage. Le Père est celui qui a créé par le Verbe, Jésus Christ, le Fils qui a incarné le Verbe et le Saint Esprit, celui qui a le pouvoir de donner le don de la langue. Les connaissances de la Trinité permettent au narrateur de l'*Estoire* de s'affirmer en tant que sujet accompli de l'écriture après avoir reçu le livre des mains de Jésus Christ, l'autorité par excellence. Conscient de sa mission lorsqu'il reçoit le don du Verbe écrit sous le mystère de la foi, l'auteur anonyme de la *Queste post-vulgate* reproduit le même cadre narratif de l'*Estoire* dans la mesure où il prend la matière préexistante des auteurs qui l'ont précédé pour produire un sens nouveau. Si l'auteur médiéval choisit l'anonymat c'est en quelque sorte, comme le suggère Harold Bloom<sup>464</sup>, pour diminuer l'angoisse d'être constamment comparé aux grands auteurs de qui il essaie de se séparer. Le *translateur* portugais du *Livre de Joseph d'Arimatee* ne fait que le confirmer en disant dans le prologue à la traduction portugaise que « tomei disto por escudo vossa muita clemência da beninidade que deste temor defenderaõ. E do que tenho dealgûs dizerẽ esta minha ousadia ser temeraria<sup>465</sup> ». Non seulement il annonce son projet d'écriture, mais il demande aussi la protection de celui qui commande la traduction au cas où il devrait changer des détails dans le texte.

Aperçu comme « l'Autre de l'écrivain<sup>466</sup> », le conteur, lui, est celui qui transmet à l'oral les textes écrits. Il est toutefois présent dans la *Queste post-vulgate*, surtout lorsque le narrateur adopte un style d'écriture qui privilégie l'oralité. Ce phénomène peut facilement être identifié, car il s'agit d'occurrences dépouillées d'ornements esthétiques

<sup>464</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

<sup>465</sup> Henry Hare Carter, *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967, 76. « J'ai pris votre clémence et bonté comme écu, un écu qui me défendra de la peur et de ce que j'entends dire de quelques-uns. Car j'aurais eu peur de cette mon audace ».

<sup>466</sup> Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XII<sup>e</sup> siècle*, 85.

et où le seul souci du narrateur est de résumer le plus rapidement possible les événements. Ayant été écarté du roman cyclique en prose, la figure du conteur réapparaît à des moments précis dans la *Queste post-vulgate* pour résumer une série d'événements que l'auteur ou le *translateur* ne se donnent pas la peine de raconter en détail :

De ces trois compaignons que Nostre Sires assembla, devise cil de Berron coment il lor avint et coment Galahaz et Perceval devia et coment messire Boorz revint a la cort dou roi Artus. Des autres noef compaignons qui a celle aventure avoient esté, ne devise il rienz, fors que de Palamedes. De celui, saz faille devise il coment messire Gauvin l'ocist et par quel desloiauté. Des autres viii, qui vouldra oïr coment il morurent et qu'il trouverent, si preigne l'*Estoire del Brait*, car messire Helies le devise tout apertement<sup>467</sup>.

Reconnaissant ses limites de narrateur des événements, le conteur fictif cède sa place au sujet de l'écriture, car s'il mentionne ici le verbe *oïr*, ce n'est que pour suggérer au lecteur une autre activité qui se prête plus au roman en prose, celle de la lecture. Lorsqu'il parle des romans en prose et de comment ceux-ci donnent naissance au lecteur, Michel Zink conclut que,

la lecture romanesque introduit une relation directe entre l'auteur et le lecteur. Elle confirme ainsi son caractère de lecture intellectualisée, puisque la subjectivité de l'auteur s'impose d'abord à elle à travers la définition ou d'un projet ou d'une autre démarche dans la création littéraire<sup>468</sup>.

Comme les personnages qui remplissent chacun une fonction dans le texte, l'auteur lui aussi assume différents rôles narratifs lui permettant d'ancrer d'avantage sa subjectivité. Le fait de se présenter au lecteur en tant que conteur lui donne l'autorité nécessaire pour prendre en charge la narration et conquérir la confiance du lecteur.

---

<sup>467</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 328-329.

<sup>468</sup> Michel Zink, *Chrétien et ses contemporains, The Legacy of Chrétien de Troyes*, 7.

Le scribe étant celui qui copie, il est responsable de la lettre, trace linguistique par excellence. Sa fonction permet de dire ce que signifie écrire au Moyen Âge. À propos de l'écriture Roger Dragonetti précise que,

l'écriture fut, au Moyen Age, plus qu'à tout autre époque une *energeia* anonyme que le scribe capte, dirige et subit. Étant aussi toujours plus au moins le sujet de son modèle, le scribe ou le copiste reprend, à partir du point stigmatique de son trait de plume, le cheminement de la lettre dans le texte narratif<sup>469</sup>.

Quoique le scribe ait joué un rôle important dans la production des textes au Moyen Âge, en ce qui concerne la *Queste post-vulgate* il n'apparaît nulle part ailleurs qu'en coulisses, lieu de production du texte, caché timidement derrière le *nous* collectif qui se fait entendre à plusieurs reprises dans la narration. S'il inscrit sa marque dans les textes qu'il copie, ce n'est que par les traces de sa plume sur le parchemin, réduisant son rôle à une fonction purement extra-diégétique et extra-textuelle. Le scribe reste cependant essentiel pour la *Queste post-vulgate* dans la mesure où, celle-ci étant un manuscrit à multiples copies, il est responsable, d'une part, de la reproduction du texte, et de l'autre, de sa vulgarisation. Si la *Queste post-vulgate* française a fait le voyage jusqu'en Espagne pour devenir l'objet de plusieurs traductions, c'est bien grâce au scribe/copiste qui, sans le savoir, a assuré la survie du texte.

La traduction manuscrite de la *Demanda do Santo Graal* est assez significative en Espagne, ce qui illustre comment la traduction/adaptation portugaise a initié toute une autre tradition littéraire dans la Péninsule ibérique, celle de la traduction. Parmi les textes traduits/adaptés à partir de la *Demanda* portugaise, se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Madrid, des fragments du manuscrit 2-G-5, feuillets 282V-296 de *La estoria de Merlin*, des fragments d'un texte intitulé *Tratado de Lançarote* à la

---

<sup>469</sup> Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 51.

Bibliothèque de l'Université de Salamanca, un texte composé par Francisco J. Arellano en 1498 intitulée *El Baladro del Sabio Merlin*, la traduction *Merlin y Demanda del Sancto Grial*, produite à Seville en 1500 et finalement, une quinzaine d'années plus tard, en 1515, un dernier texte à Tolède intitulé *La Demanda del Sancto Grial* traduit par Juan Villaquiran. Les seuls textes qui ont survécu dans leur intégrité jusqu'à nos jours sont *El Baladro del Sabio Merlin*<sup>470</sup> et *La Demanda del Sancto Grial*<sup>471</sup> en partie grâce aux réimpressions de chacun.

## 7.2 La subjectivité du *translateur*

Souvent défini comme un *remanieur*<sup>472</sup> ou même un *glossateur*,<sup>473</sup> le *translateur* est avant tout un bricoleur de la langue. De cette façon, bien qu'il soit anonyme ou qu'il se cache derrière l'identité d'un autre, le *translateur* de la traduction/adaptation portugaise du cycle post-vulgate impose sa marque de créateur dans l'espace textuel par le simple fait d'entreprendre la tâche de transmettre de façon compréhensible ce qui a été écrit dans une autre langue. S'imposant au lecteur comme sujet écrivant, le *translateur* conquiert le droit d'exister comme sujet d'écriture, en évoquant non seulement les anciens ou la Sainte Église mais en s'attribuant l'indispensable tâche de traduire et de transmettre un message dans sa langue. Le *translateur* a carte blanche pour adapter ou traduire selon son désir. Avant de s'énoncer pour la première fois, le *je* narrateur se présente comme un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique qui raconte ce qui est en train de se passer à la cour du roi Arthur la veille de Pentecôte:

<sup>470</sup> *El Baladro del Sabio Merlin*, éd. José Javier Fuente del Pilar, Madrid, Ediciones Miraguano, 1988.

<sup>471</sup> *La Demanda del Sancto Grial*, éd. Carlos Alvar, Madrid, Editora Nacional, 1980.

<sup>472</sup> Fanni Bodganow

<sup>473</sup> Anne Berthelot, 9.

Véspera de Penticoste, foy grande gente asuada em Camaaloc, asi que podera homem i veer muy gram gente, muitos cavalleyros et muitas donas mui bem guisadas. [...] Aquel dia que vos eu digo, directamente quando querriam poer as messas –esto era ora de noa- aveeo que hũa donzella chegou hi, muy fremosa e muy bem vestida...<sup>474</sup>

La *Quête* Vulgate, le seul témoin français offrant une comparaison possible à la scène d'ouverture de la *Queste post-vulgate*, présente une Joie de la Cour quelque peu réduite en détails.

A la veille de la Pentecoste, quant li compaignon de la Table Roonde furent venu a Kamaalot et il orent oï le service et l'en voloit metre les tables a hore de none, lors entra en la sale tot a cheval une molt bele damoisele...<sup>475</sup>

Ces premières lignes du récit introduisent le lecteur dans le monde fictif du langage poétique, un monde où tout est parfait et où il n'y a pas de place pour l'imperfection. Le roi Arthur est à la source de la perfection de ce royaume et c'est lui qui va en assurer la joie en faisant bien servir toute la cour et en faisant tout ce qui est en son pouvoir pour qu'elle soit la plus belle et la plus exubérante. L'attention au détail de la part du *tranlateur* par rapport à la description de la cour arthurienne et à la demoiselle laisse transparaître son désir de revêtir un texte qui n'était au départ que trop nu. C'est seulement après avoir construit ce tableau idyllique que le narrateur s'énonce pour la première fois dans le récit en utilisant le pronom *je*.

En se présentant comme sujet de l'énonciation littéraire<sup>476</sup>, le *je* narrateur intervient dans le récit<sup>477</sup> pour dire au lecteur que le monde parfait auquel il est introduit

<sup>474</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955. « Veille de la Pentecôte, il y avait tellement de monde assis à Camelot, qu'on pouvait voir beaucoup de gens, beaucoup de chevaliers et beaucoup de dames très bien habillées. Le roi qui était très heureux, les a beaucoup honorés et les a fait bien servir [...] Ce jour-là, à midi, comme je vous dis droitement, quand ils ont voulu mettre la table, il y a eu demoiselle très belle et très bien habillée qui y est arrivée ». Lacune dans le texte de F. Bogdanow. La *Queste post-vulgate*, 11.

<sup>475</sup> *La Quête du Saint Graal*, 82.

<sup>476</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard, 1966, 259.

au début du texte va cesser d'exister avec l'arrivée d'une demoiselle qui cherche Lancelot pour l'amener dans la forêt à la rencontre du jeune Galaad. Au contraire de la *Quête Vulgate* où le *je* narrateur n'apparaît même pas, le *je* narrateur de la *Quête post-vulgate* s'impose au lecteur comme témoin de l'histoire. C'est à travers le *je* du sujet énonciateur et la parole de cette demoiselle messagère que le récit va prendre un tour nouveau. Autrement dit, en visant un lecteur à travers le narrataire, le *je* qui renvoie au sujet de l'écriture, invite le lecteur à le suivre dans sa quête du sens. D'une part, on a la demoiselle qui veut parler à Lancelot pour lui demander de venir avec elle dans la forêt de Camelot. D'autre part, on a le sujet énonciateur, *je*, qui demande à son auditeur représenté par le pronom *vous* de l'accompagner dans le récit et ainsi, dans les aventures des chevaliers de la Table Ronde. Voici alors le lecteur devant un jeu de mise en abyme où le rapport de la demoiselle à Lancelot mime dans un jeu de miroir le rapport énonciateur/énonciataire, faisant ainsi correspondre, à un niveau minimal, une sémiotique de l'action (schéma actantiel) à une sémiotique de la parole (schéma de communication).

Sur le plan actantiel, la demoiselle, destinateur et adjuvant, commandite en y participant l'adoubement de Galaad, objet de la quête, par Lancelot, sujet de l'action, pour que le jeune chevalier puisse venir à la cour du roi Arthur, destinataire de l'action. La *Queste del Saint Graal* et la *Demanda* portugaise présentent le dialogue entre la demoiselle et Lancelot.

-Lancelot, ge vos di de par lo roi Pelles que vos veigniez avec moi  
jusq'en cele forest<sup>478</sup>.

---

<sup>477</sup> *A Demanda do Santo Graal*, Tome I, A. Magne, 1955, 3. « Aquele dia, que vos eu digo, directamente quando queriam poer as mesas – êsto era hora de noa – aveo que ûa donzela chegou [...] » « Ce jour-là, comme je vous dit, vraiment quand on voulait mettre les tables, c'était midi, une demoiselle est arrivée [...] ». »

<sup>478</sup> *La quête du Saint Graal*, éd. et trad. Fanni Bogdanow et Anne Berrie, Paris, Librairie Générale Française, 2006, 82. La *Queste post-vulgate* présente ici une lacune; on est obligé de nous servir de la *Queste* du Cycle Vulgate pour la comparaison.

Ela foi logo pera el e salvô-o. Éle, tanto que a viu, recebeu-a mui bem e abraçou-a, ca aquela era ûa das donzelas que moravam na Insoa da Lediça, que a filha Amida del-rei Peles amava mais que a donzela da sua companha. [...]

-Senhor, verdade é, mais rogo-vos, se vos aprouguer, que vaades comigo aaquela foresta de Camaalot; e sabede que manhaã, hora de comer, seeredes aqui<sup>479</sup>.

Le *translateur*, visiblement plus présent dans la *Demanda* que dans la *Queste* du Cycle Vulgate, fournit au lecteur des détails sur la demoiselle, lesquels l'aideront à comprendre pourquoi la fille du roi Pèle a envoyé cette demoiselle chercher Lancelot à la cour du roi Arthur. Sur le plan poétique, le *translateur*, destinataire du message poétique (faire savoir au lecteur l'origine de Galaad, fils de Lancelot avec la fille du roi Péles), émet un message au lecteur, destinataire, dont le monde référentiel est constitué par l'origine de la demoiselle et la forêt de Camelot où se trouve Galaad.

La marque temporelle au début du texte évoquant la Pentecôte, a pour but non seulement de situer le récit dans le temps, mais aussi de faire appel au sens. Les chevaliers et spécialement Galaad doivent partir à la quête du Saint Graal le jour de la Pentecôte. Tout en étant conscient qu'il n'est pas Dieu Créateur, mais qu'il est investi du même pouvoir dans l'espace textuel, le *je* narrateur du récit romanesque rend hommage à l'autorité suprême en se mettant à la place du Dieu Créateur et créé, comme Dieu l'avait déjà fait, un personnage qui pourra occuper, dans le texte, un statut de Rédempteur.

À propos de la conscience de l'écrivain médiéval par rapport à l'autorité, Roger Dragonetti dit que «l'écrivain médiéval est soumis à l'autorité du Livre ou à ses

---

<sup>479</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 3. « Elle s'est dirigée vers lui et l'a pris. Lui, quand il l'a vue, il l'a très bien reçue et l'a prise dans ses bras, car elle était une des demoiselles qui habitaient sur l'Ile du Bonheur que la fille du roi Peles, Amida, aimait beaucoup plus que sa dame de compagnie. – Seigneur, c'est vrai, mais je vous prie, s'il vous plaît, de venir avec moi dans cette forêt-là de Camelot. Et sachez que demain, à l'heure du déjeuner, vous serez ici ».



représentants, puisqu'à Dieu seul appartient le geste de la *Création*»<sup>480</sup>. Voici comment est racontée l'arrivée de Galaad à la cour dans la *Demanda do Santo Graal* :

Êles em êsto falando, catarom e virom que tôdalas portas do paaço se çarrarom e tôdalas freestas, pero que nom escoreceu porende o paaço, ca entrou i uñ tal raio de sol, que per tôda a casa se stendeu; e aveo entam ùa gram maravilha, [ca] nom houve tal no paaço, que nom perdesse a fala; e catavam-se uñs aos outros, e nom podiam rem dizer, e nom houve i tam ardido, que ende nom fôsse spantado [...]<sup>481</sup>

L'intertexte biblique ici, qui semble obéir à la loi de l'analogie, n'aboutit pas à la correspondance des univers mais au renversement : le signe d'une Pentecôte renversée – tout le monde reste muet lors l'arrivée de Galaad— montre au lecteur la puissance de la merveille dans le récit romanesque. Étonnés par la merveille, les chevaliers sont dépourvus de langage pour décrire l'expérience ineffable qui se déploie devant leurs yeux écarquillés. De cet étonnement, Daniel Poirion dit qu'il « naît de la rencontre avec l'objet d'un désir ou d'une crainte, que la réalité ne peut offrir habituellement<sup>482</sup> ». Galaad est perçu comme une merveille parce qu'il représente l'idéal chevaleresque de tout chevalier de la Table Ronde. Une fois que chacun des chevaliers se voit face à la représentation physique de leur désir le plus profond, il n'est pas surprenant qu'ils restent muets sans savoir nommer ce qu'ils ignoraient jusque là.

Plus que la descente du Saint-Esprit sur les apôtres, la Pentecôte est aussi le temps des langues, le moment où chaque apôtre reçoit le don de la langue et commence à s'exprimer à travers d'autres langues. En plus, c'est un miracle du langage où celui-ci

<sup>480</sup> Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 44.

<sup>481</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 19. « Pendant qu'ils parlaient de cela, ils se sont regardés et ont vu que toutes les portes de la salle et les fenêtres se sont fermées, mais la salle n'est pas devenue noire, car un rayon de soleil s'est étendue sur toute la maison. Et une grande merveille a eu lieu, il n'y a eu une seule personne dans la salle qui n'a pas perdu la voix, et ils se regardaient entre eux, et ils ne pouvaient rien dire et il n'y avait pas de chevalier vaillant qui ne soit pas étonné à ce moment-là ». *La Queste post-vulgate*, Tome II, 27-28.

<sup>482</sup> Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 4.

dépasse la temporalité et la nécessité de la traduction. Cependant, dans la *Queste post-vulgate* et au contraire du roman de *Yvain ou le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes qui débute le jour de la Pentecôte, on est toujours à la veille de cette fête où le texte devient lui-même une quête de sens pour le lecteur, la quête du signifiant graal. À cela Michel Zink constate que :

en quittant l'Antiquité et le monde méditerranéen pour la Bretagne et le temps du roi Arthur, le roman renonce à la vérité historique, référentielle, et doit se chercher une autre vérité. Une vérité qui est celle du sens ; un sens qui se nourrit pour l'essentiel d'une réflexion sur le chevalier et l'amour<sup>483</sup>.

Contrairement au *je* lyrique, le *je* de la prose émerge pour établir un rapport avec le lecteur, car c'est celui-ci qui va assurer sa survie. En ce qui concerne le poète et sa représentation dans le langage, Paul Zumthor dit que,

le poète s'introduit dans son langage au moyen de procédés transmis par le groupe social. C'est ce groupe qui, des signes formant le poème, détient les motivations. L'individu s'enracine dans le milieu humain et y justifie sa présence en restructurant à sa façon un Imaginaire dont les éléments lui sont fournis, déjà bien élaborés, par ce même milieu<sup>484</sup>.

Prétendant transmettre la vérité du texte, le *je* de la prose abandonne la lyrique pour laisser le texte se raconter lui-même et permettre au narrateur de se cacher derrière l'énonciation. Si dans la poésie le poète devient le principal actant lorsqu'il parle de la dame, dans la prose le romancier transforme le texte en espace linguistique de rencontre de plusieurs sujets.

Dans la *Queste post-vulgate* le lecteur assiste à plusieurs stratégies narratives qui ont pour but, d'une part, d'instaurer dans le récit un créateur qui soit crédible, et d'autre part, de faire un appel à la lecture en invitant le lecteur à aller lire Robert de Boron et la

---

<sup>483</sup> Michel Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, 65.

<sup>484</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 89.

mystérieuse *Estoire del Brait* chaque fois que le *translateur* ne veut pas se donner la peine de préciser les détails d'une aventure quelconque. On peut trouver cette certitude plus tôt dans le récit lorsque l'auteur et le *translateur* s'approprient la création poétique en annonçant que c'est à eux que revient la décision ultime de sélectionner ce qu'ils vont mettre dans le livre:

Et Galahaz, quant il se fu partiz dou chevalier, chevauche puis mainte jornee et maintes aventuieres mist a fin, dont cil de Beron ne parole mie, car trop eust a faire se il vouxist a cestui point raconter toutes les merveilles del Grahal, et la darriane partie de son livre fust trop grant avers les autres deus premieres. Mes ce, sanz faille, qu'il lesse a divider en ceste partie, devisse messire Helies le Contes del Brait, car li Conte del Brait, sanz doute, trait d'une part por faire les trois parties dou livre engales a nostre pooir<sup>485</sup>.

Le *translateur* portugais va jusqu'à s'instaurer comme sujet écrivant en désignant le texte comme étant son livre :

Galaaz, pois se partiu do cavaleiro, andou muitas jornadas e per muitos logares que vos eu nom conto, ca sobejo haveria eu que fazer, se vos contasse tôdalas maravilhas de Galaaz, e demais a postomeira parte do meu livro seeria maior ca as duas primeiras. Mas, sem falha, o que eu leixo em esta postumeira parte jaz no conto do Braado<sup>486</sup>.

Le lecteur voit alors le *je* énonciateur se mettre à la place du créateur, au moment où il décide de ne pas raconter en détail les nombreuses aventures de Galaad. Le *translateur* portugais, en décidant la coupure dans sa traduction, renvoie à Robert de Boron en disant que cette matière *jaz* (gît) chez l'auteur français. Ce faisant, il redonne vie à sa parole morte tout en réclamant la pleine vie de la sienne.

<sup>485</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 307.

<sup>486</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 369. « Galaad a quitté le chevalier, il a chevauché pendant des jours par beaucoup d'endroits que je ne vais pas vous raconter, car si je vous racontais toutes les merveilles de Galaad, cela prendrait trop de temps et la partie qui vient après ce livre serait plus longue que les deux premières. Mais sans doute, ce que j'écris ici se trouve (gît) dans le conte du Brait ».

Comme le *translateur* l'affirme, la *Queste post-vulgate*, est bel et bien le lieu linguistique où le *je* énonciateur exprime son désir de se séparer de la source pour faire mieux. À plusieurs reprises dans le texte, il entreprend d'expliquer à son lecteur les raisons derrière sa décision d'ajouter ou d'enlever certains détails dans le texte :

Et se aucuns me demandoit qui estoit le chevalier, je diroie que c'estoit Helain le Blanc, le filz monseigneur Boort<sup>487</sup>.

Pois êsto aveeo em tal guisa, como vos eu conto, Elaim, que todo vira, foi logo guarido e saõ de tôdas suas chagas e de todas suas feridas<sup>488</sup>.

Comme espace textuel où le *je* énonciateur exprime son désir de laisser sa marque à travers le langage poétique, la *Queste post-vulgate* devient aussi le lieu de rencontre de deux sujets : celui qui écrit et celui qui lit. La valeur de son récit ne vient pas de la matière elle-même, car celle-ci ne fait que renvoyer aux auteurs précédents, mais de l'acte d'écrire. Ce n'est pas par hasard que toutes les fois qu'une aventure importante se produit, le roi Arthur la fait écrire dans son livre d'aventures. Le geste même d'écrire une aventure à l'intérieur du récit est révélateur du désir du *je* énonciateur qui veut s'imposer dans le langage non pas seulement comme sujet créateur, mais aussi comme sujet même de l'écriture. Un *je* immortalisé dans le livre d'aventures du roi Arthur sera un *je* unique, une identité que personne ne pourra usurper à moins de créer son propre espace narratif.

À ce propos Anne Berthelot affirme qu'au XIII<sup>e</sup> siècle,

l'écrivain est moins une personne qu'un personnage, voire même qu'un procédé littéraire tout neuf que l'on emploie sans cesse, en l'essayant dans tous les cadres littéraires légués par la littérature latine, chrétienne et profane. Il s'adapte bien sûr, comme n'importe quel motif, et subit une double évolution, dans le temps et selon les genres. Mais à travers ces

<sup>487</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 186.

<sup>488</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 201. « Alors ceci est arrivé de la façon dont je vous raconte : Elaim, qui voyait tout, a été immédiatement guéri et remis de ses plaies et blessures. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 200.

<sup>22</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 232-233.

mutations, il conserve dans l'ensemble le même rôle : celui d'une structure primordiale, qui autorise l'apparition de l'œuvre, en tant qu'elle a toujours-déjà été écrite par un autre que celui qui l'écrit *hic et nunc*, cet autre qui appartient au texte, mais fait semblant de refléter fidèlement le réel, et grâce auquel l'illusion référentielle joue à plein, non sur le lecteur, mais sur l'auteur lui-même<sup>489</sup>.

Même s'il est accusé de manquer d'originalité, à la limite, de copier ce qu'il a trouvé ailleurs par le simple fait de déplacer la matière romanesque et de la disposer selon son désir, le *translateur* inscrit son originalité dans la structure même du texte.

Il arrive souvent dans le texte que le *je* énonciateur reste muet sans savoir exactement comment raconter la scène à son lecteur. Il exprime cette impossibilité du dire en incorporant dans le récit des questions rhétoriques auxquelles il sait très bien ne pas avoir de réponse. Souvent il dit après avoir raconté une aventure: «Que vous dirai-je?». Ou encore, et cette fois-ci en faisant appel au lecteur lorsqu'il raconte l'histoire de la sœur de la mère de Perceval qui est en exil depuis la mort de son neveu Lamorante, un fait à l'origine d'un deuil insurmontable :

A dona jouvera ali longo tempo e vivia tam bõa vida e tam santa, que maravilha vos semelharia, se a vísedes, e nunca outros panos ouve fora aquêles com que primeiramente entrou ali, que nom avia já de que se podese cubrir, fora de seus cabelos, que aa maravilha eram mui grandes e todos caõs<sup>490</sup>.

Se sentant limité par le langage qui l'empêche de décrire ce qu'il voit, le *translateur* opte pour le silence en laissant libre cours à l'imagination du lecteur. L'émerveillement présupposé du lecteur à la vue de la dame, reste un mystère que le *translateur* préfère laisser suspendu dans la narration. Tout ce qu'il choisit de dire, c'est le fait qu'elle est

<sup>489</sup> Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XII<sup>e</sup> siècle*, 8.

<sup>490</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 315. « La dame qui était là pendant longtemps vivait une très bonne et sainte vie, elle vous semblerait une merveille, si vous la voyiez, et elle n'avait pas eu d'autres tissus que ceux avec lesquels elle y est entrée. Elle n'avait plus rien avec quoi elle pouvait se couvrir sauf ses cheveux qui étaient merveilleusement longs et blancs ». Lacune dans la version de F. Bogdanow. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 298-299.

morte. Il promet d'y revenir, pour plus de détails, à un autre moment, quand il le jugera important : « Mas porque bem nos saberemos tornar a esta cousa, quando mester ffor, calamo-nos por agora<sup>491</sup> ». Curieusement, le lecteur assiste ici au dédoublement du *je* énonciateur qui devient tout à coup, un *nous* collectif. C'est comme si en passant de la première personne du singulier à la première personne du pluriel, le sujet énonciateur devenait le sujet créateur par excellence, car il s'énonce au nom de tous les récits fondateurs de la *Queste post-vulgate*. L'auteur de la *Queste post-vulgate* précise que,

pour ce que cest livre n'a pas encore devisé comment le roy Lac avoit esté occis et par quelle aventure, le vous deviserons nous a cest point au plus briefment que nous pourrons, tout ainsi com la vraye histoire le tesmoigne<sup>492</sup>.

Le *translateur* portugais semble reformuler sa fonction en tant que narrateur lorsqu'il opte pour un choix de mots différent.

Mais porque êste livro nom divisou ainda como fôra morto rei Lac, devisar-vo-lo-emos agora o mais ligeiramente que podermos, assi como a verdadeira estória o diz<sup>493</sup>.

Ce dont la vraie histoire *témoigne* dans le texte français, elle le *dit* dans la traduction portugaise. Que le verbe « témoigner » dans le texte français soit remplacé par le verbe « dire » dans la traduction portugaise, est assez intéressant, car c'est la vérité de cette histoire qui est mise en question au moment où auteur et *translateur* décident de la raconter d'après leur connaissance. L'accent mis sur la parole plutôt que sur le geste, comme c'est le cas lors de l'acte de témoigner<sup>494</sup>, aide le texte à obtenir le même statut

---

<sup>491</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 317. « Mais parce on saura retourner à cette chose-ci quand il sera nécessaire, on se tait pour le moment ».

<sup>492</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 392.

<sup>493</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 19. « Mais parce que ce livre n'a pas raconté comment le roi Lac est mort, on le racontera le plus brièvement qu'on le pourra, comme la vraie histoire le dit ».

<sup>494</sup> Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *L'écriture testamentaire à la fin du Moyen Age : identité, dispersion, trace*, Oxford, European Humanities Research Centre, 1999, 3-4.

que la Bible, un statut de vérité qui fonctionne seulement par le dire. Alors que Dieu dit et l'homme témoigne, le *translateur* portugais s'attribue l'autorité que l'auteur français ose à peine revendiquer. Sur l'histoire qu'auteur et *translateur* font parler à travers eux, Wolfgang Kayser dit que,

le narrateur romanesque est analogue au dieu (ou aux dieux) omniscient(s) et omniprésent(s). Le narrateur du roman, ce n'est ni l'auteur ni non plus le personnage fictif et d'un abord souvent si familier. Derrière ce masque, il y a le roman qui se raconte lui-même, l'esprit omniscient et omniprésent qui crée cet univers. Il constitue cet univers nouveau et unique en prenant forme et en se mettant à parler, en l'évoquant lui même par son verbe créateur<sup>495</sup>.

La vraie histoire qui raconte des faits historiques est ici transformée par le récit de l'autre qui se propose de la présenter le plus rapidement possible, sans nécessairement promettre de lui être fidèle.

### 7.3 *Auctoritas*

Le *translateur* fonde son autorité par la façon dont il remanie la matière romanesque et traduit l'intraduisible. Ayant la conscience qu'il a été investi d'une mission dont il est le seul auteur, il se fait lecteur, critique et exégète et se permet de critiquer celui qui n'a pas pu faire ce qu'il fait. Ceci est le cas quand chaque fois qu'il évoque le nom de Boron pour soit lui reprocher ce qu'il a déjà dit, soit pour justifier son incapacité de raconter « les puretés » de la Sainte Église :

Mas êsto nom ousou treladar Ruberte de Borom [em] francês [de] latim, porque as puridades da Santa Egreja nom nas quis êle descobrir, ca nom convém que as saiba homem leigo. E, d'outra parte, havia mêdo de descobrir las puridades a demanda do Santo Graal, assi como a verdadeira stória o conta de latim, [ca] os homeës, enquanto nom sabem, em estudar caaem em êrro e em meeos-preço de fé. [...] Mas quem todo êsto quiser

<sup>495</sup> Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman? », *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 80.

saber, trabalhar-sse de veer, o livro do latim. Aquel livro vos fará entender e saber inteiramente as maravilhas do Santo Graal. Ca nós devemos louvar as puridades da Santa Egreja, nem eu nom direi mais, segundo meu poder, ca o que aa estória convém, ca nom convém ao homem descobrir as puridades do alto meestre<sup>496</sup>.

En fondant son autorité sur le nom de Boron, le *translateur* portugais s'attribue le pouvoir de donner une leçon de morale à son lecteur en l'invitant à aller consulter le livre latin. Et ce faisant, il se montre supérieur au lecteur, « pauvre homme laïque » qui n'a pas le pouvoir de découvrir la perfection du Maître. Étant le seul à avoir accès à la source française, le *translateur* se fait Maître de la *senefiance* dans et à travers le roman.

Les premiers textes littéraires en prose au Moyen Âge en France étant ceux du Graal, ils montrent comment la notion d'écrivain est en train de créer un autre concept, celui du romancier. Le *Roman de la Rose* de Guillaume de Dole désignera son auteur comme celui qui « mist [...] en romans<sup>497</sup> », ce qui mène à croire que celui qui s'impose comme sujet d'écriture qu'il soit auteur ou *translateur*, a le don de la langue romane et qu'il est donc, romancier. Conscient que jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle la prose est associée notamment au discours biblique<sup>498</sup>, la parole par excellence, l'écrivain médiéval adopte ce principe et commence à écrire des romans en prose où, à partir d'éléments religieux, il crée son propre univers romanesque. Dans cet univers, au départ parsemé de références bibliques, l'écrivain se sépare de plus en plus du Livre et impose son identité

---

<sup>496</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 83. « Et parce que Boron n'a pas voulu découvrir les puretés de la sainte Église, il ne les a pas traduites du latin en français, car il n'est pas convenable qu'un homme païen connaisse ces puretés. D'autre part, il avait peur de découvrir les puretés de la *Demanda do Santo Graal*, parce que l'homme ne sait pas, il tombe en erreur et apprécie moins la foi. [...] Mais celui qui voudra se donner la peine de savoir, le Livre du Latin, ce livre-là vous aidera à apprendre entièrement les merveilles du Saint Graal. Car nous devons louer les puretés de la sainte Église, même pas moi, je ne vous dirai plus rien, selon mon pouvoir, car il ne convient pas à l'*estoire*, car il ne convient pas à l'homme de découvrir les puretés du saint Maître ». Lacune dans la version de F. Bogdanow. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 84.

<sup>497</sup> *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, Paris, Librairie Honoré Champion, 1979, v.1.

<sup>498</sup> Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 185.



géographique et linguistique dans l'espace textuel. Sur l'univers romanesque, Wolfgang Kayser écrit que

[...] dès le premier mot qu'il écrit, le romancier crée un univers et celui-ci se crée par lui. Si exacte que soit la description d'un phénomène technique, d'une situation sociale, ou de mouvements intérieurs, elle n'est jamais une reproduction, mais toujours une création<sup>499</sup>.

Dans la *Queste post-vulgate*, ce sont plutôt les identités géographique et plus tard linguistique qui sont inscrites vers la fin. Il faut retenir par exemple l'apparition de Paris et de la Gaule: deux occurrences du nom de la ville de Paris et du royaume de Gaule :

Si leur avient si bien que en peu de temps ariverent ou royaume de Gaule sains et haictiés. Et issent hors de leur nef et montent en leurs chevaulx et chevaucherent tant par leurs journees que ilz viennent en Gaule la cités qui ores est appelee Paris<sup>500</sup>.

Mais pour ce que de celle perte ne se pouoient recouvrer, laisserent ilz le duel et prindrent le filz du roy Lyonnell et le couronnerent du royaume de France et du royaume de Benoyc, a telle honneur et a telle feste et a si grant liesse, comme je vous pouroie conter. Et si vous di bien que il fut vaillant roy tant comme il vesquit. Si me tais atant des ores mais, car bien ay conté ce que je doyc conter<sup>501</sup>.

Depuis le *Cligès* de Chrétien de Troyes où il établit la lignée du jeune chevalier avant d'entreprendre son histoire, le romancier évolue jusqu'à établir sa propre lignée avant d'entreprendre son travail de transmettre la parole de l'autre. L'auteur du *Perceforest*, roman du XIV<sup>e</sup> siècle, sert d'exemple:

Pour mettre en escript ou langaige de France une ystoire celee d'un gentil roy qui jadiz regna en la Grant Bretagne, tellement m'en vueil entremettre par quoy elle viengne a la congnoissance de tous preudommes qui du lire se vouldront entremettre. [...] Car j'ay volenté de mettre en escript premierement de quelles gens l'ille de la Grant Bretagne fut

<sup>499</sup> Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman? », *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 83.

<sup>500</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 535. Le *translateur* supprime cette partie dans la *Demanda* portugaise.

<sup>501</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 535. Le *translateur* supprime cette partie dans la *Demanda* portugaise.

premierement habitee, et de continuer de roy en roy tant qu'en suivant l'ordonnance je viendray au roy gentil dont j'ay vouloir de mettre en escript a l'aide de Dieu, que on doibt en toutes oeuvres premier appeller. Et par briefz parlers, je commenceray ainsi que je le treuve en escript d'un preudomme qui du livre de latin le translata en nostre langaige<sup>502</sup>.

Non seulement le romancier est conscient de son parcours linguistique où il mentionne le passage du latin au français, mais il se trouve une identité linguistique en identifiant le roman comme le *langaige de France* et plus tard *nostre langaige* pour tenir compte du groupe qui partage cette même réalité.

Si l'auteur et même le *translateur* de la *Queste post-vulgate* impriment leur propre subjectivité au texte, ils y impriment aussi une autre marque de subjectivité collective que le lecteur peut voir à travers trois modes de subjectivation : la confession, la prière et le rêve. En présentant à plusieurs reprises des personnages incarnant ces modes de subjectivation, le romancier s'attribue trois types d'*auctoritas*: l'autorité morale, l'autorité pastorale et l'autorité prophétique.

Instaurée au IV Concile de Latran en 1215, la confession vise au Moyen Âge à identifier les hérétiques parmi les chrétiens qui obéissaient aux lois de l'église<sup>503</sup>. Cependant, au-delà de sa mission inquisitoire, la confession est surtout une réflexion sur le moi, permettant à l'homme d'évaluer sa faute, de la confesser et de subir une pénitence pour expier le péché : « Parler de soi-même c'est se connaître soi-même<sup>504</sup> » dira saint Augustin dans ses Confessions en ajoutant :

les hommes veulent m'entendre confesser ce que je suis intérieurement ; là où ils ne peuvent appliquer ni l'œil ni l'oreille ni l'esprit. C'est avec

<sup>502</sup> *Le roman de Perceforest*, Tome I, éd. Jane H.M. Taylor, Genève, Librairie Droz, 1979, 61.

<sup>503</sup> *Dictionnaire Universel et complet des conciles*, Tomes 13 et 14, M. L'Abbé Migne, Éditeur de la Bibliothèque du Clergé, 1847.

<sup>504</sup> *Saint Augustin : les confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, Garnier Flammarion, 1964, 203.

l'intention de me croire qu'ils veulent m'écouter. Autrement pourraient-ils me connaître ?<sup>505</sup>

Le sujet se repliant sur lui-même il prend un recul par rapport à ses actions pour pouvoir se repentir de ses fautes. Les trois étapes importantes de la confession, qui sont, la repentance, l'aveu, la pénitence, permettent au pécheur d'exposer tous les secrets de son existence. Comme Saint Augustin, le romancier de la *Queste post-vulgate* semble favoriser la confession ; ce qui explique les différentes occurrences de la pratique dans le texte.

Dans la *Demanda do Santo Graal* après la mort du roi Bohort, l'archevêque de Canterbury confesse ses péchés, comme le font aussi le roi Arthur et d'autres chevaliers de la Table Ronde. Cependant, la confession la plus frappante reste sans doute celle écrite sur les lettres trouvées autour du cou d'un chevalier en flammes qui arrive à la cour du roi Arthur. Dans cette confession écrite, le chevalier confesse les péchés qui l'ont conduit à la perte de son âme tout en demandant à son confesseur de le conseiller :

Sabe verdadeiramente que eu o descobro a Deus e a ti, que soom pecador mais dos pecadores, que eu jouve com minha mãe e con minha irmaã, e depois matei-as anbas em ûa ora, porque nom queriam comprir minha vontade. E depois, eu stando catando-as u as matara, sobreveo meu padre, o rei da Insoa do Pôrto ; depois que viu aquela morte, meteu maão a sua spada e eu meti aa minha, e matei-o. E eu stando catando-o, sobreveo i meu irmaão, o conde de Geer, e trousse-me mal, e matei-o. Todo êste mal que te eu digo, eu hei feito em uû soo dia<sup>506</sup>.

---

<sup>505</sup> *Id*, 204.

<sup>506</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 41. La *Queste post-vulgate* présente ici une lacune. « Sache en toute vérité que je dévoile à toi et à Dieu que je suis le pécheur des pécheurs, que j'ai couché avec ma sœur et puis ma mère, et après je les ai tuées les deux en une heure parce qu'elles ne voulaient pas se plier à ma volonté. Et après, quand j'ai cherché où je les avait tuées, mon père, le roi de l'île de Porto, est venu. Et quand il a vu ces mortes-là, il a mis la main à son épée et moi, j'ai mis la main à la mienne et je l'ai tué. Et quand je l'ai cherché, mon frère, le conte de Geer, est venu, il m'a fait mal et je l'ai tué. Toutes ces mauvaises choses que te raconte, je les ai faites en une seule journée ». Lacune dans la version de F. Bogdanow. *La Queste post-vulgate*, Tome II, 47.

Cette confession à travers laquelle le chevalier torturé par la honte raconte comment il a tué toute sa famille en commençant par sa mère offre un cadre narratif assez intéressant où les acteurs principaux de la communication sont représentés : le destinataire (le chevalier qui confesse ses péchés) ; le destinataire (le confesseur à qui la confession est adressée) et le message sous la forme de la lettre personnelle. À l'extérieur de ce premier schéma qui est une mise en abyme de la narration, se trouve aussi le lecteur représenté par le roi Arthur qui lit la lettre et la cour, le destinataire diégétique. Sur le plan extra-diégétique se trouvent également le *translateur* comme destinataire, le texte comme message poétique sous la forme d'une confession, et le lecteur éventuel comme destinataire.

Au-delà de sa fonction textuelle offrant une narration triptyque (*translateur*, texte et lecteur), la confession du chevalier donne au *translateur* la possibilité d'accorder au romancier de la *Queste post-vulgate* une autorité morale tout en permettant au sujet de se dévoiler dans l'espace textuel. Plutôt que de se concentrer sur la conscience collective comme les textes source, la scène d'un chevalier qui se reconnaît comme pécheur et qui assume la responsabilité par rapport à son crime montre comment la *Queste post-vulgate* se concentre sur la conscience individuelle de l'individu. La confession écrite non seulement dévoile l'inceste mais elle révèle aussi l'effacement de tout lien génétique. Le matricide, le parricide et le fraticide exposent le désir de se séparer de la source chez le *translateur*, la demande de pénitence ne servant alors que de ruse pour camoufler la violence de l'acte. Contrairement à la confession qui se fait d'habitude à l'oral, celle que le chevalier fait dans la *Demanda do Santo Graal* à travers sa lettre, dépend entièrement d'un lecteur qui a le pouvoir de manipuler le lecteur par son érudition. Cet aspect permet

de voir le rôle du *translateur* vis-à-vis du lecteur portugais, qui se trouve à la merci de celui qui doit lui transmettre ce qu'il a lu ailleurs. Ainsi les indications dans la lettre du chevalier précisant les origines de son père (roi de l'Île de Porto) et de son frère (conte de Ger), risquent de frustrer le lecteur s'il ne parvient pas à correspondre les endroits dans le texte à son univers géographique.

La réflexion sur soi à travers la confession relève du rapport au social mais s'étend aussi au symbolique à travers la prière. Qu'elle soit individuelle ou collective, la prière permet à l'homme d'entretenir un dialogue avec Dieu. Chargée ainsi d'une valeur symbolique, la prière, qui peut être de confession, de gratitude et d'intercession, est toujours en rapport avec l'intention de celui qui la prononce. En effet, cette intention devient un aspect intéressant dans la *Queste post-vulgate*, car non seulement elle illustre le rapport de l'individu avec Dieu, mais aussi le pouvoir de la parole de nature religieuse. Comme c'est le cas déjà dans les romans du cycle *Vulgate*, la prière prononcée avec une intention spécifique et avec foi est toujours entendue. Sachant cela, les chevaliers déposent souvent leurs angoisses entre les mains de Dieu qui ne les néglige jamais. C'est par exemple le cas de Bohort qui demande à Dieu de protéger son frère Lionel de la mort. Quand ce dernier se voit pris par deux chevaliers et se trouve sous la menace de perdre la vie, ceux qui le tiennent prisonnier tombent morts mystérieusement<sup>507</sup>. Cependant, la prière la plus puissante est sans doute celle prononcée au moment où les deux frères se retrouvent et essaient de s'entre-tuer. C'est Bohort encore une fois qui prie pour que Dieu lui pardonne de vouloir tuer son frère. Le supplice du chevalier est si puissant qu'il produit un miracle à travers lequel un éclair brûle jusqu'au cendres les deux écus, arrêtant ainsi la bataille entre les deux frères. À ce moment, Jésus Christ commence un dialogue

---

<sup>507</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 238.

avec Bohort où il lui dit ce qu'il doit faire par la suite. Ce qui est frappant, c'est qu'en prenant en charge la narration, le Christ est celui qui présente l'ordre des événements à venir dans le texte. Il demande à Bohort de quitter son frère et de se diriger vers la mer où l'attend Perceval<sup>508</sup>. La voix organisatrice du récit permet au romancier de s'attribuer l'autorité nécessaire pour prendre en charge la narration suite aux paroles du Christ :

Quant il entent cest parole, il salt suz et fet en mi sun viz le seigne de la sainte croiz et prie Nostre Seignor qu'il le conduie en cest voie<sup>509</sup>.

Le *translateur* portugais est plus au moins fidèle à la source :

Quando êle êsto ouviu, ergeu-se mui toste e sinou-se e rogou a Nosso Senhor que o guiasse<sup>510</sup>[...]

Le *translateur* décide cependant, de réduire les détails sur la sortie de Bohort de l'abbaye, détails qu'il trouve sans doute inutiles. Le choix du verbe « guider » dans la *Demanda* à la place de « conduite » dans la source française permet au *translateur* de reprendre en charge la narration. Si dans le texte source le Christ est celui qui conduit le chevalier et que dans la traduction/adaptation portugaise il devient un simple guide spirituel, c'est que le destin du chevalier se trouve en fin de compte entre les mains du *translateur*. Autrement dit, le *translateur* peut changer les détails du texte qui affecteront ou pas la façon dont le chevalier mène sa quête.

La prière qui peut avoir une fonction miraculeuse lorsqu'elle est prononcée par un chevalier croyant ou par Galaad, le chevalier christique, a dans la *Queste post-vulgate* une fonction beaucoup plus fondamentale. Après la communion, la prière devient comme la porte qui ouvre sur les grands récits bibliques, comme en témoigne celle de

<sup>508</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 244.

<sup>509</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 251.

<sup>510</sup> *A Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 261. « Quand il a entendu ceci, il s'est levé rapidement, a fait le signe de la croix et a demandé à Notre Seigneur de le guider ».

l'archevêque de Canterbury: la Création, le Déluge, l'Incarnation, le baptême de Jésus, Pâques après l'esclavage en Egypte, la Dernière Cène, la trahison de Judas, la crucifixion, la résurrection et la descente du Saint Esprit sur les apôtres. À la fin de sa prière, il rend son âme en disant:

Sire Dieu, si comme ce fut voir et que ainsi le croys je, ainsi vous prie comme pecheur peut prier son Seigneur, que vous me ostés de cest siecle, si que mon corps se ensevelisse avec le corps de monseigneur le roy Bohors<sup>511</sup>.

Permettant ainsi au romancier d'avoir une autorité pastorale, les grands récits bibliques constituent l'élément qui légitime le roman en tant que vraie prose. Michel Zink précise d'ailleurs que

La prose est liée à la vérité. C'est au demeurant un lieu commun des prosateurs du Moyen Age que d'affirmer que la prose est plus vraie que le vers et qu'elle ne sacrifie pas comme lui à l'ornement. Elle sert, dans les cas des romans du Graal, à l'expression d'une vérité qui est d'ordre spirituel, mais qui est aussi d'ordre historique<sup>512</sup>.

Cette vérité d'ordre spirituel dont parle Michel Zink, permet au romancier d'imposer son autorité au sein de la création textuelle. Le roman s'inscrivant dans la poétique biblique du rêve et du songe, il se présente comme la langue et l'écriture de la vérité par excellence.

Dans son analyse du rêve au Moyen Âge, Jacques LeGoff précise que celui-ci, « s'insère dans les cadres sociaux et culturels d'une société mais c'est aussi une des voies principales par où l'individu s'est affirmé<sup>513</sup> ». Mais Freud l'avait déjà pensé comme un « phénomène psychique, qui correspond à un accomplissement du

---

<sup>511</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome III, 534.

<sup>512</sup> Michel Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, 87.

<sup>513</sup> Jacques Le Goff, *Un autre Moyen Age*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, 734.

désir<sup>514</sup> ». La Bible présente elle-même plusieurs descriptions de rêves : chez Ézéchiel ce sont des visions qu'il a lorsque la gloire du Seigneur se manifeste à lui pour la première fois<sup>515</sup> ; chez Daniel, ce sont plutôt les songes du roi Nabuchodonosor qui dominent le livre<sup>516</sup>. Quoique dans les deux cas, vision ou songe, il s'agisse d'interpréter leur contenu, le songe semble offrir une autre dimension interprétative. Alors que les différents éléments dans les visions d'Ézéchiel lui permettent de comprendre l'immensité de la gloire de Dieu, ceux dans les songes du roi Nabuchodonosor sont prémonitoires. Dans ce dernier cas, seul Dieu peut offrir une interprétation juste et il se sert de Daniel pour la communiquer au roi. Qu'il s'agisse de songes ou de visions, celui qui les a peut les avoir pendant son éveil ou son sommeil, cependant, c'est lors de ce dernier que l'activité inconsciente semble être la plus élevée.

Très tôt, comme tel est déjà le cas dans la *Chanson de Roland* lors des visions prémonitoires de Charlemagne, le romancier a conscience du pouvoir du rêve dans le texte, car celui-ci devient le seul espace textuel possible où l'individu peut accéder à son désir inconscient. Dans la version du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, le romancier parle du rêve, de sa dimension réelle et du fait que celui-ci peut être une préfiguration de l'avenir. Il commence le roman en disant :

Maintes genz cuident qu'en songe  
 N'ait se fable non et mensonge.  
 Mais on puet tel songe songier  
 Qui ne sont mie mençongier,  
 Ainz sont après bien aparant.  
 [...] Quiconques cuit ne qui que die  
 Qu'il est folece et musardie  
 De croire que songes aveigne,

<sup>514</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 113.

<sup>515</sup> Éz. 1:28.

<sup>516</sup> Dn. 1:25.



Qui ce voudra, por fol m'en teigne  
 Car androit moi ai ge creance  
 Que songe sont senefiance  
 Des biens au genz et des anuiz  
 Maintes choses covertement  
 Que l'en voit puis apertement<sup>517</sup>.(v.1-20)

Ce rapport à l'imaginaire à travers le rêve, permet au romancier d'insister sur le fait que celui-ci n'est que le refoulement du désir inconscient de l'individu. Sur l'imaginaire, Michel Zink précise que,

la revendication de l'imaginaire est en elle même une affirmation du *je*, l'*imaginaire* jouant dans la formation du *je* littéraire le rôle de l'*image* dans la formation du *je* psychique [...] Le roman comme activité littéraire est un miroir dans et par le reflet duquel se définit son *je*.<sup>518</sup>

Dans la *Queste post-vulgate*, l'écriture du rêve récupère la fonction des deux définitions bibliques et celle de Jean de Meun qui en fait un récit prophétique. Partagé entre le songe et la vision, le *translateur* décrit ainsi les réactions de Lancelot lors d'un rêve prophétique :

E ella se calou entam. E Lançaloc dormindo asi fazia seu doo e gemia e suspirava tam feramente, que semelhava que a alma lhe se queria partir do corpo. E sse alguem me preguntar porque em sonho fazia tal doo, eu lho direy, que esto foy hũa gram visam que vio, e direy-vos qual<sup>519</sup>.

Après ces mots, le *je* narrateur commence à raconter les rêves de Lancelot dans lesquels il rêve de Morgane qui sort des enfers couverte d'une peau de loup pour venir le chercher et l'amener aux enfers où il rencontre son père et sa mère. Présentée à l'origine de façon positive, Morgane est celle qui guérit les blessés chez Chrétien de Troyes dans *Érec et*

<sup>517</sup> *Le Roman de la rose*, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, éd. Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1992, 42.

<sup>518</sup> Michel Zink, *Sujektivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 42-43.

<sup>519</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 273. « Et alors elle s'est tue. Lorsqu'il était en train de dormir de cette façon-là, Lancelot faisait son deuil et gémissait et soupirait si fort qu'il semblait que l'âme allait lui sortir du corps. Et si quelqu'un me demandait pourquoi il soupirait pendant qu'il rêvait, je vous le dirai que ceci a été une grande vision qu'il a vue et je vous dirai laquelle ».

*Énide* et *Yvain le Chevalier au lion*. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, Morgane devient une fée méchante qui cherche à dénoncer la liaison de Lancelot et Guenièvre au roi Arthur. Dans le *Lancelot en prose* Morgane va jusqu'à montrer à Lancelot les murs d'une chambre, sur lesquels est représenté le rapport adultère entre lui et Guenièvre. Sur Morgane, Laurence Harf-Lancner précise que

la figure de Morgue est [...] inséparable d'un schéma narratif d'origine populaire, l'enlèvement du héros dans l'autre monde par une fée amoureuse, qui a été interprété selon la mythologie romanesque du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles. De la fée radieuse des contes merveilleux, incarnation de l'amour fou, est né le personnage le plus inquiétant de la littérature romanesque, sombre image du désir<sup>520</sup>.

La peau de loup, qui remplace la peau d'agneau qui aurait aidé à déguiser le mal, permet au rêve d'acquérir un statut prémonitoire dans le texte. Au-delà de son pouvoir prémonitoire, le rêve agit ici comme la seule façon de matérialiser les sentiments de culpabilité chez Lancelot. La peau du loup sert alors à camoufler la vraie nature, celle de la peur de voir dévoiler l'adultère. La vision de ses parents serait la représentation du sujet qui se retrouve à son origine, tout en faisant face à la mort avec la vision de l'enfer.

Si l'auteur de la *Queste post-vulgate* choisit de laisser le conte se raconter lui-même en prononçant avant de commencer le récit du rêve d'Érec la formule ici « devise li comptes », le *translateur* portugais précise que c'est lui-même qui va raconter en prenant en charge la narration comme il l'avait déjà fait lors le récit du rêve de Lancelot.

Selon le narrateur de la *Queste post-vulgate* :

Quant Erec se fut endormis, il ne demoura pas granment après ce que une advision lui avint assés merveilleuse et diverse, et devise li comptes quelle. Il luy fut advis qu'il estoit en une plaigne si gaste qu'il n'y avoit ni erbe ne arbre, ne flour ne fruit, ne riens dont homme peust vivre a droit. Et

<sup>520</sup> Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Age : Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, 288.

en ce qu'il estoit en my celle plaigne, assés esbaïs de ce qu'il ne veoit de nulle part se gastives non, atant es vous vers luy venir une leuve qui lui apportoit ung aignel et lui disoit: «Eret, occis cest aignel! Ainsi le te convient a faire.» Et il l'occioit moult a envis. Et quant il l'avoit occis, il s'en partoit et laissoit la louve. Et après ce ne demoroit gaires que après luy revenoit ung loup qui l'assailloit et le despessoit en plus de cent pieces et le mengoit<sup>521</sup>.

Le *translateur* portugais entreprend la traduction du rêve d'Erec en supprimant et en remplaçant quelques éléments :

E pois Erec se deitou e dormeceu, sonhou u□ sonho mui espantoso, e direi-vos qual é. Semelhhou-lhe que estava em u□ chaão êrmo em que nom havia ervas nem árvor nem flor nem fruto nem rem per que homem podesse viver. E estando em aquel chão muito espantado do que via, vio viir contra si □a loba que tragia u□ cordeiro na boca e dizia-lhe : « Erec, mata êste cordeiro, ca a ti convém a fazê-lo.» E ele o matava, mais mui daenvidos e partia-se em logo e leixava a lôba. E depois, a-cabo de u□ pouco, via pós êle u□ lôbo que o cometia e o espedaçava em mais de cem partes, e comia-o<sup>522</sup>.

La traduction portugaise du rêve d'Erec, visiblement réduite en comparaison au texte français, présente ainsi le mot « rêve », tenant compte de l'activité inconsciente du sujet, à la place de « advison » du verbe *deviner* et le verbe « *semelhar* » (paraître) à la place de « fut advis ». Partageant la même compréhension du rêve que l'auteur du *Roman de la rose*, le *translateur* portugais affirme d'avantage sa subjectivité dans le texte lorsqu'il prend en charge le récit et sème le doute chez le lecteur par rapport à la réalité du rêve. Le rêve d'Erec comportant toutes les trois traditions romanesques --celle de Chrétien de Troyes à travers le chevalier de *Erec et Enide*, celle du *Roman de Renart* par la présence du loup et finalement, celle des romans allégoriques religieux représentés par l'agneau-

<sup>521</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 398-399.

<sup>522</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 25. « Et puis Erec s'est couché et s'est endormi, il a eu un rêve très étonnant et je vous dirai lequel. Il lui a semblé qu'il était dans un désert où il n'y avait ni herbes, ni arbres, ni fleur, ni fruit, rien avec quoi un homme pourrait vivre. Et étant sur cette terre très étonné par ce qu'il voyait, il a vu venir vers lui une louve qui apportait un agneau dans la bouche et elle lui disait : Erec, tue cet agneau, car c'est à toi qu'il convient de le faire. Et il l'a tué et il s'en est allé tout de suite laissant la louve. Et puis, après un moment, il y a un loup qui est venu vers lui, qui l'a pris, déchiré en plus de cent morceaux et l'a mangé ».

semble offrir une nouvelle définition du romancier qui n'écrit plus au temps de la *reverdie*. Comme le suggère le rêve d'Erec, le lieu de l'écriture en est un à caractère hostile où le chevalier se trouve seul face à ses peurs. Ce qui est évident, c'est que, quelle que soit la tradition ou la transparence de la *senefiance*, le goupil est toujours celui qui gagne à la fin, car lui seul a le pouvoir de regrouper ou morceler la merveille qu'elle soit de nature religieuse ou païenne.

Le rêve semble offrir un champ assez libre où l'auteur et *translateur* redéfinissent non seulement leur rapport au texte, mais aussi au genre littéraire. Dans la *Queste post-vulgate*, il n'est pas toujours question de laisser l'œuvre exister indépendamment de son auteur, il est aussi nécessaire que le lecteur reconnaisse derrière le texte celui qui l'a créé. Tel est le cas, quand Gauvain et Hector ont des songes dans une chapelle pendant qu'ils dorment. Dans son songe, Gauvain voit cent cinquante taureaux très fiers et orgueilleux, dont trois se distinguent par leur manque de taches. Ils partent tous à la recherche d'une nouvelle pâture et quand ils en reviennent, la plupart sont maigres. Pour ce qui est des trois autres sans tache, il y en a seulement un qui revient. Quand la famine les accable, ils doivent se séparer et partir chacun de leur côté trouver de quoi manger. Hector, lui, rêve de son frère Lancelot du Lac. Lancelot et lui se séparent et chevauchent pendant plusieurs jours lorsque le premier tombe de son cheval abattu par un homme qui lui prend tous ses vêtements, lui donne une robe de houx et le fait monter sur un âne. Lancelot arrive alors près d'une fontaine qui se déplace chaque fois qu'il essaie de boire. Quant à son frère, il arrive chez un homme riche, qui lui refuse le séjour en lui disant que personne montée sur un cheval si haut ne mérite de rester chez lui.

À leur réveil, tous les deux, Gauvain et Hector, trouvent un ermite qui leur explique la signification de leurs rêves. Cependant, ce qui attire l'attention, ce n'est pas le contenu des rêves ni l'explication de ceux-ci, car la fidélité du *translateur* par rapport au texte source est irréprochable. Ce qui offre des variantes, c'est l'intervention du narrateur dans le texte avant qu'il ne commence à raconter les rêves. Dans la *Queste Vulgate* il dit que, « quant il se furent endormi, si avint a chascun de cels une avision molt tres merveilleuse qui ne fet pas oblier ne a trespasser, ainz la doit l'en molt tres bien ramentevoir en conte ; car assez i ot grant senefiance<sup>523</sup> ». La *Demanda* comble la lacune de la *Queste post-vulgate* en disant que, « e elles dormindo, vio cada huû sua vissam mui maravilhossa, que nom devemos leixar<sup>524</sup> » (et pendant qu'ils dormaient, chacun a vu sa vision très merveilleuse, qu'on ne peut pas laisser). Le choix de la part du *translateur* d'utiliser un présent continu à la place du passé simple accompagné de l'adjectif « endormi » chez l'auteur de la *Queste post-vulgate* et de réduire son introduction aux rêves des chevaliers est assez significatif. Contrairement à la *Queste Vulgate* où l'abandon dans le rêve du sujet rêveur est moins prononcé, la *Queste post-vulgate* semble capturer davantage l'état des chevaliers qui sont dans un état de sommeil profond. Dans le texte français, les chevaliers semblent encore conscients dans leur sommeil, alors que, dans le texte portugais, ils sont à la merci du rêve.

Si l'auteur de la *Queste Vulgate* insiste sur sa tâche de « *trespasser l'avision pour la ramentevoir en conte* », le *translateur* ne trouve pas nécessaire de mentionner ce travail. Le *translateur* reprend le *nous* collectif lui permettant de parler au nom de tous ceux qui l'ont précédé, et présente le texte comme une vérité où le lecteur doit

<sup>523</sup> *La Quête du Saint Graal*, Fanni Bogdanow, éd., Paris, Librairie Générale Française, 2006, 384.

<sup>524</sup> *La Queste post-vulgate*, Tome II, 205.

reconnaître que s'il a accès au contenu et à la signification des rêves des chevaliers, c'est bel et bien parce que le narrateur l'a voulu. La question de rappeler par le conte qui semble si importante pour l'auteur de la *Queste Vulgate*, ne l'est plus pour le *translateur* qui se dévoile dans le texte comme celui qui transmet son savoir directement au lecteur.

## 7.4 Conclusion

Qu'il soit auteur ou *translateur*, le romancier de la *Queste post-vulgate* est avant tout sujet d'écriture. Il inscrit sa subjectivité non seulement dans l'énonciation, mais aussi dans la structure et surtout à travers les personnages. S'il se couvre d'*auctoritas*, ce n'est que pour s'inscrire dans la tradition romanesque qui le précède, lui permettant de se légitimer en tant qu'auteur parmi les géants sur les épaules desquelles il s'est assis. Ce qui commence à être évident dans la source française, et qui le devient encore plus par la suite dans la traduction/adaptation portugaise, c'est que « Dieu seul a le pouvoir mais [que] c'est l'auteur qui en profite »<sup>525</sup>. Effectivement, il le fait de plusieurs manières, que ce soit par l'affirmation du sujet d'écriture ou le sujet de narration mais dont le but ultime est toujours le même, celui de déclencher la continuation de son entreprise.

Si en écrivant le romancier du Moyen Âge français a toujours voulu semer dans un bon terrain pour que celui-ci fasse semence (tel que Chrétien de Troyes l'exprime dans le prologue du *Conte du Graal*), c'est qu'il était sûr de l'impact qu'il aurait sur le lecteur. Si le romancier a réussi à déclencher d'autres écritures, c'est qu'il a su comment aborder les problèmes qui touchaient directement à l'essence de l'être humain et donc à son existence. Parler des idéaux, des amours et des peurs chez l'homme sont des thèmes

---

<sup>525</sup> Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age*, 65.

universaux qui ne peuvent que pousser le lecteur à prendre conscience de soi tout en faisant le maximum pour changer le cours de son destin. Dans des cultures, telles que le Portugal, où la foi chrétienne était à la base de la censure morale, le destin de l'homme n'appartenait qu'à un seul créateur, Dieu. Le roman devient alors l'espace de la transgression, un espace qui s'inscrit dans l'étranger et où il est permis de questionner les grands dogmes politiques et religieux. Tel semble être le rôle joué par les adaptations de la matière de Bretagne dans la Péninsule ibérique. Car tout en légitimant la figure du romancier français, les nouvelles adaptations ibériques de la matière de Bretagne aident à perpétuer la mémoire d'une civilisation et d'un peuple, un peuple qui un jour a osé questionner la raison de son existence.

## CHAPITRE VIII

### Évolution du roman de chevalerie en Espagne et au Portugal

#### 8.0 Introduction

Dans *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, William J. Entwistle affirme que les littératures arthurienne et tristanienne ont fortement influencé la naissance du roman de chevalerie en prose dans la Péninsule Ibérique<sup>526</sup>. D'autres

---

<sup>526</sup> William J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1925.

comme E. Finazzi-Agro<sup>527</sup> et John Esten Keller<sup>528</sup> vont encore plus loin et ajoutent que la matière de Bretagne n'a pas seulement nourri l'imaginaire ibérique, mais qu'elle s'est aussi établie en tant qu'autorité littéraire au même titre que les grandes œuvres latines de Stace et de Virgile. Même si les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles sont dominés par les romans de chevalerie en prose tels que le *Amadis de Gaule* et *Tirant le Blanc* qui rendent hommage à la tradition française en renouvelant le genre, d'autres textes tels que les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X<sup>529</sup>, le Sage, composées pendant le dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, montrent déjà les premiers symptômes d'une littérature en train de changer puisqu'elles reprennent à plusieurs reprises des éléments renvoyant à la matière de Bretagne et à l'histoire de Tristan et Iseut. Si ce phénomène a pu avoir lieu et que la littérature chevaleresque a reçu un nouveau souffle, c'est grâce aux traductions faites dans la Péninsule ibérique et ailleurs.

Ceci avait déjà été le cas en France du XIII<sup>e</sup> siècle comme l'affirme Serge Lusignan lorsqu'il analyse de près les traductions du latin au français et constate que « le texte latin fournit des modèles que le texte français assimile et redonne selon les exigences culturelles qui sont les siennes<sup>530</sup> ». Par ailleurs, Sylvia Roubaud-Bénichou semble aller plus loin en remarquant que ces œuvres qui annoncent la fin du roi Arthur et de la Table Ronde trouvent un nouveau souffle en Espagne grâce à leurs traductions dans une autre langue. Elle dit :

---

<sup>527</sup> *Ibid*, 14.

<sup>528</sup> John Esten Keller, *Alfonso X, El sabio*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1967, 64-95.

<sup>529</sup> Alphonse X, le Savant, roi de Léon et de Castille, a régné pendant les années 1252-1284. Un grand poète et auteur des *Cantigas de Santa Maria* en galaïco-portugais, il a inspiré beaucoup de poètes portugais, notamment le roi Denis dans ses chansons d'amour.

<sup>530</sup> Serge Lusignan, *Parler vulgairement: les intellectuels de la langue française aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, 129.



les livres de chevalerie, cette floraison abondante d'oeuvres écloses dans la France médiévale, d'où le genre, lorsqu'il commence à s'étioler, passe et renaît en Espagne, s'y épanouit longuement au XVI<sup>e</sup> siècle, puis s'en retourne, par les chemins de la traduction, de l'autre côté des Pyrénées, pour envahir ensuite toute l'Europe<sup>531</sup>

De cette façon, puisque la pratique de la traduction relève toujours d'un travail linguistique et interprétatif de la part du traducteur, que ce soit en France, en Espagne ou au Portugal, elle invite le lecteur non seulement à réfléchir au statut de la langue, mais aussi sur lui-même à travers des thèmes tels que la quête chevaleresque, le merveilleux, l'amour courtois et la religion.

## 8.1 Le genre en Espagne

L'évolution du roman en Espagne où l'occupation arabe entre 711 et 1492 laisse une empreinte culturelle, sociale et linguistique sur les différents textes lyriques et en prose<sup>532</sup>, se fait sentir déjà à partir du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs témoins sont restés pour montrer une littérature en train d'affirmer son identité dans l'explosion des genres de l'époque. À part les différentes gloses à caractère religieux issues des monastères, il y aura aussi une grande production de textes en prose qui traitent des thèmes historiques, géographiques, politiques et religieux<sup>533</sup> et qui seront source d'inspiration du roman de

---

<sup>531</sup> Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne, Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, Paris, 2000, 17.

<sup>532</sup> Frances M. López-Morillas, tr., Julián Marías, *Understanding Spain*, Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992, 5.

<sup>533</sup> Ces nombreux textes comprennent le *Liber Regum*, texte composé en aragonais au tout début du XIII<sup>e</sup>, la *Grande chronique citadine*, la *Ressemblance du monde*, dont la composition s'étendra jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle. *Traité de la noblesse et de la loyauté* composé dans le deuxième tiers du XIII<sup>e</sup> siècle et le texte philosophique *Fleurs de philosophie* visent à orienter le lecteur noble et surtout le roi en leur offrant des conseils sur les différentes façons de diriger un royaume. Inspirés de versions arabes, plusieurs autres textes politiques et philosophiques, dont ceux qui feront éloge à Alexandre Magne, *Poridat de poridades* et *Secreto de los secretos (Secret des secrets)*, verront le jour. Prêtant hommage à la prose religieuse et rendant les écrits de cette nature beaucoup plus accessibles au lecteur qui ne maîtrise plus le latin, des œuvres telles que la *Fazienda de Ultramar* offrent une nouvelle lecture de la Bible, car étant des versions

chevalerie qui fera sa première apparition au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Parmi les textes en prose qui contiendront la première référence à la matière arturienne et desquels il ne reste que quelques fragments<sup>534</sup> se trouvent les *Annales de Tolède (Anales Toledanos)* et les *Anales navarro-aragoneses* composés au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>535</sup>.

Parcourant l'évolution de la prose en Espagne, Francisco López Estrada arrive à la conclusion que s'il y a eu une explosion de textes en castillan de ce genre dans différents domaines pendant la période médiévale espagnole, c'est qu'il y a d'une part, la composition de plus en plus de textes en langue vulgaire et de l'autre, une grande nécessité de produire des œuvres qui unifient la pensée d'un seul peuple en permettant au lecteur de s'identifier aux thèmes traités<sup>536</sup>. En plus de leur valeur littéraire, les traductions en espagnol et en portugais de plusieurs textes français, parmi lesquels se trouve le manuscrit intégral de la *Demanda do Santo Graal*, réussissent à éveiller l'esprit nationaliste et surtout la conscience de soi chez le lecteur ibérique. La composition de plusieurs textes dont le *Leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda a sella*<sup>537</sup> au XV<sup>e</sup> siècle témoignent de l'impact que le chevalier Galaad a eu en Espagne et au Portugal. Dans son livre sur le comportement du bon chevalier, le roi Duarte est le seul à affirmer que « sa mission est de traduire et d'interpréter les meilleures parties qu'il a trouvées dans des livres pour apprendre aux hommes de la cour à devenir de bons

---

en roman de celle-ci, elles vont provoquer une surinterprétation de la matière sacrée. Finalement parmi ces textes il y en a aussi des œuvres didactiques telles que les *Sept parties (Siete Partidas)*, qui illustrent la vie quotidienne de l'époque en abordant ses axes principaux : la vie des religieux, la vie des chevaliers, la loi de procédure, le mariage, la vie des commerçants, les testaments et le droit pénal.

<sup>534</sup> Ces textes sont par exemple le *Lanzarote, Estoria de Merlin, Tristán de Leonís, Libro de Iosef Abarimatía, Baladro del sabio Merlin* et *La demanda del Santo Grial*.

<sup>535</sup> *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, 35. « Era D. LXXX aynos fizo la bataylla al rey Artuyss con Modret Equibleno. [...] ».

<sup>536</sup> López Estrada, Francisco y Lacarra, María Jesús. *Orígenes de la prosa*, Madrid, Júcar, 1993

<sup>537</sup> Rei Dom Duarte, *Leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda a sella*, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1930. Ce livre écrit en trois parties peint le portrait du chevalier parfait, portrait qui rappelle sans cesse celui de Galaad dans la *Queste post-vulgate*.

chevaliers »<sup>538</sup>, « prêts à servir leur seigneur en le défendant à tout moment, [...] honorables, preux, dignes, intègres et de bon coeur<sup>539</sup> ». Il donne des conseils à son lecteur mais non sans l'avertir de ne pas lire son livre en parallèle aux livres « d'estoires » pour ne pas le mépriser<sup>540</sup>. Le prologue à la *Chronique générale d'Espagne* confirme la grande fascination qu'exercent les grands romans de chevalerie, chez le lecteur portugais. Son auteur dit que,

Os [muy] nobres barooes e de grande entendimento, que screveron as storias antigas das cavalarias e dos outros nobres feitos e acharon os saberes e as outras cousas de façanhas per que os homees podem aprender os boos costumes e saber os famosos feitos que fezerom os antigos, tenerom que minguaría muyto en seus boos feitos e [e sua] bondade [e lealdade] se o assi no quisessem fazer pera os que avyam de viir despois como pera sy meesmos e pera os outros que eram em seus tempos<sup>541</sup>.

En optant pour la voie de la modestie, les auteurs de la *Chronique générale d'Espagne* et du *Leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda a sella* créent le genre didactique qui amène le lecteur ibérique à se poser des questions par rapport à la fiction et à la réalité. Placé au carrefour des deux chemins, le lecteur ibérique semble opter pour la

---

<sup>538</sup> *Ibid*, Livre 1, Chapitre IV. « E ssomariamente de homem a que convém teer boas bestas , e as saber bem cavalgar, se sseguem estas sete vantagens: A primeira, seer mais prestes pera servir seu senhor, e acudir a muytas cousas que lhe acontecer poderóm de sua honra e proveito. A segunda, andar folgado. A terceira, honrado. A quarta, guardado. A quinta, ser temydo. A sexta, ledó. A ssétima, acrecenta mayor e melhor coração ».

<sup>539</sup> *Ibid*, 5-6. « Porê seus juizos sobre taaes leituras nõ deuem seer creudos. Fiz tralladar ã el alguüs certos capitollos doutros liuros por me parecer que faziam declaraçom e ajuda no q screuia. E no cõpeço delles ssedemostra donde cadahü he tirado, filhando em esto exêplo daql autor do liuro do amante q certas estorias em el screueo de q se filham grandes, boos cõssellos e auisamêtos. E conhecendo meus aber pera esto nõ suficiête, nom ey por êpacho seer ajuda de taaes ditos e seerem assy cõpridamête aquy tralladados posto q o seu muy boo e ffamoso razoar no por mym scripto faça grande abatimêto [...] ».

<sup>540</sup> *Ibid*, Chapitre 0, prologue. « porem a voontade me requiere - que algu~as ouvy e per mym entendo - que screva, por sse dellas a meu juyzo poderem filhar boos avysamentos sem nem hu~a perda. E os que esto quiserem bem aprender, leamno de começo pouco, passo, e bem apontado, tornando algu~as vezes ao que ja leerom pera o saberem melhor. Ca se o leerem ryjo e muyto juntamente como livro d'estorias, logo desprazera' e se enfadaro'm del, por o nom poderem tam bem entender nem renembar; por que regra geeral he que desta guisa se devem leer todollos livros dalgu~a sciencia ou ensynança. »

<sup>541</sup> Comte Pierre de Barcelos, *Crónica Geral de Espanha*, 1344. « Le grand nombre de barons très nobles et très sages qui ont écrit les anciennes histoires de chevalerie et sur les autres faits nobles et ont trouvé d'autres connaissances et des aventures pour que les hommes puissent apprendre les bonnes coutumes et les faits importants accomplis par les anciens ont dû être modestes dans leurs actions, leur bonté et leur loyauté pour que ceux qui devraient venir après eux, pour eux-mêmes et ceux de leur époque ».

fiction en contribuant à populariser le roman de chevalerie. E. Finazzi-Agrò soutient la même idée : « La narration chevaleresque est l'un des genres littéraires qui a bénéficié le plus des faveurs du public médiéval, d'autant plus qu'elle a réussi à aller au-delà de l'époque médiévale pour s'épanouir en plein XVI<sup>e</sup> siècle en Espagne et au Portugal<sup>542</sup>».

Acquerrant une popularité indéniable, le roman de chevalerie en prose prend ainsi son véritable essor en Espagne pendant les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles avec la composition de plusieurs romans dont le *Livre du chevalier Zifar*, composé dans le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, *Tirant le Blanc*<sup>543</sup> du chevalier Joanot de Martorell et continué par Martí Joan de Galba et le *Amadis de Gaule*<sup>544</sup> dont la première version date de la dernière partie du XIV<sup>e</sup> siècle. La *Queste post-vulgate* française a sans doute été l'instigatrice de l'écriture de ces romans si lus et appréciés par le lecteur ibérique. Comme plusieurs l'ont déjà remarqué auparavant<sup>545</sup>, le *Quichotte* de Miguel de Cervantes reste un exemple clé pour illustrer l'influence des romans de chevalerie sur le lectorat et leur ancrage dans l'imaginaire ibérique. Quand le curé, le barbier et maître Nicolas entrent dans la bibliothèque personnelle de don Quichotte pour identifier et brûler les livres qui l'ont amené à la folie, l'*Amadis de Gaule* est la première victime de la critique de la bonne qui dit :

Este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que,

---

<sup>542</sup> E. Finazzi-Agrò, « Novela de Cavalaria », *Dicionário da Literatura Medieval Gallega e Portuguesa*, eds. Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, 475.

<sup>543</sup> Publié pour la première fois en catalan en 1490 à Valence et en 1497 à Barcelone. La traduction castillane anonyme ne s'est produite qu'en 1511.

<sup>544</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, Vol. I, Edwin B. Place, éd., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto « Miguel de Cervantes », 1959. La deuxième version du *Amadis de Gaule* date du début du XV<sup>e</sup> siècle. Le texte de Garcí Rodríguez de Montalvo c'est la version la plus complète datant de 1508. D'autres romans composés à la même époque : *Policisne de Boecia* (1602) castillan *Clarisol de Bretanha* (1602) portugais, *Ystoria de Lançarote*, *Belianís de Grecia* (1545), *Caballero del Febo* (1576).

<sup>545</sup> Sylvia Roubaud-Bénichou et William J. Entwistle pour en nommer quelques-uns.

como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego<sup>546</sup>.

Le barbier y ajoute :

No, señor; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar<sup>547</sup>.

Après avoir mentionné d'autres romans dont ceux du *Chevalier Platir* et le *Chevalier de la Cruz*, le barbier en prend un dernier intitulé *l'Histoire du célèbre Chevalier Tirant le Blanc*, «le meilleur livre du monde»<sup>548</sup>. Cette transition dans le *Quichotte* n'est pas innocente : elle retrace fidèlement la naissance du roman de chevalerie en Espagne et au Portugal.

## 8.2 *Tirant le Blanc*

*Tirant le Blanc* semble jouer le rôle de roman de transition d'autant plus qu'il aide à définir le concept de *novela* de chevalerie par le simple fait qu'à partir du vieux, c'est-à-dire, de la matière arthurienne, l'auteur crée un autre héros qui traverse plusieurs continents mais qui finit par être enterré en Bretagne avec sa bien-aimée, rappelant ainsi le couple de Tristan et Iseult dans la *Queste post-vulgate*. Dans l'introduction à *Tirant Le Blanc*, l'auteur rappelle le rôle du lecteur de romans de chevalerie :

Según se muestra por manifiesta experiencia que la flaqueza de nuestra memoria pone muy presto en olvido no solamente las cosas por largo tiempo envejecidas, mas aun de los hechos muy frescos de nuestros días escasamente nos acordamos, por eso fue cosa conveniente e muy

---

<sup>546</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Tome I, éd. Mertín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1995, 67. « Ce livre a été le premier livre de chevalerie qui a été imprimé en Espagne et tous les autres se sont inspirés de celui-ci. Et il me paraît qu'on devrait le condamner au feu comme à tout celui qui enseigne le dogme dans une mauvaise secte ».

<sup>547</sup> *Ibid.* « Non seigneur, j'ai aussi entendu dire qu'il s'agit l'un des meilleurs livres de ce genre jamais composé; et comme ça, parce qu'il est unique dans son art, on doit le garder du feu ».

<sup>548</sup> *Ibid.*, 72.

provechosa reduyr en escrito las hazañas e istorias antiguas de los hombres fuertes y virtuosos, para que sean espejos y muy claros enxemplos y virtuosa dotrina de nuestra vida [...] Hallamos escritas las batallas de Alexandre e de Dario, las aventuras de Lançarote y de otros cavalleros [...] E muchos grandes hechos e innumerables istorias han sido copiladas, porque por olvido no fuesen raydas de la memoria de los hombres.<sup>549</sup>

Après avoir parlé de la tradition chevaleresque, l'auteur du *Tirant*, promet de faire quelque chose de différent dans son roman car, selon lui, ce qui rend un chevalier vaillant ce n'est pas seulement la prouesse et la vaillance, mais aussi la dignité militaire, un fait absent des romans arthuriens.

Quoique le mot *nouvelle*, dérivé de la *novella* italienne de Bocacce, ait longuement été analysé pour arriver à la conclusion qu'il désigne les « formes et les narrations courtes<sup>550</sup> » portant un caractère de nouveauté, en français le mot reste toujours problématique lorsqu'il est utilisé dans la littérature. Cependant, le portugais semble offrir d'autres définitions qui caractérisent de façon plus claire le roman de chevalerie. Le mot *novela* utilisé jusqu'à présent, désigne non seulement un roman court, mais aussi une intrigue, un mensonge ou tout ce qui est fictif. Le verbe *novelar* dérivé du substantif est utilisé pour décrire le métier de celui qui écrit des *novelas*. Par ailleurs, le castillan semble aller un peu plus loin dans sa définition en insistant sur le contenu et sur le genre de l'œuvre. Le mot *novela* en castillan évoque tout texte en prose réel ou fictif ;

---

<sup>549</sup> Joanot Martorell et Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Tome I, éd. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 3-4. « L'expérience manifeste montre que la faiblesse de notre mémoire oublie très vite non seulement les choses vieilles depuis longtemps mais aussi les faits récents de nos journées, faits dont on ne se souvient pas. C'est pour cela qu'il a été convenable et profitable mettre par écrit les anciennes aventures et les histoires des hommes forts et vertueux, pour qu'elles soient des miroirs et des exemples très clairs et doctrine vertueuse de notre vie [...] On a trouvé écrites les batailles d'Alexandre et de Dario, les aventures de Lancelot et celles d'autres chevaliers. [...] Et on a copié de très grands faits et d'innombrables histoires pour qu'elles ne soient pas rayées de la mémoire des hommes ».

<sup>550</sup> Roger Dubuis, « Le mot *nouvelle* au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique », dans la *La Nouvelle : définitions, transformations*, Lille, Université Charles de Gaulle (Lille III), diffusion, Presses Universitaires de Lille, 1990, 37.

cependant lorsqu'il est modifié par les mots *de caballería*, il désigne tout texte en prose qui raconte les aventures fabuleuses et héroïques d'un chevalier errant, comme l'*Amadis de Gaule*, qui sert souvent d'exemple pour mieux illustrer le genre, car il combine tous les éléments qui désignent la *novela* comme genre<sup>551</sup>.

Dans l'espoir de mieux définir la *novela* et le roman comme deux genres présentant des éléments différents, Joyce Boro précise :

There is scant action in the *novelas* while the romances depend on a steady proliferation of events. The protagonists in the *novelas* write letters and poems and issue long statements. While they may challenge their rivals, combat is rare, and when it does occur, it is dealt with summarily. The heroes of the *novelas* must face a different type of challenge from that of the knights of chivalrous romance. While the heroes in both genres are trying to win the love of their ladies, in the sentimental romance the amorous conquest is rhetorical in nature and its success or failure is dependant on the heroes' verbal dexterity and eloquence<sup>552</sup>.

Tout en aidant à identifier les aspects sur lesquels la *novela* et le roman divergent, Joyce Boro permet d'identifier le lien important entre les deux genres, un élément qui explique la raison pour laquelle en Espagne, on a tendance à utiliser la catégorie de « *novelas de caballería* » pour désigner les ouvrages comme l'*Amadis de Gaule*. Contrairement à la définition portugaise de *novela*, qui tient compte de la longueur du récit, il ne s'agit pas, dans la « *novela de caballería* », des récits courts, mais des romans à plusieurs volumes. Un mélange d'aventures parsemées de merveilleux, de quêtes chevaleresques et de rencontres amoureuses, ils offrent des éléments nouveaux à un lecteur jusqu'ici habitué à la rigueur des textes historiques.

---

<sup>551</sup> A ce propos voir l'ouvrage de Joyce Boro, *The Castell of Love : A Critical Édition of Lord Berner's Romance*, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2007, 46-54. En présentant différentes définitions du genre de *novela* sentimentale, dont celle de Marcéline Menéndez y Pelayo, l'auteure montre comment celle-ci ne devrait pas être perçue comme un sous-genre du roman.

<sup>552</sup> Joyce Boro, 52.

Cependant, quand P. Bohigas Balaguer emploie le mot *fábulas*<sup>553</sup> (des contes fictionnels sans fond historique) pour faire référence aux aventures dans ces romans, il touche à un aspect important du genre qui semble rejoindre la définition portugaise de *novela*. Étant donné que le genre est relativement récent à la fin du Moyen Âge dans la Péninsule ibérique et que les thèmes y traités se sont développés davantage avec l'arrivée de la matière de Bretagne, la « novela de caballería », serait tout récit, long ou court, qui offre une réinterprétation de l'idéal chevaleresque. Ici le chevalier serait moins préoccupé par ses amours et beaucoup plus impliqué dans sa quête personnelle d'amener le bonheur à son peuple. Cela reprendrait l'esprit qui a inspiré le tableau idyllique sur lequel le *translateur* portugais commence son texte et où le roi Arthur fait tout pour ramener la joie à la cour.

La nouvelle entreprise du roman de chevalerie semble alors être celle où la tradition est importante dans la mesure où elle nourrit les imaginaires en train de bâtir leur propre identité. La réaction de Bohort après avoir entendu l'histoire sur la fille du roi Brut, --celle qui se suicide devant Galaad--, permet de comprendre comment auteur et *translateur* perçoivent différemment le genre. La *Queste post-vulgate* présente le dialogue entre Galaad et Bohort :

-Messire Boorz, c'est la plus merveilleuse aventure que vous onques veistes. Ceste damoiselle s'est occise pour neant, de m'espee mesmes. Et quant il ot ceste nouvelle, il se seigne de la merveille. --Sire, ce a fait péchié et ennemis qui dedans luy s'estoient mis<sup>554</sup>.

En reprenant le même épisode, le *translateur* portugais supprime le mot « aventure » et toute la partie racontant la réaction de Borz face à ce qu'il entend raconter:

---

<sup>553</sup> P. Bohigas Balaguer, 9.

<sup>554</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 153.



-Par Deus, Borz, disse Galaaz, esta é a maior maravilha que vós nunca vistes. Esta donzela se matou endōado com a minha espada. Quando Borz *esto* ouviu, disse : -O diábo lho fêz fazer<sup>555</sup>.

Si dans la source française, le mot « nouvelle » renvoie à un récit court jamais entendu avant (un des aspects de la nouvelle qui permet de renvoyer à son étymologie latine), dans la traduction/adaptation portugaise cet élément se perd dans la fusion de l'adjectif « merveilleuse » et « aventure », une fusion qui donne naissance à la « maior maravilha que vós nunca veistes » (la plus grande merveille que vous n'avez jamais vue)<sup>556</sup>. En plus, le geste de Borz dans la *Queste post-vulgate*, une marque de son étonnement et de sa peur, est supprimé dans la *Demanda do Santo Graal* lorsque le *translateur* attribue la merveille au diable en la rendant partie intégrante de la vie quotidienne. Autrement dit, la « nouvelle<sup>557</sup> », une fois racontée, perd son élément de nouveauté et devient point de référence d'un passé, d'un souvenir lointain qui vient faire signe à travers l'écriture de nouveaux récits tels que *Tirant le Blanc* et de l'*Amadis de Gaule*.

Lorsque Tirant le Blanc quitte la Bretagne pour participer aux noces du roi d'Angleterre avec la princesse de France, il se rend chez un ermite qui est en fait, sans qu'il le sache, son père le chevalier anglais Guillaume, conte de Warwick. L'ermite apprend à son fils les règles de l'Ordre de la chevalerie en lui lisant un livre dont les chapitres principaux parlent des grandes batailles de Rome, de comment honorer et

<sup>555</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. I, A. Magne, 1955, 153. « Mon Dieu, Borz, a dit Galaad, ceci est la plus grande merveille que vous n'avez jamais vue. Cette demoiselle s'est tuée avec mon épée sans aucune raison. Quand Borz a entendu ceci, il a dit : -C'est le diable qui le lui a fait faire ».

<sup>556</sup> Une autre occurrence de ce phénomène dans le texte c'est quand une demoiselle méchante est foudroyée lorsqu'elle prend la tête de la sœur d'Erec. Lorsque la *Queste post-vulgate* dit : « Ceste **nouvelle** fut toste racontee au chastel, et quand les preudommez l'oïrent, ilz vindrent assés tost qu'il n'y remest ne povre ne riche. » (406) Cependant le *translateur* dit plutôt : « Entom fezerom grã doo e grã chanto sôbola cabeça da donzela [...] » (31) Comme on peut remarquer dans la traduction/adaptation portugaise le mot « nouvelle » disparaît et personne n'est étonné par ce qu'ils voient.

<sup>557</sup> Le mot « nouvelle » ici fait référence à la nouveauté, au roman comme genre nouveau dans la Péninsule ibérique.

défendre la sainte Église et la signification de l'armure, de l'écu, du cheval et de l'épée<sup>558</sup>. Afin de pouvoir offrir à son fils un modèle à suivre, l'ermite mentionne les grands chevaliers de l'histoire en commençant tout d'abord par ceux de l'Antiquité tels que Scipion, Hannibal, Pompée, Octave et Marc-Antoine<sup>559</sup>. Quand Tirant lui demande s'il y a eu d'autres grands chevaliers après Jésus Christ, le vieil ermite lui répond,

El primero fue Joseph Abarimatía, que quitó de la cruz a Christo [...], e muchos otros que descendieron de su linaje fueron muy valientes cavalleros, los quales fueron Lançarote del Lago, Galván, Bores e Perceval, y sobre todos el santo Galaz, que por virtud de cavallería e por su virginidad fue merecedor de conquistar el Santo Grial<sup>560</sup>.

Après lui avoir transmis le savoir chevaleresque de l'ordre de chevalerie, l'ermite donne le livre à Tirant qui lui promet d'honorer le nom de tous les grands chevaliers du passé. Ce livre, qui rappelle le *Livro da ensinança de bem cavalgar toda a sella*, représente toute la tradition littéraire qui précède *Tirant le Blanc*. Transmis du père au fils, les noms des chevaliers de la Table Ronde mentionnées sortent de la matière de Bretagne pour servir de modèle au jeune chevalier qui était encore ignorant de la valeur des armes. Si Tirant quitte son père en connaissant sa mission de chevalier, il garde avec lui, enfermé dans un livre, le récit des grandes aventures de la Table Ronde.

Le Tirant qui arrive chez l'ermite ne connaît pas encore la valeur de son nom avant d'entendre son père la lui transmettre. Il révèle son nom à l'ermite en lui disant, « a mí dizen Tirante el Blanco, porque mi padre fue señor de la marcha de Tirania, que por la mar confina con Inglaterra, y mi madre fue hija del duque de Breñaña, y a nombre de

---

<sup>558</sup> Joanot Martorell et Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Tome I, éd. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 101-114.

<sup>559</sup> *Ibid.*, 117.

<sup>560</sup> *Ibid.*, 117-118. « Le premier a été Joseph d'Armathie qui a descendu le Christ de la croix [...], et beaucoup d'autres qui appartiennent à son lignage ont été de très bons chevaliers. Ces chevaliers ont été Lancelot du Lac, Gauvain, Borz et Perceval et plus que tout les autres, Galaad, qui pour vertu de la chevalerie et pour sa virginité a mérité de conquérir le Graal ».

Blanca; por eso quisieron que yo fuesse llamado Tirante el Blanco<sup>561</sup> ». Inscrit dans la tradition de l'Antiquité avec le nom du père et dans celle de la Bretagne grâce à la mère, Tirant le Blanc rassemble en lui les deux traditions littéraires qui ont donné naissance au roman arthurien<sup>562</sup>.

Lorsqu'il se rend au palais de l'Empereur grec, Tirant est invité à y dîner. Quand le grand dîner tire à la fin, Carmésine, la fille de l'Empereur demande à sa mère s'ils peuvent se déplacer dans une autre salle, qui offre elle aussi un spectacle rappelant les grandes aventures de la Table Ronde trouvées dans la *Queste post-vulgate* française.

Passáronse todos a una gran sala muy maravillosa, toda obrada de maçonaria por arte de muy sutil artificio: las paredes de jaspes e pórfiris de diversas colores labradas, ymágenes que hazian à los que las miravan star espantados. Las ventanas y pilares eran de puro cristal, la entrada muy maravillosa, lo qual era hecha de tal manera que parecía hechar centellas de gran resplendor. Las ymágenes de las paredes devisavan diversas historias de Bores y de Perseval y de Galaz como cumplió la aventura de la silla peligrosa, y toda la conquista del Santo Grial estava allí pintada. Lo alto de la sala era todo de oro y de azul; en torno de la cubierta estavan ymágenes de oro de todos los reyes cristianos, cada uno con una hermosa corona en la cabeça y en la mano el cetro, y a los pies de cada un rey, en el mismo pilar, estava un escudo en que estavan pintadas las armas del rey, y su nombre se manifestava con letras latinas<sup>563</sup>.

Ces images de la salle qui rappellent le passé aventureux des chevaliers de la Table Ronde, fascinent tous ceux qui les regardent, à tel point qu'ils restent éblouis et même, stupéfaits. L'auteur du *Tirant* insiste sur la façon dont les différentes images ont été

<sup>561</sup> *Ibid*, 96. « On m'appelle Tirant le Blanc parce que mon père a été le seigneur de la marche de Tiranie, qui par la mer fait frontière avec l'Angleterre. Ma mère, qui s'appelle Blanche, est fille du duc de Bretagne. C'est pour ces raisons qu'on a voulu que je m'appelle Tirant le Blanc ».

<sup>562</sup> Avant lui, le *Perceforest*, a fait le lien entre le *Roman d'Alexandre* et les romans du Cycle du Graal.

<sup>563</sup> *Ibid*, 127. « Ils se sont déplacés dans une salle très merveilleuse, toute œuvrée et maçonnée avec beaucoup d'art et avec un artifice subtil : les murs avec du marbre et porphyres travaillés en plusieurs couleurs, images qui épataient ceux qui les regardaient. Les fenêtres et les piliers étaient en crystal pur, l'entrée était très merveilleuse, car elle avait été faite de telle manière à sembler jeter éclats de grande splendeur. Les images sur les murs renvoyaient plusieurs histoires de Bohort, de Perceval et de Galaad, comment celui-ci avait accompli l'aventure du siège périlleux et toute la conquête du Saint Graal y était peinte. Le haut de la salle était bleu et doré et par-dessus il y avait les images de tous les rois chrétiens, chacun avec une belle couronne sur la tête et dans la main le sceptre et aux pieds de chacun sur le même pilier, un écu où on avait peint les armes du roi et leur nom y était inscrit en lettres latines ».

peintes en disant qu'elles sont le fruit d'un artifice très subtil. La description de l'entrée de la salle recupère la définition de la merveille, car elle lance des étincelles grâce à sa brillance. Au lieu de pousser celui qui les regarde à se retourner vers le passé pour y trouver la *senefiance*, les images sur les murs qui dépeignent les grandes aventures des chevaliers de la Table Ronde et les portraits des rois chrétiens, ont un effet contraire. La brillance de l'entrée et les étincelles produites par la lumière projetée par les fenêtres et les piliers en cristal aveuglent celui qui pourrait autrement se sentir prisonnier du passé, de la tradition. S'il reste émerveillé c'est à cause de l'art et de l'artifice mis dans la construction de la salle et la peinture des images.

Si le palais de l'Empereur est décoré avec les grandes aventures du Graal, c'est que le roi Arthur et la matière de Bretagne sont la source par excellence de l'inspiration du romancier de *Tirant le Blanc*. Pendant que l'Empereur est en train de manger avec ses chevaliers, quatre belles demoiselles allégoriques rappelant celles du *Roman de la rose* entrent dans le palais. Il s'agit de : Honneur, Chasteté, Espoir et Beauté. C'est Espoir qui prend la parole en premier en disant :

Y llegadas en el puerto de tu gran triunfo, con deseo de hallar aquel famoso rey Artús, rey de la isla inglesa, si la escelencia tuya sabría oýdo dezir qué lugar hallarse pudiesse, porque son passados quatro años que andamos por la mar tenebrosa en compañía de su hermana carnal, que por su derecho nombre Morgana se haze llamar. Con nuestra nao llena de dolor somos arribadas en tu deleytoso puerto; y aquí están las devotas mugeres y donzellas del gran Artús, y continuamente llorando sus dolores y penas recuentan<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> Joanot Martorell et Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Tome III, éd. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 96-98. « Arrivées au port de ta grande victoire, avec le désir de trouver ce fameux roi Arthur, roi de l'île anglaise, si son excellence avait su écouter en quel endroit il se trouvait et pourquoi cela fait quatre ans que l'on voyage dans la mer ténébreuse accompagnés de sa sœur charnelle qu'on appelle Morgane. Nous sommes arrivés à ton port avec notre nef remplie de douleur et ici se trouvent les dames dévouées et demoiselles du grand Arthur qui, tout en racontant l'histoire du roi, continuent à pleurer leur douleur et leur peines ».

Suite à ces mots, l'Empereur comprend que les demoiselles sont venues le chercher pour qu'il les accompagne jusqu'au port où se trouvent la fée Morgane, devenue ici reine, et son frère, le roi Arthur qui tient Excalibur sur ses genoux. Le roi Arthur se trouve sous le coup d'un enchantement mystérieux, car il parle sans regarder l'Empereur. L'Empereur, lui pose des questions sur la façon dont il règne et aussi sur les grandes qualités d'un bon chevalier pendant que son sénéchal l'interroge sur les amours de la princesse. Regardant Excalibur qui lui donne un pouvoir de devin, le roi Arthur parle publiquement des plus profonds secrets que Carmésine garde dans son cœur. Après qu'Arthur eut fini de transmettre son savoir à la cour de l'Empereur, Morgane lui prend l'épée et en enlevant un anneau avec une pierre de son doigt, touche son frère sur les yeux pour le sortir de sa transe. Lorsqu'il récupère son état normal, le roi prend Morgane dans ses bras et l'embrasse avec beaucoup d'amour<sup>565</sup>. Une grande fête où Morgane danse avec Tirant et Arthur avec Carmésine marque la fin de cet épisode qui se termine au port où Morgane et son frère entrent dans la nef et disparaissent comme ils l'avaient déjà fait dans la *Queste post-vulgate*.

À part le fait de prouver qu'une des sources d'inspiration de *Tirant le Blanc*, est la *Queste Post-Vulgate* avec l'arrivée de Morgane et de son frère au palais de l'Empereur grec, le roman de Joanot Martorell montre aussi que, malgré sa décadence relative en France, le genre est bien vivant dans la Péninsule Ibérique. Quand, dans la *Queste post-vulgate*<sup>566</sup>, le roi Arthur descend la rivière dans un bateau avec sa sœur Morgane, il ne le fait que pour réapparaître dans un autre cadre romanesque afin de pouvoir transmettre les

---

<sup>565</sup> *Ibid*, 100-106.

<sup>566</sup> Quoique cette scène se retrouve aussi dans la *Mort Artu* du cycle vulgate, il est peu probable que ce ait été la *Vulgate* qui ait influencé cette scène dans *Tirant le Blanc*. C'est donc assez probable qu'il s'agisse ici d'une influence de la *Queste post-vulgate*.

fondations principales de son royaume à l'Empereur qui essaie de combattre les ennemis menaçant de détruire son empire. Que les images des aventures de la Table Ronde qui renvoient à chacun des grands chevaliers et font partie d'un passé lointain, soient inscrites sur les murs du palais, mais que le roi Arthur et Morgane aient le pouvoir de franchir les frontières du temps et de l'espace, illustre bien la mouvance du texte médiéval qui ne connaît pas de frontières. S'il a perdu tous ses chevaliers et que son royaume s'est écroulé suite à la mort de Galaad, sa légende vivra pour toujours tant qu'il aura Morgane à ses côtés. Ce n'est pas par hasard que l'auteur de la *Queste post-vulgate* répète à plusieurs reprises que le roi Arthur est plutôt connu comme le roi aventureux, soit le roi de l'*adventura*, voire de l'advenir.

Si l'identité chevaleresque dans *Tirant le Blanc* se construit à partir de la matière arthurienne, l'amour courtois est ré défini grâce aux grands amants des romans français que l'auteur ne manque pas une occasion de mentionner. Avant de décrire les sentiments de Tirant qui tombe amoureux de la fille de l'Empereur de Constantinople, la princesse Carmésine, l'auteur du *Tirant* décrit la chambre où entre l'Empereur accompagné de son épouse, de sa fille et du jeune chevalier. Sur les murs de la chambre se trouvent écrites les histoires de Floire et Blanchefleur, de Piramé et Tisbé, d'Éneas et Didon, de Tristan et Yseult, de la reine Guenièvre et Lancelot<sup>567</sup>. Tirant réagit à ce qu'il voit en disant à l'Empereur que de toute sa vie « je n'avais jamais cru qu'il y avait dans ce pays des choses aussi merveilleuses comme je vois<sup>568</sup> ». Les images dépeignant les histoires des grands couples des romans médiévaux français aident Tirant à comprendre qu'il vient d'être pris au piège de l'amour et que dorénavant il ne pourra plus vivre sans être sûr de

<sup>567</sup> Joanot Martorell et Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Tome II, éd. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 121.

<sup>568</sup> *Ibid.* « No creyera jamás que en esta tierra avía cosas tan maravillosas como veo ».

l'amour de Carmésine pour lui. De son côté, Carmésine insiste toujours à se déplacer dans des salles qui rappellent sans cesse la matière de Bretagne. C'est comme si en regardant les images qui renvoient à cette littérature, elle réussissait à exercer plus de pouvoir sur Tirant qui se sent de plus en plus abandonné au sort que lui propose la demoiselle.

Aussitôt que Carmésine aperçoit que Tirant est amoureux d'elle, la princesse commence à jouer avec les sentiments du jeune chevalier en le faisant prier pour son amour chaque fois qu'ils se rencontrent. À un moment, Tirant veut lui donner un baiser sur la main mais elle lui demande de le faire plutôt dans sa paume, car celui qui embrasse la main d'une dame à l'extérieur fait preuve d'avoir trop de politesse et que s'il le fait à l'intérieur c'est une grande preuve d'amour<sup>569</sup>. Plus tard, elle l'insulte de manière plutôt cruelle en lui disant qu'il n'est pas digne de son amour. Pour conquérir le cœur de sa dame, Tirant doit se jeter à ses pieds en l'implorant de venir l'habiller le jour de sa mort et d'écrire sur sa pierre tombale les mots suivants : « ici gît Tirant le Blanc qui est mort pour avoir tant aimé<sup>570</sup> ». Si d'un côté il y a Tirant qui s'humilie devant sa dame, de l'autre, il y a Stéphanie qui, malgré le fait qu'elle aide les deux amants à se rencontrer, désire que le chevalier lui donne son amour<sup>571</sup>. La grande déclaration de Carmésine arrive plus tard dans le texte au moment où elle demande à Tirant de l'embrasser sur la poitrine et de garder secret leur amour, ce qu'il fait de bon gré<sup>572</sup>.

---

<sup>569</sup> *Ibid*, 156. « No quiso consentir que de parte de fuera se la besase, mas abrió la mano y de dentro se la besó, porque besando dentro es señal de amor y besando de fuera es señal de señoría ».

<sup>570</sup> *Ibid*, 178.

<sup>571</sup> *Ibid*, 365.

<sup>572</sup> Joanot Martorell et Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Tome III, éd. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 40. « Y estimaría mucho que el nuestro grande amor estuviese en mucho secreto hasta que tengamos tiempo de alegría, en la qual no haya temores mezclados; mas ya he mostrado por experiencia quán mal lo tengo secreto, que ninguno puede esconder el fuego que con la grand llama no

Quoique le triangle amoureux entre Carmésine, Tirant et Stéphanie rappelle celui du roman courtois français, ici, il se présente quelque peu modifié, car il n'est plus question de voir le chevalier consacrer son amour à la reine dont l'époux joue le rôle du jaloux. Dans *Tirant le Blanc*, celle qui joue le rôle de la jalouse, c'est plutôt Stéphanie, un aspect qui rappelle en grande partie la Guenièvre de la *Queste post-vulgate*. Différente de la reine que Chrétien de Troyes présente dans son *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, la Guenièvre de la *post-vulgate* souffre en silence à cause de la trahison de Lancelot qui a couché avec la fille du roi Peles et qui lui a donné un fils. Comme la reine, Stéphanie souffre aussi en cachette en voyant l'homme qu'elle aime consacrer son amour à une autre femme. La seule qui maintienne une relation triangulaire similaire à celles des romans arthuriens, c'est l'Impératrice qui rencontre Hipolite en cachette dans sa chambre lorsque tout le monde dort.

En effet, l'élégance et la subtilité avec lesquelles Chrétien de Troyes a traité l'amour courtois dans ses romans semble disparaître de plus en plus dans les romans des cycles vulgate et post-vulgate. La surabondance de scènes de viol et de demoiselles, qui entrent dans les lits des chevaliers pour les tenter dans la *Queste post-vulgate*, est remplacée dans le *Tirant* par un langage cru qui rappelle plutôt les *Fabliaux* érotiques et le *Roman de la rose*. Au-delà de *Tirant le Blanc*, la littérature en Espagne semble avoir été influencée davantage par le roman de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun. On peut facilement identifier les influences du *Roman de la rose* dans l'ouvrage composé par Ramón Llull en 1298 et intitulé, l'*Arbre de filosofia d'amor* par la présence de l'arbre

---

salga humo. –Bésame los pechos por mi consolación y por tu reposo. Y él lo hizo de muy buena voluntad. Como le huvo besado los pechos le besó los ojos y la cara ».



allégorique représentant la vie et l'importance de l'amour dans celle-ci<sup>573</sup>. Au Portugal, l'influence du *Roman de la Rose* est assez claire dans la poésie des troubadours. Les *Cancioneiros* contiennent plusieurs poèmes où l'amour est allégorisé et où le poète utilise sans cesse du vocabulaire rappelant les grandes batailles<sup>574</sup>. À part la poésie des troubadours, quelques quatre siècles plus tard, en 1870, le romancier Manuel Maria Rodrigues publie un roman d'amour intitulé *A Rosa do Adro* (La Rose du parvis), le parvis représentant le lieu de rencontre des amoureux. Étant donné que dans le Portugal du XIX<sup>e</sup> siècle, il y a eu un intérêt renouvelé pour la traduction et adaptation des œuvres du Moyen Âge français, notamment *Les lettres d'Abélard et Héloïse*, il est fort probable que Manuel Maria Rodrigues se soit inspiré des grandes histoires d'amour de l'époque médiévale<sup>575</sup>.

<sup>573</sup> Cette arbre est composée de plusieurs branches qui renvoient chacun à un élément de l'amour. Juan Miralles I Monserrat, *Antologia de textos de les Illes Balears, Vol. I, Segles XIII a XVI*, Barcelona, Publicaciones de la Abadia de Monserrat, 2006, 65.

<sup>574</sup> Quelques exemples seraient celui de Fernán Padron, *Cancioneiro da Ajuda*, 285. « Por esto faz mal s'en quen s'en vós fia, / com'eu, que houvera end'a morrer / por vós, Amor, / en que m'eu atrevia / muit', e cuidava con vosc'a vencer / a que me vós fezeistes ben querer; / e falistes-me u vos mester havia. », (Osoiro Anes, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 37,) « Min pres forzadament'Amor / e fez-mi amar quen nunc'amou, / e fez-mi tort'e desamor / quen mi a tal senhor tornou. », ou encore des plaintes de l'amoureux qui accuse Amour de lui enlever son sommeil, (Fernando Esquíó, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 1294.) « Amor, castiga-te desto, por tal / que me non tolhas / meu sono por qual / me non faz ben e sol me faz gran mal / e mi o fará, desto son julgador. / Poi-lo seu ben cedo coita mi val, / que me queres, Amor? » Alphonse X lui-même consacre une de ses chansons à la Vierge Marie en se référant à elle comme la Rose des roses. « Rosas das rosas e Fror das frores, / Dona das donas, Sennor das sennores. / Rosa de beldad' e de parecer / e Fror d'alegria e de prazer, / Dona en mui piadosa seer, / Sennor en toller coitas e doores. / Rosa das rosas e Fror das frores... » *Cantigas de Santa Maria*, n°10.

<sup>575</sup> Dans ce roman l'écrivain raconte l'histoire d'amour de Rose et de Fernando. Fernando est déjà promis à une autre fille, Deolinda et Rose, elle, est convoitée par un autre garçon, Antonio, un orphelin que le prêtre du village avait élevé. Un jour quelqu'un tire sur Fernando, ce qui le mènera à la mort quelques jours plus tard. Cependant, avant qu'il ne meure, il épouse Rosa, qui après la mort de son mari meurt de chagrin dans le même lit où il avait donné son dernier souffle. Après la mort de Rosa, Antonio apprend qu'il était son demi-frère, un fait qui l'amène à confesser avoir tiré sur Fernando. Suite à sa confession, Antonio se suicide et Deolinda, l'ancienne fiancée de Fernando, entre dans un couvent où elle passe le reste de sa vie. Quelques pièces lyriques insérées dans le roman rappellent la poésie des troubadours : « Se tu queres amor, O bela / Dou-te amor, amor bem puro / Se tu juras ser só minha / Será belo o teu futuro / Não te esquives não me negues / Esse amor, almo prazer; / Dá-me a vida; neste mundo / Sem amor não há viver » (p.18). (Si tu veux amour, oh Belle / Je te donne amour, amour très pur / Si tu jures d'être seulement à moi / Ton avenir sera beau / Ne m'esquive pas, ne me renie pas / Cet amour nourrit le plaisir / Donne-moi la vie dans ce monde / Sans amour il n'y a pas de vie).

Si, au Portugal, la représentation de l'amour et la rencontre des amants sont voilés par la surabondance de discours de séduction, en Espagne les amants ont hâte de passer de la parole à l'acte. Malgré l'élégance des dialogues échangés entre les deux amants dans *Tirant Le Blanc*, les scènes d'amour sont baignées d'une vulgarité qui ne garde aucun mystère sur ce qui se passe entre les deux. Lors de l'épisode où la dame de chambre cache Tirant dans une arche entr'ouverte pendant que Carmésine prend son bain, le jeune chevalier refuse d'entrer dans le lit de la princesse malgré tout ce qu'il voit et entend. C'est la femme de chambre qui lui dit d'oublier ses manières courtoises et de se coucher dans le lit avec Carmésine qui pense que c'est la femme de chambre qui est en train de la toucher<sup>576</sup>. Quand la princesse sent que le toucher n'est pas celui d'une femme, elle se réveille et commence à crier, réveillant tout le palais. Tirant, comme l'avaient déjà fait Lancelot et Tristan, sort par la fenêtre et tombe en se blessant la jambe.

Que le couple amoureux se rencontre en cachette ou que les deux amants se marient en secret, comme le font plus tard Tirant et Carmésine, on retrouve le même motif que dans le roman français. Ce que le le texte de *Tirant le Blanc* offre au lecteur, c'est qu'il joue avec les termes du roman courtois pour décrire les rencontres amoureuses des amants<sup>577</sup>. Quand Tirant couche avec Carmésine pour la première fois, leur rencontre est décrite comme s'il s'agissait d'une bataille entre le chevalier et le gardien du château :

Como la Princesa se vio en tan estrecho passo, que Tirante desnudo se avie acostado junto con ella y trabajava con mucha diligencia de entrar en el castillo, y como ella vio que por fuerça de armas no le podía defender [...] <sup>578</sup>

---

<sup>576</sup> *Ibid*, 187.

<sup>577</sup> Ce phénomène se trouve aussi dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun au moment où le narrateur entre dans le verger, pour cueillir la rose.

<sup>578</sup> Tome III, 305. « La Princesse s'est trouvée dans une situation difficile quand Tirant tout nu s'est couché près d'elle et a commencé à travailler avec diligence afin d'entrer dans le château. Elle a compris alors qu'elle ne pouvait pas se défendre contre lui avec toute la force de ses armes ».

-Los combates de amor no con fuerça mas con mañosos halagos y dulces ingenios se alcançan. No porfiéys, señor; no seáys cruel; no penséys que esto sea batalla contra infieles; no queráys vencer la que está vencida de vuestro amor. [...] Guardad, señor, que no deven cortar las armas del amor, no ha de herir ni llagar la lança enamorada. E no penséys que por sus piadosas palabras Tirante dexase de hazer su exercicio, que en poca de ora vencióla deleytosa batalla, y la Princesa rindió las armas y dándose por vencida, quedó como amortecida<sup>579</sup>.

Quoique l'acte rappelle les scènes de viol dans la *Queste post-vulgate*, ici la violence des actions est masquée par le vocabulaire typique des romans de chevalerie. La demoiselle accuse Tirant de penser que ce qu'il est en train de faire c'est « une bataille contre les infidèles » ; elle parle de « vaincre son amour » et de « la lance amoureuse qui va la blesser ». L'auteur ajoute son commentaire en disant qu'après une grande bataille, la Princesse s'est rendue au chevalier et qu'il est rentré dans son château. Le déplacement du vocabulaire des aventures chevaleresques pour parler de la rencontre des amants montre bien l'auteur en train de bricoler la langue à l'intérieur d'un cadre connu de son lecteur, celui du roman de chevalerie français. Si l'auteur adapte dans son roman ce qu'il a lu ailleurs, alors il doit le faire de façon à ce que son lectorat et lui « soient dans le même monde de significations pour tous, et dans la même expérience du monde<sup>580</sup> ».

### 8.3 *Amadís de Gaule*

---

<sup>579</sup> Tome V, 104-105. « - Les combats de l'amour ne peuvent pas être gagnés en utilisant la force mais avec des éloges trompeurs et des ruses. N'insistez pas seigneur, ne soyez pas cruel, ne pensez pas que cette bataille se fait contre des infidèles, ne veuillez pas vaincre celle qui a déjà été vaincue avec par amour. Faites attention seigneur, on ne devrait pas couper les armes de l'amour, on ne doit pas blesser la lance amoureuse en lui faisant des plaies. Mais ne pensez pas que Tirant a arrêté de faire ce qu'il faisait à cause de ces mots pieux. Au contraire, il a vaincu la bataille en très peu de temps et la Princesse, se sentant vaincue, a rendu les armes et est restée comme morte ».

<sup>580</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, 43.

L'Espagne et le Portugal se sont disputé l'origine de l'*Amadís de Gaule*. Cependant les travaux de recherche réalisés par Sylvia Roubaud-Bénichou confirment que « s'il existe un *Amadís* portugais c'est une version légèrement modifiée par un Infant de Portugal, prénommé Alfonso<sup>581</sup> ». La date de composition de l'*Amadís* étant aussi disputée que son origine, on a postulé l'existence de plusieurs versions dont l'une est souvent désignée comme étant un *Amadís* primitif de quatre livres composés vraisemblablement dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. C'est à partir de cette version primitive que Garci Rodríguez de Montalvo compose la version connue aujourd'hui et dont la première édition date de 1508<sup>582</sup>. Le prologue à son *Amadís* confirme son travail de traducteur et remanieur lorsqu'il dit :

Desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreuiendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos prostrimeros que las cosas más liuianas y de menor substancia escriuieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de *Amadís*, que por falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leyan, y trasladando emmendando el libro quarto con las *Sergas de Esplandián* su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en vna tumba de piedra, que debajo de la tierra en vna hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traydo por un vngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían<sup>583</sup>.

---

<sup>581</sup> *Le roman de chevalerie en Espagne: entre Artur et Don Quichotte*, 273. Edwin B. Place, l'éditeur du *Amadís* de Montalvo précise qu'effectivement il y existe une version portugaise composée par Vasco Lobeira de Oporto datant de 1367-83 mais que celle-ci ne serait qu'une copie du texte castillan avec quelques modifications. *Amadís de Gaula*, Vol. III, éd. Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto « Miguel de Cervantes », 1965, 925.

<sup>582</sup> Jean-Philippe Beaulieu, « *Perceforest et Amadís de Gaule* : Le roman chevaleresque de la Renaissance » *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 27:3, 1991, 188.

<sup>583</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Vol. I, éd. Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto « Miguel de Cervantes », 1959, 9. « Souhaitant qu'il reste une ombre de mémoire de mon existence et en ne pas m'aventurant à ajouter mon faible génie à ce que les sages les plus sensibles on fait, j'ai voulu montrer avec ces parties postérieures que les choses les plus légères et sans beaucoup de substance ont été écrites à cause de leur caractère conforme. J'ai donc voulu corriger ces trois livres d'*Amadís*, qui ont été lus à cause des mauvais écrivains et auteurs, très corrompus et vicieux. Et en traduisant et corrigeant le quatrième livre avec l'aide de son fils les *Sergas de Esplandián* qui jusqu'ici n'est pas resté dans la mémoire de personne. Ce livre célèbre a été trouvé dans une tombe en

Insistant sur l'importance de son rôle dans la transmission des textes qui autrement seraient restés dans l'obscurité, l'auteur de l'*Amadis* rappelle au lecteur que c'est grâce à son travail que ce roman sera accessible à un lectorat beaucoup plus large. La version de Montalvo rend hommage non seulement à la matière arthurienne de la *Vulgate* et de la *Queste post-vulgate* françaises, mais elle offre aussi un nouveau modèle chevaleresque à suivre en racontant les aventures tumultueuses du jeune chevalier Amadis et de sa dame, Orianne. En plus de revisiter la matière arthurienne pour en faire une *novela*, l'*Amadis* présente aussi une réflexion sur la langue. Naciano confesse au roi Lisuane le besoin de changer de langue et d'écrire en *roman* lorsqu'il commente le nom qu'il a donné au petit qu'il a trouvé abandonné aux pieds d'une lionne. Il parle de l'inscription en « latin obscur » que le bébé avait du côté droit de sa poitrine et des sept lettres rouges dans une autre langue inconnue sur le côté gauche.<sup>584</sup> Méconnaissant la langue du mauvais côté, l'ermite a choisi le nom en latin pour l'enfant, nom qui veut dire splendeur, lumière. Comme la langue, la matière elle aussi devient obscure, enfermée dans des livres qu'il faut consulter pour connaître le lignage des chevaliers de la Table Ronde. Parmi toutes les occurrences du nom du roi Arthur, deux groupes se distinguent : le premier, parle d'un roi dans le passé très lointain et l'autre d'un roi à venir. Le roi Arthur du passé a régné selon l'*Amadis* il y a cent vingt ans avant le royaume de Lisuane<sup>585</sup>.

---

Pierre sous la terre d'un ermitage près de Constantinople, il a été amené par un marchand hongrois en Espagne. S'agissant de lettres et d'un parchemin très anciens, il a fallu beaucoup de travail pour pouvoir le lire, car seulement ceux qui connaissaient sa langue ont pu le faire ».

<sup>584</sup> *Ibid*, 344. « cuando le bauticé halléle en la diestra parte del pecho unas letras blancas en oscuro latín que dicen Esplandián, y así le puse el nombre. Y en la parte siniestra, en derecho del corazón, tiene siete letras más ardientes y coloradas como un fino rubí, pero no las puedo leer, que son fuera del latín y de nuestro lenguaje ».

<sup>585</sup> *Ibid*, 568. « Segurades, primo cohermano del caballero anciano que a la corte del rey Artús vino habiendo ciento veinte años, y los cuarenta postrimeros, que había por su gran edad dejado las armas y sin lanza derribó a todos los caballeros de gran nombradía que a la sazón en la corte se hallaron. Pues ese

Les deux occurrences du nom du roi Arthur, les rois à venir dans l'*Amadis* apparaissent dans le texte pour signifier l'espoir d'une meilleure époque. La première référence a lieu quand on compare le roi Lisuarte, père d'Orianne, au roi Arthur<sup>586</sup> et la deuxième, au moment où Hélienne découvre qu'elle est tombée enceinte du roi Périon de Gaule. L'auteur décrit la peine de Hélienne qui craint pour sa vie, car la coutume dit que toute femme accusée d'adultère doit être mise à la mort. L'auteur continue en disant que cette terrible coutume a duré jusqu'à ce que « le très vertueux roi Arthur, qui a été le meilleur roi qui y avait regné<sup>587</sup> » soit en vie. Pour protéger son fils, quand Hélienne accouche du bébé, elle le met sur les eaux de la rivière dans une arche avec une tablette attachée au cou où elle écrit les mots : « Celui-ci c'est Amadis Sans Temps, fils du roi<sup>588</sup> ». Un couple écossais voit l'enfant dans les eaux et décide de l'élever. Au contraire du *Tirant le Blanc* où les allusions aux chevaliers de la Table Ronde et au *Tristan en*

---

Segurades fue, en tiempo del rey Uter Padragón, padre del rey Artús y señor de la Grande Bretaña, y éste dejó un hijo y señor de aquella ínsula a Bravor el Brun, que por ser demasiado bravo le pusieron aquel nombre, que en el lenguaje de entonces por bravo decían *brun*. A este Bravor mató Tristán de Leonís en batalla en la misma ínsula, donde la fortuna de la mar echó a él y a Iseo la Brunda, hija del rey Languines de Irlanda, y a toda su compañía, trayéndola para ser mujer del rey Mares de Cornualla, su tío, y de este Bravor el Brun quedó aquel gran príncipe muy esforzado Galeote el Brun, señor de las Luengas Ínsulas, gran amigo de don Lanzarote del Lago. Así que por aquí podréis saber si habéis leído o leyereis el libro de don Tristán y de Lanzarote, donde se hace mención de estos Brunos, de dónde vino el fundamento de su linaje, y porque sucedieron de aquel jayán hijo de Balán siempre los llamaron gigantes, aunque en sus cuerpos no se conformasen con la grandeza de ellos por la parte de la mujer, así como os lo hemos contado, y también porque todos los de aquel linaje fueron muy fuertes y valientes en armas y con mucha parte de la soberbia y follonía donde descendían ».

<sup>586</sup> *Ibid*, 39. « Y halló a algunos que lo estorbaron, como hacerse suele en semejantes casos y por esta causa no se membró de su hija por algún tiempo y fue rey con gran trabajo que allí tomó, y fue el mejor rey que ende hubo, ni que mejor mantuviese la caballería en su derecho hasta que el rey Artur reinó, que pasó a todos los reyes en la bondad que antes de él fueron, aunque muchos reinaron entre el uno y el otro ».

<sup>587</sup> Edwin B. Place, *Amadis de Gaula*, Tome I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto « Miguel Cervantes », 1959, 21.

<sup>588</sup> *Ibid*, 23.

*prose*<sup>589</sup> montrent clairement que la matière de Bretagne a servi de modèle à l'histoire du chevalier Tirant, l'*Amadis de Gaule* est beaucoup plus subtil.

Cependant, Vladimir Propp serait le premier à suggérer que c'est la « morphologie du roman » qui permet au lecteur d'identifier son rapport aux autres textes du même genre<sup>590</sup>. Possédant toutes les vertus d'un bon chevalier, Amadis rappelle sans cesse le jeune Galaad quand il arrive à la cour du roi Arthur pour la première fois. Une enchanteresse, Urgande l'Inconnue, prévoit le destin de l'enfant en disant :

Aquel que hallaste en la mar que será flor de los caballeros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallascieron; éste fará tales cosas que ninguno cuydaría que pudiesen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre. Este hará los soberuios ser de buen talantel; éste aurá crueza de coraçón contra aquellos que se lo merecieren, y aún más te digo, que éste será el caullero del mundo que más lealmente manterná amor y amarà en tal lugar qual conuiene a la su alta proeza [...] <sup>591</sup>

Y la reyna que en lo más alto de la casa posaua mirando de vna finiestra vio los donzeles que con sus arcos tirauan, y al Donzel del Mar entre ellos tan apuesto y tan fermoso, que mucho fue de lo ver marauillada; y violo mejor vestido que todos [...] –Venid y veréys la más fermosa criatura que nunca fue vista. [...] Pues estándole mirando todas como a vna cosa muy estraña y creçida en fermosura [...] <sup>592</sup>

---

<sup>589</sup> « Este fue Marlotte de Irlanda, hermano de la reina de Irlanda, aquél que mató Tristán de Leonís, sobre las parias que al rey Mares de Cornualla, su tío, demandaba y Tristán murió después por causa de la reina y sé yo que era la cosa del mundo que él más amaba ».

<sup>590</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 80.

<sup>591</sup> Tome I, 30. « Celui que tu as trouvé dans la mer sera la fleur des chevaliers de son époque. Celui-ci fera frémir les forts, celui-ci commencera et finira en grand honneur tout ce que les autres ont raté, celui-ci fera des choses que personne n'a jamais pensé qu'un homme aurait pu faire. Celui-ci fera que tous les rois soient justes, il sera cruel avec ceux qui le mériteront et je te dis encore plus, que celui-ci sera le chevalier qui maintiendra le plus fidèlement son amour et qui aimera le plus au monde, comme sa prouesse l'exige ».

<sup>592</sup> Tome I, 32. « Et la reine observait à partir de la fenêtre la plus haute de la maison les jeunes hommes qui tiraient avec leurs arches. Et entre eux le Damoiseau de la Mer était si différent et si beau que la reine en était émerveillée. Elle le voyait mieux habillé que tout le monde [...] –Venez et vous verrez la plus belle créature qui n'ait jamais été vue [...] Et tout le monde le regardait comme une chose très étrange et qu'avait grandi en beauté ».

Cette description d'Amadis rappelle bien celles de la *Queste post-vulgate* au moment où Lancelot voit Galaad pour la première fois<sup>593</sup> et la première rencontre de Galaad et de Guenièvre<sup>594</sup>. Cependant, pour montrer la supériorité du héros du roman espagnol par rapport à celui de la *Queste post-vulgate*, l'auteur du *Amadís* présente un chevalier qui n'est pas seulement d'une grande beauté et plein de vertus ; il est aussi un chevalier-poète qui compose souvent des chansons pour sa dame. Partageant le même sort que Moïse qui, lui aussi avait été abandonné dans l'eau par sa mère, Amadis est le chevalier attendu ou comme le dit l'enchanteresse, « la fleur des chevaliers de son temps ». Son frère Galaor kidnappé très jeune par le géant Gandalaz, qui croit avoir à faire à Amadís, offre une autre dimension du chevalier. Galaor et Gandalaz font penser à Galaad par la proximité de leurs noms.

En effet, Galaor et Amadis semblent partager les mêmes qualités trouvées chez Galaad. Comme le chevalier du Graal, Amadís est le fruit d'une rencontre illégitime et est adoubé chevalier par son père qui découvre plus tard qu'il s'agit de son fils. Par ailleurs, il y a son frère Galaor, qui est élevé par un ermite et pense que son père est le géant Gandalaz. Malgré le fait que Galaor se fait adouber par le roi Lisuarte et que son père adoptif porte le même nom que celui du père adoptif d'Amadís, il ne réussit jamais à avoir le même statut que son frère dans le roman<sup>595</sup>. C'est alors que le nom d'Amadís est justifié, car parmi tous les noms qui se ressemblent, il est le seul dont le nom soit unique. Galaor étant associé au géant, il serait possible de déduire par la proximité homonymique avec Galaad, qu'il représente la grandeur et l'importance de la tradition littéraire qui a inspiré l'*Amadis de Gaule* en créant un nouveaux héros.

---

<sup>593</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 13-14.

<sup>594</sup> *Queste post-vulgate*, Tome II, 30-31.

<sup>595</sup> Tome I, 37.



Si le grand enchanteur des romans arthuriens est Merlin, dans l'Amadís ce rôle appartient à l'enchanteuse chrétienne, Uganda, l'Inconnue. Uganda a non seulement le pouvoir de se métamorphoser en différentes créatures<sup>596</sup>, mais elle prophétise aussi sur la vie de plusieurs chevaliers, surtout d'Amadís et de son fils Esplandián,<sup>597</sup> chevaliers qu'elle protège sans cesse de tout le mal. L'enchanteur Arcalaus, lui, n'est qu'un être vengeur qui jette un sort à Amadís pour l'empêcher d'accomplir sa mission. Comme Galaad qui a tendance à mettre un terme à la merveille, Amadís le fait aussi pour les enchantements de l'Île Ferme avant de choisir d'y vivre le reste de sa vie avec son épouse. À part la toponymie merveilleuse, il y a aussi trois cent vingt trois occurrences de géants et deux cents trente de nains. Esplandián, lui-même, est toujours accompagné d'une lionne qui l'a allaité quand il était bébé, qui le protège<sup>598</sup> et qui lui apprend la chasse<sup>599</sup>. La lionne exhibe la même dignité que les lions du *Yvain* de Chrétien de Troyes, cependant tel n'est pas le cas lorsqu'il s'agit d'Endriago, la bête féroce qui habite l'Île du Diable. Cette bête, une possible adaptation de la bête glatissante de la *Queste post-vulgate*, a été elle aussi engendrée par l'union du Diable avec une demoiselle. Quand la mère accouche de la créature jaune, couverte de pus et déformée, elle meurt envenimée par son enfant.<sup>600</sup> Avant de quitter la maison maternelle, la bête qui pousse des cris

---

<sup>596</sup> « Y preguntando Galaor al gigante quién era aquella tan sabida doncella y él contándole cómo era Urganda la Desconocida, y que se llamaba así porque muchas veces se transformaba y desconocía ».

<sup>597</sup> *Ibid*, 368. « Esto se cumplió muy enteramente, no por este Caballero de la Verde Espada, mas por aquel su hijo Esplandián, que socorrió a este emperador en tiempo y sazón que lo mucho había menester, así como Urganda la Desconocida en el cuarto libro lo profetizó, lo cual se dirá adelante en su tiempo ».

<sup>598</sup> *Ibid*, 308.

<sup>599</sup> *Ibid*, 335.

<sup>600</sup> *Ibid*, 354. « pues creciendo aquella mala criatura en el vientre de la madre, como era hechura y obra del diablo, hacia la adolecer muchas veces. Y la color del rostro y de los ojos eran jaldados de color de ponzoña, mas todo lo tenía ella por bien creyendo que según los dioses lo habían dicho, que sería aquel su hijo el más fuerte y más bravo que se nunca viera, y que tal fuese que buscaría manera alguna para matar a su padre y que se casaría con el hijo, que este es el mayor peligro de los malos, enviciarse y deleitarse tanto en los pecados, que aunque la gracia del muy alto Señor en ellos expira, no solamente no la sienten ni la

étranges, tue son père adoptif et s'en va dans la montagne où elle restera quarante ans à tuer toute personne qu'elle rencontre. C'est le Chevalier de l'épée verte qui réussit à tuer la bête meurtrière lors d'une scène de bataille fantastique où la créature diabolique se défend en crachant du feu et de la fumée noire.<sup>601</sup> Si la bête glatissante de *Queste post-vulgate* a continué à faire signe ailleurs, même après sa mort dans le texte français, c'est que le *translateur* a compris que dans le monde du merveilleux toutes les frontières sont abolies, même celle entre la vie et la mort.

#### 8.4 Le genre au Portugal : De la poésie à la prose

Époque des deux grandes œuvres spirituelles mystiques du *Bosco Deleitoso*<sup>602</sup> et du *Horto do Esposo*,<sup>603</sup> le Moyen Âge portugais a été profondément bousculé par la traduction portugaise de la *Queste post-vulgate*, surtout par la façon dont celle-ci invite le lecteur à se poser des questions par rapport à son rôle dans la société. Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, comme le roman en prose n'existe pas encore comme genre au Portugal, la littérature portugaise ne consiste qu'en collections de poèmes trouvés notamment dans le *Cancioneiro da Ajuda* de la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècles<sup>604</sup>, et dans les deux

---

conocen, mas como cosa pesada y extraña le aborrecen y desechan, teniendo el pensamiento y la obra en siempre creer en las maldades como sujetos y vencidos de ellas. Venido pues el tiempo parió un hijo y no con mucha premia, porque las malas cosas hasta la fin siempre se muestran agradables. Cuando las amas que para le criar aparejadas estaban vieron criatura tan desemejada mucho fueron espantadas, pero habiendo gran miedo al gigante callaron y envolviéronle en los paños que para él tenían, y atreviéndose una de ellas más que las otras dio de la teta y él la tomó tan fuertemente que la hizo dar grandes gritos, y cuando se lo quitaron cayó ella muerta de la mucha ponzoña que la penetrara ».

<sup>601</sup> *Ibid*, 357. « El Endriago venía tan sañudo hechando por la boca humo mezclado con llamas de fuego e hiriendo los dientes unos con otros haciendo gran espuma e haciendo crujir las conchas y las alas tan fuertemente que gran espanto era de los ver. Así hubo el caballero de la Verde Espada, especialmente oyendo los silbos y las espantosas voces roncadas que daba, y comoquiera que por palabra se lo señalaran, en comparación de la vista era tanto como nada [...] ».

<sup>602</sup> *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela*, edição crítica de J. Piel, Lisboa, 1942-1944; *Obras dos Príncipes de Avis*, Porto, 1982.

<sup>603</sup> Mário Martins, « Petrarca no Bosco Deleitoso », *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, Aida Fernanda Dias, « Boosco Deleytoso », *Antologia de Espirituais Portugueses*, Lisboa, 1994, 25-36.

<sup>604</sup> M.A. Ramos, « Cancioneiro da Ajuda », *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, éds. Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1993, 115-117.

copies achevées au début du XIV<sup>e</sup> siècle du *Cancioneiro da Vaticana*<sup>605</sup> et du *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*<sup>606</sup>, autrement connu sous *Cancioneiro Colocci-Brancuti*. Les poèmes de nature variée sont repartis en trois genres : des chansons d’ami<sup>607</sup>, des chansons d’amour<sup>608</sup> et des chansons satiriques<sup>609</sup> très semblables aux sirventès de la poésie provençale<sup>610</sup>. Cette activité poétique aurait été continuée par le fils d’Alphonse III et petit-fils d’Alphonse X, Denis, qui a été couronné roi du Portugal en 1279. L’œuvre poétique du roi troubadour Denis témoigne d’un grand travail d’intertextualité par rapport à la tradition poétique qui la précède. Elle introduit aussi d’autres thèmes beaucoup plus développés tel que l’amour courtois où le vassal d’amour n’est pas inférieur à la dame, mais au roi. C’est aussi dans ces œuvres poétiques que se trouvent les premières références à Tristan et Iseult et à Merlin<sup>611</sup>, ce qui en fait non

<sup>605</sup> A. Ferrari, « Cancioneiro da Biblioteca Vaticana », *id.*, 123-126. Selon A. Ferrari, le *Cancioneiro da Vaticana* a probablement été copié pendant les années 1525-1526 en Italie sous l’orde de Angelo Colocci et se trouve aujourd’hui dans la Bibliothèque Apostolique du Vatican sous la côte Vat Lat. 4803.

<sup>606</sup> A. Ferrari, « Cancioneiro da Biblioteca Nacional », *id.*, 119-123.

<sup>607</sup> José Hermanio Saraiva, *História de Portugal*, Mem Martins, Publicações Europa América, Ltd, 2001, 112. Les chansons d’ami mettent en scène une voix féminine qui peut être celle d’une femme ou d’un homme s’adressant à son amie en forme de plainte amoureuse, mais dont les thèmes sont assez limités.

<sup>608</sup> Les chansons d’amour sont très riches non seulement par rapport à leur vocabulaire, mais aussi par rapport à la disposition des vers. Elles présentent aussi la voix masculine du poète, appartenant souvent à la noblesse et qui expose sa souffrance à la dame aimée.

<sup>609</sup> Les chansons de nature satirique appartiennent plutôt au registre populaire facilement identifié par la nature du vocabulaire assez vulgaire lorsque le poète entreprend de critiquer les défauts et les mœurs de la société de son temps.

<sup>610</sup> Antonio José Saraiva, *Historia da literatura portuguesa*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1949, 22.

<sup>611</sup> E. Gonçalves, « *Dom Denis* » dans Tavani, Giuseppe & Lanciani, Giulia, éd. *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 1993, 208. Dans une chanson le roi poète fait référence à Tristan et Iseult afin de pouvoir illustrer la grandeur de son amour pour la dame. « Qual maior poss; e o mui namorado / Tristan sei ben que non amou Iseu / Quant’eu vos amo, esto certo sei eu ». *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 9. Adriana Maria Zierer, « Artur nas Fontes Ibéricas Medievais (II) : Libro de las Generaciones e Nobiliário do Conde Dom Pedro », *Bathair*, 4:2, 2004, 143-144. Adriana Maria Zierer mentionne que dans *Cancioneiro da Vaticana*, le poète mentionne comment Merlin a été emprisonné par Viviane, montrant ainsi l’influence du *Merlin* Huth, continuation du roman en prose initié par Robert de Boron. « Com’aveo Merlin de morrer por seu gran saber que el foi mostrar / a tal melher que o soub’enganar ... con que sabe que o pod’ençerrar en tal logar um conven d’atender a tal morte de qual morreu Merlin / u dara vozes fazendo sa fin ». Dans cette étude, Adriana Maria Zierer montre l’influence de la matière arthurienne dans la poésie des troubadours et dans les chroniques historiques au Portugal.

seulement des témoins de la matière de Bretagne dans la poésie des troubadours, mais aussi de l'influence de celle-ci sur le développement de la littérature portugaise.

Si les auteurs espagnols ont précédé les Portugais à composer leurs propres romans de chevalerie à partir du modèle français, les portugais, eux, ont opté pour d'autres genres afin de donner un nouveau souffle à la matière arthurienne. Avec Alphonse X<sup>612</sup> qui, en plus de la lyrique s'est consacré à la documentation historique, les premiers livres de nature historique verront le jour. Mais c'est surtout le traitement de l'histoire dans les traductions de la matière de Bretagne, à travers des thèmes tels que l'importance du lignage et la quête de soi, qui va influencer l'apparition, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, de textes historiques comme la *Chronique Générale d'Espagne* et le *Livre des lignages*, œuvres composées à la cour d'Alphonse X et sous sa direction<sup>613</sup>. Grâce à Alphonse X, le XIII<sup>e</sup> siècle connaîtra une production textuelle large et variée dont les genres juridiques, scientifiques et ludiques s'ajouteront au genre historique qui jusqu'ici, dominait la scène des lettres. Cependant, les intérêts d'Alphonse X ne se limitent pas seulement à l'histoire ou aux écrits juridiques, car il côtoiera aussi l'astrologie et la magie dans ses traités et dans son *Livre des formes et des images* (*Libro de las formas et de las imágenes*). Son adaptation de la matière troyenne intitulée *Historia troyana polimétrica* reste l'indication, d'une part, du haut calibre de la cour d'Alphonse X et, de l'autre, de la pratique de la traduction/adaptation de la matière antique telle qu'en France avec l'adaptation des romans de l'Antiquité. À ce propos Sylvia Roubaud-Bénichou précise que

---

<sup>612</sup> Même si Alphonse X est le roi de Castille et de León, sa poésie a beaucoup influencé l'activité poétique au Portugal, une influence qui s'est étendue jusqu'à son petit fils le roi Denis de Portugal, devenu lui-même troubadour.

<sup>613</sup> Antonio José Saraiva, *Historia da literatura portuguesa*, 77.

la métamorphose que le roman a subi aux mains de son traducteur inconnu est donc fort complexe puisqu'en plus du changement du code linguistique qu'implique le passage d'une langue à l'autre, il a été soumis tour à tour à un processus classique de dérimage et à une rénovation profonde de sa versification originelle<sup>614</sup>.

Quoiqu'Alphonse X ait donné une grande valeur aux écrits historiques, sa poésie a sans doute contribué à ce que la matière de Bretagne introduite par la *Queste post-vulgate* se propage le plus possible et que par la suite, elle donne des fruits.

Son œuvre poétique illustre bien comment la matière arthurienne s'est enracinée dans la Péninsule ibérique. Dans ses *Cantigas a Santa Maria*, Alphonse X mentionne à plusieurs reprises la matière de Bretagne et ses sources. La chanson 35 intitulée *O que a Santa Maria* raconte l'histoire de Maître Bernald et d'autres prêtres d'une église de Lyon qui ont dû voyager partout en France avec les reliques de la Vierge pour essayer de ramasser des fonds nécessaires afin de reconstruire l'église qui avait été détruite dans un incendie. Ayant beaucoup de valeur, les reliques de la Vierge ont aussi le pouvoir de faire des miracles chez ceux qui font preuve d'une grande foi. Plus tard, lorsque les religieux sont à bord d'un bateau de marchands pour aller en Angleterre, ils sont poursuivis par des pirates qui veulent voler leurs richesses. Tout en lui promettant de la laine, de l'argent et de l'or, les marchands demandent à maître Bernald prendre les reliques et d'interceder pour eux auprès de la Vierge. La réponse ne se fait pas attendre : une grande tempête se produit et éloigne les pirates du bateau. Quoique le bateau soit détruit pour manque de foi de la part du capitaine, les autres marchands arrivent sains et saufs à leur destination. Aussitôt arrivés, ils oublient la promesse qu'ils avaient faite à la Vierge : ils refusent de reconnaître le miracle dont ils avaient été témoins et partent avec toutes leurs possessions.

---

<sup>614</sup> Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne: entre Artur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, 86.

Cependant, avant qu'ils ne s'éloignent, maître Bernald leur fait promettre d'offrir un pourcentage de leurs profits à la Vierge lors de leur retour. Après avoir conclu leurs affaires, les marchands partent, oubliant encore une fois ce qu'ils avaient promis. Pendant leur voyage, un grand éclair descend du ciel et brûle toute la laine qu'ils avaient achetée. C'est seulement à ce moment qu'ils comprennent qu'il faut toujours honorer une promesse faite à la Vierge et donner à maître Bernald ce qu'ils lui avaient promis. Celui-ci, voyant que les marchands avaient appris leur leçon, n'accepte qu'un tiers de leur profit<sup>615</sup>.

---

<sup>615</sup> *Alfonso X, el Sabio, Cantiga de Santa Maria*, éd. Walter Mettmann, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, n°35. « Esta é como Santa Maria fez queimar a lãa aos mercadores / que offereran algo a sua omage, e llo tomaran depois./ O que a Santa Maria der algo ou prometer, dereit' é que ss' en mal ache se llo pois quiser toller./ Ca muit' é ome sen siso quen lle de dar algu' é greu, ca o ben que nos avemos, Deus por ela no-lo deu./ E por esto non lle damos ren do nosso, mas do seu, onde quen llo toller cuida gran sobervia vay fazer./ O que a Santa Maria der algo ou prometer... /Desta razon un miragre direi fremoso, que fez a Virgen Santa Maria, que é Sennor de gran prez, por has sas reliquias que levaron hua vez uus crerigos a França, de que vos quero dizer./ O que a Santa Maria der algo ou prometer.../ Estes foron da cidade que é chamada Leon do Rodão, u avia muy grand' igreja enton, que ardeu tan feramente que sse fez toda carvon; /mas non tangeu nas relicas, esto deveades creer. / O que a Santa Maria der algo ou prometer... /Ca avia y do leyte | da Virgen esperital, outrossi dos seus cabelos | envoltos en un cendal, tod' aquest' en ha arca | feita d' ouro, ca non d'al; /estas non tangeu o fogo, | mai-lo al foi tod' arder./ O que a Santa Maria der algo ou prometer... / Os crerigos, quando viron que a eigreja queimar se fora, como vos digo, ouveron-sse d' acordar que sse fossen pelo mundo conas relicas gãar per que ssa eigreja feita podess' agynna seer./ O que a Santa Maria der algo ou prometer.../ Maestre Bernald' avia nom' un que er' en dayan da egreija, ome bõo, manss' e de mui bon talan, que por aver Parayso sempre soffria afân;/ este foi conas relicas polas fazer connocer./ O que a Santa Maria der algo ou prometer.../ E andou primeiro França, segundo com' aprendí, u fez Deus muitos miragres per elas; e foi assy que depois a Ingraterra ar passou e, com' oý, polas levar mais en salvo foy-as na nave meter./ O que a Santa Maria der algo ou prometer.../ Dun mercador que avia | per nome Colistanus, que os levass' a Bretanna, | a que pobrou rei Brutus;/ e entrou y tanta gente | que non cabian y chus, de mui ricos mercadores | que levavan grand' aver./ O que a Santa Maria der algo ou prometer... /Eu ja pelo mar yan | todos a mui gran sabor, ouveron tan gran bonaça | que non podia mayor; /e estando en aquesto, | ar ouveron gran pavor, ca viron ben seis galeas | leixar-ss' a eles correr./ O que a Santa Maria | der algo ou prometer... /De cossarios que fazian | en aquel mar mal assaz./ Mas pois o sennor da nave | os viu, disse: «Non me praz con estes que aqui ven; | mais paremo-nos en az, e ponnamos as relicas | alt' u as possan veer»/ O que a Santa Maria | der algo ou prometer.../Logo que esto foi dito, | maestre Bernalt sacou a arca conas relicas; | e tanto que as mostrou, dos mercadores que yan | ena nav' un non ficou que tan toste non vessen | mui grand' alg' y offerer. / O que a Santa Maria | der algo ou prometer.../ Todos enton mui de grado | offerian y mui ben: os us dayan y panos, | os outros our' ou argen, dizendo: «Sermor, tod' esto | filla que non leixes ren, sol que non guardes os corpos | de mort' e de mal prender.»/ O que a Santa Maria | der algo ou prometer.../ En tod' est' as seis galeas | non quedavan de vir, cada ha de ssa parte, | por ena nave ferir./ E o que ti' a arca | das relicas, sen mentir, alçou-a contra o ceo, | pois foy-a alte pøer./ O que a Santa Maria der algo ou prometer... /O almiral das galeas | via muit' ant' os seus, e o que tia a arca | da Virgen, Madre de Deus, lles diss' a mui grandes vozes: | «Falssoz, maos e encreus, de Santa Maria somos, | a de que Deus quis nacer./ O que a Santa Maria | der algo ou prometer... / E poren mal non nos faças, | se

D'inspiration essentiellement religieuse, ce poème touche à des éléments seulement trouvés dans les romans arthuriens et surtout dans la *Queste post-vulgate*. Les reliques que maître Bernald transporte avec lui l'aident à amasser des fonds pour reconstruire son église et elles sont toujours l'objet déclencheur de miracles et, par la suite, de l'aventure. Comme le mentionne Alphonse X dans son poème, ce sont ces reliques qui poussent maître Bernald à voyager de la Bretagne en France jusqu'à Douvres en Angleterre, régions dont le roi Arthur et le roi Brut ont fait l'expérience. Insérés dans un cadre essentiellement chrétien, les noms du roi de la Table Ronde et du roi père de la demoiselle qui tente Galaad dans la *Queste post-vulgate*, aiguissent la curiosité d'un lecteur peu soupçonneux du fait que le poète l'introduit à une matière purement fictive. Les noms des villes renvoyant à la réalité géographique et au topos de la littérature

---

non, logo morrerás e con quantos tigo trages | ao inferno yrás e de quant' acabar cuidas | ren en non acabarás, ca a nav' estas relicas | queren de ti deffender.» /O que a Santa Maria der algo ou prometer.../ Quant' o creigo dizia | o almiral tev' en vil, e fez tirar das galeas | saetas mui mais de mil por mataren os da nave; | mas un vento non sotil se levantou muit' aga, | que as galeas volver / O que a Santa Maria | der algo ou prometer... / Fez, que a do almirallo | de fond' a cima fendeu, e britou logo o maste, | e sobr' el enton caeu e deu-lle tan gran ferida, | que os ollos lle verteu logo fora da cabeça | e fez-lo no mar caer. /O que a Santa Maria | der algo ou prometer... / E fez as outras galeas | aquele vento de sur alongar enton tan muito | que as non viron nenllur; /e apareceu-lles Dovra, | a que pobrou rey Artur, e enton cuydaron todos | o seu en salvo ter. / O que a Santa Maria | der algo ou prometer.../ E logo aas relicas | correndo mui gran tropel vo desses mercadores, | e cada un seu fardel fillou e quant' aly dera, | e non cataron o bel miragre maravilloso, | per que os fez guarecer / O que a Santa Maria | der algo ou prometer... /A Virgen Santa Maria, | Madre do muit' alto Rey, que matou seus emigos, | como vos eu ja dit' ey. / E maestre Bernal disse: «Un preito vosco farey: / dar-vos-ey a meyadade, | e leixad' o al jazer.»/ O que a Santa Maria | der algo ou prometer... / Todos responderon logo: | «Preit' outr' y non averá que o todo non tomemos, | mas tornaremos dacá; / daquelo que gaannarmos | cada u y dará o que vir que é guisado, | como o poder soffrer.» / O que a Santa Maria | der algo ou prometer.../ Os mais desses mercadores | de Frandes e de Paris eran; e pois s' apartaron, | cada u deles quis comprar de seu aver lãa, | cuidando seer ben fis que en salvo a ssa terra | a poderia trager. / O que a Santa Maria | der algo ou prometer.../ E poy-ll' ouveron conprada, | un dia ante da luz moveron do porto Dovra; | mais o que morreu na cruz, querendo vingar sa Madre, | fez com' aquel que aduz gran poder de meter medo | que ll' ajan de correger/ O que a Santa Maria | der algo ou prometer... / O gran torto que fezeran | a ssa Madr' Emperadriz, a que é Sennor do mundo. / E poren, par San Fiiz, feriu corisco na nave, | e com' o escrito diz, queimou tod' aquela lãa | e non quis o al tanger./ O que a Santa Maria | der algo ou prometer... / Quand' este miragre viron, | tornaron mui volonter u leixaran as relicas, | e disseron: «Pois Deus quer que a ssa Madre do nosso | demos, quis do que tever dará y de bõa mente, | e ide-o receber.» / O que a Santa Maria | der algo ou prometer.../ Disso maestre Bernaldo: | «Esto mui gran dereit' é de vos nenbrar das relicas | da Virgen que con Deus ssé, a que fezeistes gran torto | guardando mal vossa fe.» / E non quis en mais do terço, | que fezo logo coller. / O que a Santa Maria | der algo ou prometer... ».

arthurienne sont associés aux noms des personnages de la source française facilitant ainsi leur ancrage dans l'imaginaire portugais.

Prouvant qu'il connaît bien non seulement la littérature arthurienne, mais aussi l'œuvre de Robert de Boron, Alphonse X compose la chanson *Dereit' é de ss' end' achar*, dont Merlin est le personnage principal<sup>616</sup>. Le poème raconte essentiellement comment Merlin essaie de convaincre un sage juif à croire en l'Incarnation. Le sage refuse tout argument que Merlin lui offre et celui-ci, pour le punir, prie la Vierge Marie pour qu'elle apprenne au Juif mécréant les mystères de la Divinité. Quand l'épouse du Juif tombe enceinte et donne naissance à leur enfant, elle accouche d'un bébé avec le visage à l'arrière de la tête comme l'avait prédit Merlin. Le poète l'appelle « le fils de Satan ». Quand le Juif se prépare à tuer son fils déformé, Merlin sauve l'enfant des mains du père et se sert de lui pour convertir le peuple juif.

Quoique le roman de chevalerie portant sur la matière de Bretagne n'ait jamais cédé la place à la composition de textes portugais appartenant au même genre, les textes en prose de l'époque qui existent encore, offrent quelques explications à ce phénomène.

<sup>616</sup> *Cantigas de Santa Maria*, n° 108. « Como Santa Maria fez que nacesse o fillo do judeu o rostro atras, como llo Merlin rogara. / Dereit' é de ss' end' achar mal quen fillar perfia contra Santa Maria. / E daquest' o contar que avo a Merlin que ss' ouve de rezōar con un judeu alfaqui[n] que en tod' Escoça par, como disseron a mi[n], de saber non avia. / Dereit' é de ss' end' achar... / E começou a falar aquel judeu traedor ena Virgen e jurar muito palo Criador, que en ela encarnar nunca quis Nostro Sennor, nen seer non podia. / Dereit' é de ss' end' achar... / Merlin ouve gran pesar u ll' oyu esto dizer e disse: «Se Deus m' anpar, ante podo ben seer; ca o que terra e mar fez per seu mui gran poder, esto ben o faria.» / Dereit' é de ss' end' achar... / O judeu a perfiar começou e disse: «Non podo Deus nunca entrar en tal logar per razon; / ca o que foi enserrar en ssi quantas cousas son, como ss' enserraria?» / Dereit' é de ss' end' achar... / Merlin muit' a assannar se fillou e log' ali os golloos foi ficar en terra e diss' assi: «Madre do que nos salvar vo, este diz de ti o que non deveria. / Dereit' é de ss' end' achar... / Poren te quero pregar que, com' eu de certo sei que o teu foi sen dultar, que o que te rogarey queras agora' mostrar a este da falssa ley que anda con folia, / Dereit' é de ss' end' achar... / Que ssa moller enpreñar foi; o que lle nacer en queras tu assi guisar que com' outr' o rostro ten adeante por catar, tenna atras, e des en and' assi todavia.» / Dereit' é de ss' end' achar... / E o praz' uviou chegar que a judea pariu; / mas ben se podo sinar quen aquel seu fillo viu, ca atal o gerar fez Deus como llo pediu Merlin con felonía. / Dereit' é de ss' end' achar... / Que o rostro lle tornar fez Deus o deant' atras, como lle fora rogar o fillo de Sathanas por en vergonna deitar a seu padre Cayphas, que ant' o non criya. / Dereit' é de ss' end' achar... / Poren seu padre matar o quis logo que naceu; mas Merlin o fez guardar, que o mui ben entendeu, e polos judeus tirar de seu erro, pois creceu, con el os convertia. / Dereit' é de ss' end' achar... ».



Lorsque l'auteur du livre intitulé *Orto Esposo* composé au XV<sup>e</sup> siècle écrit le prologue à son œuvre, il explique la raison qui l'a poussé à composer un texte à caractère mystique :

Eu, muy peçador e no digno de todo be, [es]creuy este liuro pera proueito e spi[ri]tual dilecção de todollos sinplezes, fiees de Jhesu Christo, e spicialmete pera prazer e consolaço da alma de ty, minha jrmaa e compan[h]eyra da c[asa] diuinal e huanal, que me rogaste muytas uezes que te fezesse em [li]nguagem huu liuro dos fectos [ant]ygos e das façanhas dos no[bres baroees] e das cousas marauilh[osas] do mudo e das propiedades das [animal]ias, pera leeres e tomares [espaço] e solaz e nos dias en que te [couem] cessar dos trabalhos corpo[raees]. Mays, segundo diz o beeto [Sancto A]gustinho, tal escriptura como [esta que] me tu demadas no ha por [arras o] Spiritu Sancto nem pode fazer o teu [spiritu co]trito, c[a], como quer que os [liuros d]as sciencias segraaes [alomeam o] etendimeto, pero non acendem a uootade pera o amor de Deus. Mais, segundo diz Sancto Ysidro, a[s] Sanctas Escripturas emsina o entendimeto da mete e da alma do home e tiran-no das uaydades do mudo e reduce-no ao amor do Senhor Deus, onde diz Sam Jheronimo que aquelle que no~ sabe a[s] sanctas leteras, este tal no sabe leteras<sup>617</sup>.

L'auteur du *Orto* déclare clairement le conflit auquel il fait face lorsqu'il décide d'écrire.

L'âme lui demande d'écrire des livres d'aventures mais sentant que ceux-ci l'éloignent de Dieu, il opte pour écrire un livre où il vénère l'amour divin. Par ailleurs, le *Bosco Deleitoso* composé entre la fin du XIV<sup>e</sup> et début du XV<sup>e</sup> insiste d'avantage sur la notion de péché et de pénitence plutôt que de céder aux vices et aux tentations de la chair :

Maior cousa é segundo natura receber e padecer mui grandes trabalhos e grandes nojos e tribulações por conservar e ajudar todas as gentes, se poder seer, que viver em o ermo vida apartada, posto que nom haja o homem nenhûus nojos nem tribulações em o ermo e que haja avondança

<sup>617</sup>*Orto do Esposo*, Bertil Maler, éd., Rio de Janeiro-Stokholm, Ministério da Educação e Cultura-Instituto Nacional do Livro-Almqvist & Wiksell, 1956-1964. Livro I, 1. « Moi, un grand pécheur et indigne de tout le bien, j'écris ce livre pour que tous les simples fidèles de Jésus-Christ puissent en profiter et s'y régaler spirituellement. Je l'écris aussi surtout pour le plaisir et la consolation de ton âme, ma sœur et compagne de la maison divine. Toi, tu m'as prié plusieurs fois que je t'écrive dans le langage un livre sur les faits anciens, les aventures des barons nobles et sur les choses merveilleuses et animalières du monde pour que tu puisses le lire, prendre espace et te reposer pendant les jours de congé. Mais selon Saint Augustin, une écriture comme celle-ci que tu me demandes ne plaît pas au Saint-Esprit et peut nourrir ton esprit comme le disent les livres des sciences sacrées. Ces livres que tu me demandes d'écrire éclairent l'entendement mais n'allument pas le désir d'avoir l'amour de Dieu. Mais selon saint Isidore, les saintes Écritures enseignent l'entendement de l'âme et de l'esprit chez l'homme et l'enlèvent des futilités du monde et le conduisent à l'amour de Dieu, où saint Jérôme dit que celui qui ne connaît pas les lettres saintes, ne connaît pas les lettres ».

de todos os viços e haja fremosura e forças do corpo. E por em qualquer homem de bõo entendimento e de bõo engenho grande vantagem dá a esta tal vida sobre a vida apartada<sup>618</sup>.

Ces deux œuvres mystiques soulèvent donc l'hypothèse que la seule raison qui a empêché les écrivains portugais de développer le genre du roman de chevalerie au Portugal, c'est la conscience de l'éloignement de Dieu. Se régaler des aventures merveilleuses des chevaliers de la Table Ronde de la *Queste post-vulgate* française et par la suite de celles de la *Demanda* donne la paix d'esprit au lecteur portugais qui se sent moins coupable de lire quelque chose venu d'ailleurs, voire étranger.

## 8.5 Conclusion

C'est le roman de chevalerie, notamment la *Queste post-vulgate* qui, pour la première fois au Portugal, apporte sur la scène littéraire portugaise des thèmes tels que la quête chevaleresque et le merveilleux, tout en permettant le développement d'autres sujets déjà explorés dans la poésie lyrique des troubadours, tels que l'amour courtois et la représentation du désir. Si le roman de chevalerie français a été beaucoup plus imité en Espagne qu'au Portugal, c'est que la matière de Bretagne a influencé différemment les lecteurs espagnols et les lecteurs portugais. Pendant que le lecteur portugais admirait dans la *Demanda do Santo Graal* les grandes qualités et vertus des chevaliers de la Table Ronde, le lecteur espagnol, lui, se laissait emporter par le merveilleux et l'amour courtois. Cela explique pourquoi la prose au Portugal ne consiste qu'en ouvrages

---

<sup>618</sup> *Boosco Deleitoso*, éd. Augusto Magne, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950, Troisième partie, Chapitre XXX. « La plus grande chose est, selon la nature recevoir et souffrir à travers de grands travaux et malheurs pour pouvoir aider les gens. C'est mieux de faire tout ceci que de vivre une vie éloignée de tout ce qui est bon sans problèmes mais abondante en vices et tentations de la chair. Et tout homme sage et intelligent comprendra que c'est mieux une vie de pénitence qu'une vie éloignée de tout ce qui nous rapproche de Dieu ».

d'apprentissage pour les jeunes chevaliers et en ouvrages mystiques guidant le lecteur à méditer sur la vie et sur soi-même. Si les romans espagnols comme l'*Amadis de Gaule* ont été adaptés plus tard au Portugal, c'est que le lecteur portugais éprouve du plaisir à lire une matière venue d'ailleurs. C'est comme si tout en lisant tout ce qui vient d'ailleurs, il était en train de transgresser sans se sentir coupable. Telle semble être l'attitude du *translateur* qui, déléguant souvent la responsabilité à l'auteur du texte source et ignorant la barrière de la censure morale, jouit de pouvoir reproduire les images étrangères dans sa langue maternelle.

Tout en faisant référence à la production poétique au Moyen Âge, Emmanuèle Baumgartner rappelle que « pour un auteur médiéval, écrire, créer une œuvre, ne consiste pas à inventer à tout prix de nouveaux thèmes, de nouvelles situations mais, le plus souvent, à donner une forme nouvelle, voire un sens nouveau, à une matière traditionnelle<sup>619</sup> ». De cette façon, que ce soient les romans de chevalerie tels que *Tirant le Blanc* et le *Amadis de Gaule*, la poésie à caractère religieux comme celle d'Alphonse X ou bien des œuvres mystiques comme le *Orto Esposo* et le *Bosco Deleitoso*, tous ces genres ont visiblement été inspirés par la matière arthurienne qui y apparaît comme le point d'ancrage d'un nouvel imaginaire romanesque.

---

<sup>16</sup>Emmanuèle Baumgartner, «*Le Tristan en prose*»: *Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, 1975, 276.

## Conclusion

*Au commencement était l'imitation.*<sup>620</sup>

Au cours de l'histoire littéraire<sup>621</sup>, la traduction a été dévalorisée parce qu'on la disait incapable de reproduire le texte original. Cette dévalorisation, on s'en doute, était fondée sur une erreur épistémologique malencontreuse : le but de la traduction n'est pas la copie conforme du texte original, mais une tentative d'en étendre l'accessibilité à une

---

<sup>620</sup> *Aristote. Poétique*, Michel Magnien, éd. et trad., Paris, Librairie Générale Française, 1990, 24.

<sup>621</sup> Ici on parle plutôt de la littérature qui a suivi la période médiévale. Il est connu que les auteurs du Moyen Âge, comme Marie de France par exemple, pratiquent la traduction pour innover ou pour sortir un texte quelconque de l'obscurité.

autre langue. Ce passage qui se fait médiation entre cultures, langue et imaginaires, implique nécessairement des compromis. Ainsi, il ressort de toute pratique traductrice une mission à la fois culturelle, politique et morale intimement liée à ce qu'on pourrait appeler "la vie et la mort des œuvres littéraires". Traduire c'est aussi immortaliser, dans un autre espace, certes, mais dans un au-delà pourtant présent, qui témoigne de la mémoire d'une œuvre dont la traduction confirme l'impact sur son temps et au-delà de son espace. Tel est le message du *translateur* français depuis le temps qu'il entreprend de faire les traductions/adaptations en langue vulgaire des textes de l'Antiquité. Alexandre de Paris dit clairement avant de commencer l'histoire d'Alexandre que son but ultime est de rafraîchir une vieille histoire pour pouvoir non seulement inspirer le lecteur, mais aussi lui apprendre à gérer ses amis et ennemis.

Qui vers de riche estoire veult entendre et oïr,  
 Por prendre bon essample de proëse accueillir,  
 De conoistre raison d'amer et de haïr,  
 De ses amis garder et chierement tenir,  
 Des enemis grever q'uns n'en puist eslargir,  
 Des laudures vengier et des biens fais merir,  
 De haster qant lieus est et a terme souffrir,  
 Oiés dont le premier bonement a loisir  
 Ne l'orra gaires hom cui ne doive plaisir,  
 Ce est du melhor roi que Dieus laissast morir.  
 D'Alixandre vos veul l'estoire rafreschir [...]<sup>622</sup>

Rendant les textes latins accessibles en langue vulgaire, le *translateur* français est conscient depuis très tôt qu'en renouvelant la matière de l'Antiquité, il transmet à son lecteur un savoir qu'il a trouvé ailleurs, pouvant l'aider à changer le cours de son histoire. Attribuant au texte un statut d'*exemplum*, le *translateur* français offre un modèle à suivre et se construit comme fondateur de la source qui va inspirer le roman. Cette même source qui a inspiré le *Cligès* de Chrétien de Troyes se voit métaphorisée dans le *Chevalier de la*

---

<sup>622</sup> *Roman d'Alexandre*, vv.1-11.

*Charrette* lorsqu'elle sert de cadre à l'écriture du désir de Lancelot pour Guenièvre. Quand le *translateur* français se voit plus tard dans la position de ses prédécesseurs, les auteurs de l'Antiquité, et qu'un roman comme la *Queste post-vulgate* devient la source où le lecteur ibérique vient apaiser sa soif d'aventures chevaleresques, il est loin d'occuper le même statut qu'il occupait au début du XII<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, le statut incertain entre un scribe et un conteur se solidifie lorsqu'il se retrouve vénéré et immortalisé pour toujours dans la *Demanda do Santo Graal*.

Ce n'est pas rare de voir un *translateur* ou un auteur exprimer la peur de s'aventurer dans une nouvelle voie d'écriture sans se reposer sur un nom ou un texte source ancré dans la tradition littéraire. L'auteur du *Caballero Zifar*, roman espagnol du XIV<sup>e</sup> siècle, exprime cette inquiétude avant de commencer l'histoire du « chevalier de Dieu ».

Y porque este libro nunca apareció escrito en este lenguaje hasta ahora, ni lo vieron los hombres ni lo oyeron, cuidaron algunos que no fueran verdaderas las cosas que y se contienen, ni hay provecho en ellas, no parando mientes al entendimiento de las palabras ni queriendo curar en ellas. Pero comoquiera que verdaderas no fuesen, no las deben tener en poco ni dudar en ellas hasta que las oigan todas cumplidamente y vean el entendimiento de ellas, y saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprovechar; [...] ca tal es el libro para quien bien quisiere catar por él, como la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco y tiene el fruto escondido dentro. Y los sabios antiguos, que hicieron muchos libros y de gran provecho, pusieron en ellos muchos ejemplos en figura de bestias mudas y aves y de peces, y aun de las piedras y de las yerbas, en que no hay entendimiento ni razón ni sentido ninguno [...] e hiciéronnos entender y creer lo que no habíamos visto ni creímos que podría esto ser verdad; [...] porque ninguno no debe dudar en las cosas ni menospreciarlas, hasta que vean lo que quieren decir y cómo se deben entender<sup>623</sup>.

<sup>623</sup> *Libro del Caballero Zifar*, 4. « Et parce que ce livre n'a jamais apparu écrit dans cette langue jusqu'à présent et puisque les gens ne l'ont pas vu ni entendu, quelques-uns croient que les choses qui s'y trouvent ne sont pas vraies et qu'on ne peut pas s'en servir. Tout cela parce qu'on ne veut pas réfléchir à la signification des mots ni en tirer un sens. Mais même si les choses ici décrites ne sont pas vraies, vous ne devez pas leur donner peu d'importance ou vous en douter avant de les entendre raconter, comprendre leur signification et y trouver votre miel. [...] Car le livre est comme la noix dont la coquille est dure et sèche, mais dont le fruit se cache à l'intérieur. Et les anciens sages, qui ont écrit des grands livres et de bonne

Ayant composé le *Caballero Zifar* après l'arrivée de la matière de Bretagne dans la Péninsule ibérique, l'auteur lance un défi à tout écrivain qui souhaite écrire du nouveau. Quoique l'auteur soit conscient des risques qu'il prend en proposant une nouvelle matière, il prouve que l'entreprise du roman doit toujours se faire dans la tradition. Pour convaincre le lecteur que son ouvrage vaut la peine, il doit faire allusion à l'écriture allégorique chez les anciens auteurs et chez les pères de l'Église. De même pour le *translateur*, qui justifie toujours ses modifications dans le texte en invitant le lecteur à aller vérifier la vérité des choses dans les livres qui ont inspiré la *Demanda do Santo Graal*.

Examinant les conditions idéales pour favoriser la naissance d'une nouvelle, Roger Dubuis constate que l'auteur de celle-ci peut facilement se trouver devant une situation à trois issues : « il faut que le sujet soit digne d'être traité, [c'est-à-dire] réel et récent [;] s'il est digne mais qu'il n'est ni réel ni récent, il faut le transposer [;] [...] si le sujet est réel et récent mais qu'il n'est pas digne, l'auteur a comme solution de l'éliminer<sup>624</sup> ». En proposant ces trois éléments, Roger Dubuis décrit non seulement la naissance d'une nouvelle, mais il aide aussi à préciser le moment où le roman se fait autorité en tant que texte source qui peut à son tour faire l'objet d'une réadaptation ou d'une réécriture. La *Queste post-vulgate* a décidément joué ce rôle dans la Péninsule ibérique, car au moment où elle a été traduite/adaptée et tombée entre les mains du lecteur portugais, elle est entrée dans la grande lignée de textes iconiques du Moyen Âge.

---

qualité, ils y ont mis beaucoup d'exemples en forme de bêtes muettes, d'oiseaux, de poissons, et même des herbes et des pierres. Des choses qui n'ont ni logique ni sens [...] mais ils nous ont fait comprendre et croire que ce que nous n'avions jamais vu avant était vrai. [...] Personne ne devrait douter des choses ni les mépriser jusqu'à ce qu'ils comprennent ce qu'elles veulent dire et comment il faut les comprendre [...] ».

<sup>624</sup> Roger Dubuis, *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle au Moyen Âge*, Grenoble Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 52.

En traduisant la *Queste post-vulgate*, le *translateur* portugais fait valoir l'aspect cyclique du texte français, car il a réussi à montrer qu'il ne s'agit pas d'une lettre figée dans un espace ou un temps particuliers, ou d'un texte adressé à un lecteur spécifique, mais d'un texte qui mérite être transmis.

De ce fait, auteur et *translateur* sont conscients depuis très tôt du pouvoir du mot poétique sur le lecteur et la façon dont la littérature l'aide à comprendre le monde tout en questionnant ses lois. En parlant de l'histoire et de la société, Jacques Le Goff dit que « l'imaginaire nourrit et fait agir l'homme<sup>625</sup> ». Si la *Demanda do Santo Graal* reste une traduction/adaptation qui a marqué l'imaginaire portugais au moment où elle est arrivée au Portugal, c'est autant par son rôle dans la constitution d'une identité nouvelle issue de la bravoure chevaleresque que par l'ouverture des mentalités apportée par le texte qui est en dialogue continu avec ses origines françaises. C'est dans et à travers ce dialogue que le lecteur portugais se retrouve et trouve un sens à son existence. Car les images que le *translateur* lui transmet à travers la *Demanda do Santo Graal* lui permettent, non seulement de rêver, mais aussi de se définir et de définir ceux qui l'entourent. Le Graal qui le fascine tout en l'intriguant apparaît à ses yeux comme un signe renvoyant à son histoire et à son peuple tout en lui rappelant qu'il doit partir à la quête de l'idéal qui se cache dans la profondeur de son être. Par le biais de la traduction/adaptation portugaise, la *Queste post-vulgate* nourrit l'esprit et l'imagination du lecteur portugais et le mène à découvrir l'univers romanesque des chevaliers de la Table Ronde.

De cette façon, le travail ici présenté aura été, dans une certaine mesure, un compte rendu de ce processus de transformation d'un espace textuel et sociologique issu de la main d'un *translateur* avisé. C'est pour cela qu'il était nécessaire de retracer le

---

<sup>625</sup> Jacques LeGoff, *Un Autre Moyen Âge*, 428.



chemin de la généalogie textuelle qui nous a conduit des origines à l'autonomie d'un texte dont il est le produit et l'espace de lecture. Présentant des aventures complexes et variées, la *Queste post-vulgate* ouvre au *translateur* portugais les portes de l'imaginaire de la littérature arthurienne, un imaginaire qu'il est avide de dévoiler à travers la *Demanda do Santo Graal*. Roman complexe par sa longue généalogie d'hypotextes qui l'ont inspiré, la traduction/adaptation portugaise est non seulement un retour aux sources françaises, mais aussi un voyage à travers lequel la *senefiance* se fait dévoiler petit à petit au lecteur. Le lecteur devient alors une partie intégrante et essentielle de la narration, car c'est lui qui permet au *translateur* d'exister et de faire exister le texte. Autrement dit, sans le lecteur le message poétique meurt dans le texte et le dialogue entre la source française et sa traduction/adaptation portugaise cesse d'exister.

Comme le rôle du lecteur est devenu plus actif dans l'espace textuel, celui du *translateur* a changé depuis les premières traductions en langue vulgaire comme l'illustre la *Demanda do Santo Graal*. Ici le *translateur* est plus dynamique dans la mesure où il est toujours en train de rappeler au lecteur que s'il décide de traduire ou d'adapter certains passages, c'est parce qu'il a un message important à lui transmettre. Il se présente alors comme lecteur et interprète à la fois, le seul intermédiaire entre l'auteur français et le lecteur portugais, et donc, celui qui va permettre la rencontre des deux actants dans l'espace textuel. Cependant, sa tâche n'est pas simple, car, pour être sûr que son lecteur va être en mesure de suivre les indices textuels qu'il lui présente et d'actualiser le message poétique, il le construit en lui proposant des lecteurs modèles, tels Galaad ou bien les autres chevaliers de la Table Ronde. En incarnant le rôle de l'ermite,

le glosateur par excellence, le *translateur* fait savoir au lecteur qu'il pourra compter sur lui chaque fois que la merveille le surprend le laissant muet.

Si pour le lecteur il y a la quête de sens, pour le *translateur* il y a le travail de remaniement et d'organisation de la matière pour faciliter la lecture. Qu'il l'avoue ou pas, le *translateur* se montre souvent préoccupé par la mission qui est la sienne, celle de mener à bonne fin la tâche qu'on lui a attribuée : traduire un texte étranger dans sa langue maternelle. C'est cette volonté de toujours bien faire qui déclenche le désir de l'écriture, un phénomène qui se trouve déjà chez les écrivains des romans du cycle vulgate. Le narrateur de la *Mort Artu* rappelle au début du roman que

après ce que mestres Gautiers Map ot mis en escrit des *Aventures del Seint Graal* assez soufisanment si com il sembloit, si fus avis au roi Henri son seigneur que ce qu'il avoit fet ne devoit pas souffire, s'il ne ramente voit la fin de ceus dont il avoit fet devant mention et comment cil moururent dont il avoit amenteües le proescs en son livre<sup>626</sup>.

Ces premières phrases de la *Mort Artu* pourraient bien être celles du *translateur* portugais qui s'exécute à faire la traduction de la *Queste post-vulgate* suite à la commande d'Alphonse III. Cette constante préoccupation de ne jamais avoir tout dit s'étend jusqu'au *translateur* qui, contrairement aux écrivains français, se fait emporter par l'illusion de pouvoir tout dire, un sentiment qui ne dure malheureusement pas jusqu'à la fin de sa tâche, comme l'illustre la fin abrupte et condensée de la *Demanda do Santo Graal* : « Assi como vos digo, morreu rei Mars de Cornualha; e os ermitães ficarom na ermida em serviço de Deus. E assi acabemos nós. Amê<sup>627</sup>. » En terminant le texte bien avant sa source française, le *translateur* passe du « eu » (je) au « nós » (nous) et s'immortalise

<sup>626</sup> *La Mort le Roi Artu*, 1.

<sup>627</sup> *Demanda do Santo Graal*, vol. II, A. Magne, 1970, 406. « Comme je vous le dis, le roi Marc de Cournailles est mort ainsi, et les ermites sont restés dans l'hermitage au service de Dieu. Et nous, nous finissons ici. Amen. »

comme sujet linguistique dans le pronom personnel collectif qui englobe tous ceux qui ont participé à la création littéraire.

Comme les chevaliers qui se trouvent souvent devant un croisement de deux chemins sans trop savoir lequel des deux suivre, le *translateur*, lui aussi, se retrouve au carrefour de plusieurs traditions en train de se demander laquelle adopter dans son approche à la *senefiance*. En optant pour la *senestre*, il est souvent obligé de camoufler la transgression dans l'espace textuel en insistant sur la présence du diable. Le diable, être par excellence de la déception et du mensonge, donne libre accès aux interdits du langage, du désir et même de la société. Tenté par sa présence, le *translateur* exploite l'écriture dans toutes ses limites et, ce faisant, il aide à prouver que si le romancier français a réécrit les histoires qu'il a trouvées ailleurs, c'est parce que comme le diable, il « en mentist de toutes choses<sup>628</sup> ». Le roman en prose devient alors une écriture privilégiée dans la mesure où elle touche ouvertement les sujets qui préoccupent l'individu.

Entre autres, la *Demanda do Santo Graal* vient assurer le lecteur portugais que la stabilité politique est possible. Fatigué de la mauvaise gouvernance de Sanche II, le Portugal cherche désespérément un roi capable de lutter pour l'unité géographique, linguistique et religieuse. Nouvellement rentrée de France, Alphonse III prend le trône confiant que son plan pour unifier le pays réussira. Ayant séjourné à la cour de Louis IX où il est tombé sous le charme des romans du Graal, il y voit une bonne occasion pour faire la propagande de son image auprès des portugais<sup>629</sup>. Le roi Arthur devient alors le

---

<sup>628</sup> *Id.*,263. L'auteur de la *Mort Artu* finit le roman en disant que tout ce qu'il a dit c'était la pure vérité et que s'il y a quelqu'un d'autre qui veuille raconter ce qu'il vient de dire, il mentira certainement.

<sup>629</sup> *La chanson de Roland* semble avoir eu la même fonction pendant le règne Hugues Capet, qui s'est servi de l'image de Charlemagne pour faire avancer l'image d'un roi sage et juste.

personnage fictif à travers lequel le roi Alphonse III conquiert la confiance de son peuple. La *Primera Crónica General de España* et le *Livre des lignages* restent les meilleurs exemples de la façon dont l'image du roi portugais a été superposée à celle du roi Arthur<sup>630</sup>. Heureusement pour le Portugal, Alphonse III a fait ce qu'il a promis et vers la fin de son règne, le pays est plus unifié et mieux organisé que jamais. Le roi portugais avait non seulement créé les Cortes<sup>631</sup>, une assemblée convoquant des représentants de toutes les classes sociales pour discuter des problèmes et des possibles solutions, mais avait aussi réussi à expulser de façon définitive les Maures du Sud et apaisé les conflits avec la Castille.

Si le roi Arthur a contribué à renforcer l'image du roi parfait dans la Péninsule ibérique, le roi Marc, lui, a aidé à détourner le regard sur les fautes et les défauts du soi-disant roi sage et juste. Les nombreux complots contre le royaume de Logres et l'attentat à la vie de Galaad suffisent pour montrer que l'infidélité est une faute minimale comparée à la malhonnêteté et à la soif de tuer. C'est vrai que tous les deux, le roi Arthur et le roi Marc, ont commis des viols produisant des enfants illégitimes, mais c'est leur attitude par rapport à leurs fils qui capte l'intérêt du lecteur. En ce qui concerne Arthur le Petit, le fils du roi Arthur, son père le reconnaît comme fils, l'adopte et lui transmet les valeurs de la famille. En revanche, n'ayant jamais été reconnu par son père, qui a voulu le tuer quand il était petit, Méraugis, le fils du roi Marc, passe toute sa vie dans l'errance à essayer de se légitimer comme chevalier et d'apprendre les détails sur sa naissance. À part le portrait de deux rois différents, la *Demanda do Santo Graal* amène le lecteur

---

<sup>630</sup> Pour des exemples spécifiques voir l'article d'Adriana Zierer, « Artur nas Fontes Ibéricas Medievais (II) : *Libro de las Generaciones e Nobiliário do Conde Dom Pedro* », *Brathair*, 4:2, 2004, 142-158.

<sup>631</sup> Pour honorer Alphonse III et marquer l'importance de l'assemblée, il y a toujours aujourd'hui avant Leiria (la ville où il y a eu lieu la première réunion des Cortes) un village qui s'appelle Cortes.

portugais à évaluer la notion de péché. Autrement dit, tout être humain est susceptible de pécher, mais ce qui distingue les uns des autres, c'est leur disposition à la reconnaissance, à la confession et à la réparation du tort.

Le poids de la vengeance divine sur ceux qui choisissent de ne pas reconnaître leurs fautes n'est pas léger dans la *Queste post-vulgate* mais, moins encore dans la *Demanda do Santo Graal*. Là où, dans la *Queste post-vulgate*, il y a des manifestations de peine ou du regret pour ceux qui doivent faire face au jugement final, dans la *Demanda do Santo Graal*, les personnages acceptent ce qui leur arrive comme une fin inévitable à une vie parsemée de transgressions. Ainsi, ceux qui meurent soudainement ou foudroyés, sont éliminés de façon radicale de l'espace textuel qui se veut un exemple de justice et de bonne conduite. Au-delà d'offrir une morale à travers la mort par l'intervention divine, la *Queste post-vulgate* propose aussi une réflexion sur la vie et la fragilité de l'être humain sur la terre. Les rêves de Lancelot sur l'enfer poussent le lecteur à se demander si vivre intensément en assouvissant tous ses désirs est plus important que brûler dans le feu éternel. Le *translateur* portugais insiste davantage sur ce dilemme en superposant le souvenir du *joy* à la douleur de sentir la chair brûler dans la *Queste post-vulgate*. La réponse semble assez claire pour la demoiselle qui se suicide avec l'épée de Galaad quand celui-ci refuse de coucher avec elle.

« L'homme ne vit pas seulement d'amour », dirait l'auteur de la *Queste post-vulgate* lorsqu'on annonce aux chevaliers, avant le départ pour la quête, que ceux-ci n'ont pas le droit d'amener leurs femmes avec eux. Quoique l'amour ne soit pas aussi présent dans la *Queste post-vulgate* que dans les romans du cycle vulgate et dans le *Tristan en prose*, le *translateur* portugais ne laisse pas passer inaperçu l'importance de ce sentiment

dans la vie des chevaliers. Pour ne pas trop trahir la source française, il l'inscrit dans la *coita d'amor* des troubadours galaïco-portugais, montrant, ainsi, que c'est en se rendant compte du vide laissé par l'absence de l'être aimé, que le sujet peut identifier l'objet de son désir. Dans le cas du *translateur*, ce désir correspond à pouvoir un jour occuper la place de l'auteur français. Mais comment oublier le sentiment de joie d'avoir une fois goûté du fruit défendu ? Telle est l'impasse où se trouve le *translateur* portugais qui connaît les plaisirs de la lecture et les joies de la *translation*, le respect dû au Maître et la trahison imposée par son art.

Cet art qui a nourri le lecteur portugais et, par la suite, le lecteur espagnol a aidé à changer la perception tout d'abord du romancier français et de l'histoire individuelle de chacun qui a côtoyé la traduction/adaptation portugaise. Il reste comme témoins de ce phénomène, des ouvrages didactiques tels que *Leal Conselheiro* et *Castelo Peligoso* qui, modelés sur le personnage de Galaad, apprennent aux jeunes chevaliers à bien se comporter dans la société et dans la vie spirituelle. Du côté mystique, afin d'encourager la réflexion sur soi, il y a l'*Orto Esposo* et le *Bosco Deleitoso* qui racontent les délices de l'âme lorsque celle-ci va à la rencontre de Dieu. Si l'individu occupe déjà une place importante dans la poésie des troubadours galaïco-portugais lorsque le poète parle de son amour pour la dame et pour le seigneur, il devient, dans les ouvrages en prose, la figure centrale. Car, se demandent des auteurs portugais du Moyen Âge, à quoi cela sert-il de chercher le bonheur ailleurs si le cœur déborde de vices terrestres? Après la *Demanda do Santo Graal*, ce qui devient important pour le lecteur portugais --le roi Sébastien, le Désiré et Nuno Álvares Pereira-- c'est la purification de l'esprit et de l'âme en guise de préparation pour la rencontre avec Dieu. Si un homme ou une femme tombent dans la

tentation de l'ennemi, comme l'illustre le chapitre XI de *Castelo Perigroso*, ils doivent chercher la confession, car avouer sa faute s'est faire preuve de grande modestie.

Si le lecteur portugais rêve du salut éternel, le lecteur espagnol se laisse emporter par les aventures merveilleuses des chevaliers de la Table Ronde et écrit les premiers romans de chevalerie *Tirant le Blanc* et *l'Amadis de Gaule*. Là où l'auteur de *Tirant le Blanc* se concentre sur les amours de Tirant et Carmésine, celui de *l'Amadis* multiplie les aventures merveilleuses pour montrer les grandes vertus du chevalier protagoniste. Quoique l'orientation narrative des deux romans soit différente, l'influence de la matière de Bretagne dans la genèse des œuvres reste incontestable. Dès la visite du roi Arthur et Morgane au palais des parents de Carmésine à l'adaptation des motifs merveilleux de la *Queste post-vulgate* dans *l'Amadis*, l'imaginaire du romancier français se fait adapter inlassablement à travers l'espace textuel.

Comme cela a été le cas avec le motif merveilleux dans les textes français qui a changé quand il a été déplacé ailleurs, la transformation est presque totale, lorsqu'il est transposé dans une autre langue et soumis à un autre imaginaire. La bête diabolique qui tue sa mère avec le poison de son corps, est loin d'être la bête pacifique qui, en geste de soumission totale, était même arrivée à s'agenouiller devant le chevalier dans le *Perlesvaus*. Dans *l'Amadis*, elle revendique sa place dans le texte et lutte jusqu'au dernier souffle contre le coup mortel de l'épée du chevalier. Si le romancier français la décrivait comme merveille à « oïr », le romancier espagnol, lui, la transforme en merveille à « veoir », prouvant ainsi avoir compris le langage déformé des glatissements qui sortaient de son ventre. En plus, insistant sur les couleurs et l'aspect physique de la bête, le

romancier espagnol montre l'importance de la dimension esthétique du motif, un aspect relevé par le *translateur* lorsqu'il aborde la métamorphose dans le texte.

Si le *translateur* est préoccupé par la forme, c'est que, pour lui, dans celle-ci se trouve le secret du génie du romancier français, voire la structure du roman. La forme évoquée par les multiples occurrences de l'adjectif « formos/a/o » (du latin « forma » qui a donné « formosus, a um ») dans la *Demanda do Santo Graal*, tient compte non seulement de la beauté physique mais aussi de la perfection de l'image esthétique proposée. Traduisant la beauté par la forme, le *translateur* portugais relève du texte français le moule dans lequel le romancier ibérique va verser l'encre de sa plume. Ce n'est pas la forme qui change, c'est la couleur de l'encre qui écrit différemment. Pour lui, ce n'est plus la pure imitation qui compte mais la transformation de celle-ci dans l'esprit de la création. Car chaque création, qu'elle soit d'ordre linguistique ou poétique, correspond au geste individuel d'un auteur ou d'un *translateur*, qui pense, qui comprend et qui adapte selon ses propres expériences.

Le *Baladro del Sábio Merlin* du XV<sup>e</sup> siècle, en principe une traduction du *Merlin* de Robert de Boron, montre comment la matière de Bretagne se mue en produisant un sens nouveau. Le frère de la demoiselle qui accouche de la bête glatissante est l'homonyme de Galaad de la *Queste post-vulgate*. Le Galaad de la *Queste post-vulgate* y est aussi mais sous le nom de Perceval de Galaad, le chevalier qui, selon Merlin dans le texte, n'a pas encore été engendré. Dans ce roman ce n'est pas par hasard que le frère de la demoiselle et que le chevalier à venir, portent le nom de Galaad. Ce nom unique aux cycles vulgate et post-vulgate devient un nom courant chez les chevaliers du *Baladro del Sábio Merlin*. À part Perceval de Galaad, il y a aussi le roi Pélinor de Galaad, le jeune



Galaad, fils du roi Van de Venuit, où résonne le nom du roi Ban de Benoïc, et de sa femme Hélène, et le pays Galaad où sera initiée la Table Ronde. En popularisant le nom du chevalier de la *Queste post-vulgate*, le *translateur* espagnol immortalise le chevalier en le transformant en source de toutes les aventures passées, présentes et à venir. Ce fait est accentué par la préposition « de », qui en castillan indique une appartenance quelconque dans ce cas à Galaad, qui peut être un pays ou une personne. Quoique le cas, l'ambiguïté est voulue et Galaad comme référence géographique ou autre, reste ici à l'origine du roman comme signature permanente de l'auteur français qui l'a créé.

Avec la traduction/adaptation portugaise *A Demanda do Santo Graal* du cycle *post-vulgate* français, on est loin de la définition initiale du XII<sup>e</sup> siècle qui fait référence aux premiers romans de chevalerie comme des récits en vers ou en prose « contant des aventures fabuleuses ou merveilleuses et les amours des héros imaginaires ou idéalisés<sup>632</sup> ». Quand l'auteur de la *Queste post-vulgate* dit à la fin de son texte: « Si me tais atant des ores mais, car bien ay conté ce que je doy conter<sup>633</sup> », il semble être conscient du fait qu'il a accompli sa mission, celle de semer la semence et de la voir pousser dans un terrain fertile. C'est ainsi qu'à travers la traduction/adaptation de la *Queste post-vulgate* la figure du *translateur* commence à bricoler et donne malgré lui un nouveau statut au romancier français, un statut qui l'inscrit dans la tradition des grands auteurs de l'Antiquité. Si mettre en roman c'est perpétuer les grandes aventures chevaleresques, traduire c'est remuer la mémoire pour ne pas les laisser tomber dans l'oubli. « En tierra de Inglaterra hubo grandes conquistas y batallas porque había muchos

---

<sup>632</sup> *Le Petit Robert*, 2007.

<sup>633</sup> *Queste post-vulgate*, Tome III, 535.

grandes señores<sup>634</sup> » dit l'auteur anonyme de l'adaptation en castillan du roman de Robert de Boron. Le *translateur* portugais aurait ajouté qu'en France, il y a eu des grands romans d'aventures parce qu'il y a eu beaucoup de grands auteurs.

## Bibliographie

### CORPUS PRIMAIRE

*A Demanda do Santo Graal*, éd. Augusto Magne, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, INL, Édition Fac-simile, 1955-1970.

*La version Post-Vulgate de La Queste del Saint Graal et de La Mort Artu*, Tome I, II, III, IV (en deux parties), éd. Fanni Bogdanow, Paris, Société des anciens textes français, 1991-2001.

---

<sup>634</sup> *El Baladro del Sábio Merlin*, 4. « En Angleterre il y a eu grandes conquêtes et batailles, car il y avait beaucoup de grands seigneurs ».

## CORPUS SECONDAIRE

### Littérature française

ANDRÉ LE CHAPELAIN, *De amore (Traité de l'amour courtois)*, éd. E Trojel, Munich, Eidos Verlag, 1964.

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

AUGUSTIN, *Les Confessions*, éd. J. Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

*Le Roman d'Énéas*, éd. Aimé Petit, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, coll. «Lettres gothiques», n° 4550, 1997.

*L'Estoire del Saint Graal*, Tome I et II, éd. Jean-Paul Ponceau, Paris, Librairie Honoré Champion, 1997.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

---, *Cligès*, éd. Charles Méla et Olivier Collet, Librairie Générale de France, 1994.

---, *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval, Chrétien de Troyes: Romans*, éd. Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

---, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, éd. Catherine Croizy-Naquet, Paris, Honoré Champion, série « Moyen Âge », 018, 2006.

---, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, trad. M. Rousse, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

*Geoffroy de Monmouth, Histoire des rois de Bretagne*, éd. Laurence Mathey, Paris, Les Belles Lettres, coll. «La Roue à Livre», 1993.

GERBERT DE MONTREUIL, *La continuation de Perceval*, Tome I, éd. Mary Williams, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925.

*Roman du Graal*, éd. Bernard Cerquiglini, Paris, Union Générale d'Éditions, 1981.

*Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, Vol. I, éd. William A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, New York, Phaeton Press, 1972.

- Lancelot en prose*, Tome I-IX, éd. Alexandre Micha, Genève, Librairie Droz, 1978-1983.
- MARIE DE FRANCE, *Lais de Marie de France*, éd. Alexandre Micha, Paris, G-F Flammarion, 1999.
- Merlin-Vulgate*, éd. Heinrich Oskar Sommer, *Vulgate Version of Arthurian Romances*, Tome II, Washington, Cernegie Institution, 1908.
- Merlin-Huth (Suite du Roman de Merlin)*, éd. Gilles Roussineau, 2 vol., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », n°472, 1996.
- Mort le Roi Artu*, éd. Jean Frappier, Genève, Librairie Droz, 1964.
- Roman de Perceforest*, Tome I-III, éd. Gilles Roussineau, Genève, Librairie Droz, 1987-2001.
- La Quête du Saint Graal*, éd. Fanni Bogdanow et Anne Berrie, Paris, Librairie Générale Française, 2006.
- MONTESQUIEU baron de Secondat, *Lettres Persanes*, A Amsterdam, Chez Pierre Brunel, sur le Dam, 1721, lettre 128.
- PIERRE ABÉLARD, *Tome Deuxième: de la philosophie d'Abélard*, éd. Charles de Rémusat, *The Project Gutenberg EBook of Abélard, Tome II*, EBook #13807 EBook #13807, 2004.
- ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. William A. Nitze, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », n°57, 1993.
- ROBERT DE BORON, *Merlin*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1980.
- RUDEL Jaufré, *Canzo, La poésie lyrique au Moyen Âge*, éd. Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1975.
- VENTADORN Bernard de, *Canzo, La poésie lyrique au Moyen Âge*, éd. Guillaume Picot, Paris, Librairie Larousse, 1975.
- VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, Vol.I, trad. J.B. M. Roze, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- Le Roman de la rose*, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, éd. Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

---, *Le Roman de Thèbes*, éd. Francine Mora-Lebrun, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, coll. «Lettres gothiques», n0 4536, 1995.

*Le roman de Tristan en prose*, Tome I-V, éd. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1992.

*Le roman de Tristan en prose*, Tome VI, éd. Emmanuelle Baumgartner et Michèle Szkilnik, Genève, Droz, 1993.

*Le roman de Tristan en prose*, Tome VII, éd. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1994.

*Le roman de Tristan en prose*, Tome VIII, éd. Bernard Guidot et Jean Guidot, Genève, Droz, 1995.

*Le roman de Tristan en prose*, Tome IX, éd. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1997.

*Wace's Roman de Brut, A History of the British*, éd. Judith Weiss, Exeter, University of Exeter Press, coll. « Exeter Medieval English Texts and Studies », 1990.

### **Littérature portugaise**

*A Demanda do Santo Graal*, Volumes I, II, III, éd. Augusto Magne, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1944.

*A Demanda do Santo Graal*, éd. Joseph-Maria Piel et Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988.

*A Demanda do Santo Graal*, éd. Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1995.

*Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa Maria*, éd. Walter Mettmann, Madrid, Clásicos Castália, 1989.

BARCELOS Comte Pierre de, *Crónica Geral de Espanha, 1344*, éd. Luís Felipe Lindley Cintra, (1951-1961), Vol. I-III, Lisboa, INCM, Academia Portuguesa de História, 1990.

*Boosco Deleitoso*, éd. Augusto Magne, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950.

*Cancioneiro da Ajuda, A Diplomatic Edition*, éd. Henry Hare Carter, New York, NY, 1941.

*Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução facsimilada*, éd. Luís F. Lindley Cintra, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos & Instituto de Alta Cultura, 1973.

*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cód. 10991. Reprodução facsimilada*, éd. Luís F. Lindley Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa de Moeda, 1992.

*Castelo Perigroso*, éd. Elsa Maria Branco da Silva, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

*Introdução à História de Vespasiano Imperador de Roma*, éds. Francisco Pereira et Maria Esteves, Lisboa, Typ. da Livraria Ferin, 1905.

*Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela*, éd. J. Piel, Lisboa, 1942-1944, Porto, Obras dos Príncipes de Avis, 1982.

*Orto do Esposo*, éd. Bertil Maler, Rio de Janeiro-Stokholm, Ministério da Educação e Cultura-Instituto. Nacional do Livro-Almqvist & Wiksell, 1956-1964.

*The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, éd. Henry Hare Carter, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.

Rei Dom Duarte, *Leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda a sella*, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1930.

RODRIGUES Manuel Maria, *A Rosa do Adro*, Porto, Porto Editora, 1979.

### **Littérature espagnole**

*El Baladro del Sabio Merlin*, éd. José Javier Fuente del Pilar, Madrid, Ediciones Miraguano, 1988.

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Tome I, II, éd. Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1995.

*La Demanda del Sancto Grial*, éd. Carlos Alvar, Madrid, Editora Nacional, 1980.

*Libro del cavallero Zifar*, éd. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983.

MARTORELL Joanot et Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Tome I, II, III éd. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974.

MONTALVO Garci Rodríguez de, *Amadis de Gaula*, Vol. I, II, III, IV, éd. Edwin B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Instituto «Miguel de Cervantes», 1959.

*Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sábio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, éd. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Editorial Gredos, 1955.

RAMÓN LLULL, *Arbre de filosofia d'amor*, éd. Gret Schib, Barcelona, Editorial Barcino, 1980.

## OUVRAGES CRITIQUES

*Dictionnaire Universel et complet des conciles*, Tomes 13 et 14, M. L'Abbé Migne, Éditeur de la Bibliothèque du Clergé, 1847.

ADAMS Nicholson B. et John E. Keller, Rafael A. Aguirre, *España en su literatura*, New Cork, W.W. Norton & Company, 1991.

Aristote, *Poétique*, éd. et trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

AUERBACH Erich, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, éd. Cornélius Heim, Paris, Éditions Gallimard, 1968.

LEWIS Charlton T. et Charles Short, *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

ANDRÈS M, « Nom propre », éd. Pierre Kaufmann, *L'Apport freudien: éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas, 1993, 278.

BAKHTINE Mikhaïl, *Ésthetique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

BARNSTONE Willis, *The Poetics of Translation*, Yale University Press, 1993.

BARROS Tomás de, *Sumário de História de Portugal*, Porto, Editora Educação Nacional, 1948.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Arguments», 1957.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le Tristan en prose: Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, 1975.

---, « Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal », *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. Marie-Louise Ollier, Montréal, PUM, 1988, 167-175.

BEAULIEU Jean-Philippe, « *Perceforest et Amadis de Gaule : Le roman chevaleresque de la Renaissance* », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 27:3, 1991, 188.

---, « Le roman chevaleresque tardif : permanence, contamination, dissolution », *Études françaises*, 32, 1996.

BÉHAR Henri, « La réécriture comme poétique ou le même et l'autre », *Romanic Review*, 42, 1981, p. 56-65.

BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

BENKOV Edith Joyce, « The Coming to Writing: *Auctoritas* and Authority in Christine de Pizan », *Le Moyen Français*, vol. 35-36, 1994, 33-48.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Volume I, Paris, Gallimard, 1966.

BERMAN Antoine, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, S. Heyvaert, tr., Albany, State University of New York Press, 1992.

BERTHELOT Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII<sup>e</sup> siècle*, Montréal / Paris, Institut d'études médiévales / Vrin, 1991.

---, « Fortune est chauve derrière et devant chevelue : les variations sur la chevelure féminine dans le contexte du Graal », *Senefiance n°50*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 23-43.

BEZZOLA Reto R., *Les origines et la formation de la littérature de courtoise en Occident (500-1200)*, Tome II, Paris, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1960.

BLACKMORE Josiah, « Melancholy, Passionate Love and the *Coita d'Amor* », *The Modern Language Association of America*, 2009, 640-646.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955.

BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

BOGDANOW Fanni, « The Suite du Merlin and the Post-Vulgate Roman du Graal », *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, éd. Roger Sherman Loomis, 1959, 525-535.

---, *The Romance of the Grail : a study of the structure and genesis of a thirteenth-century Arthurian prose romance*, Manchester, Manchester University Press, 1966.

---, « A Note on the Second Version of the *Post-Vulgate Queste* and *Guiiron le Courtois* », *Medium Aevum*, vol. 39, 1970, 288-290.



---, « The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the Extant French Manuscripts of the *Post-Vulgate Queste del Saint Graal* », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 52, 1975, 13-32.

---, « Another Manuscript of a Fragment of the *Post-Vulgate Roman du Graal* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, vol. 28, 1976, 189-190.

---, « Old Portuguese o bem: A Note on the Text of the Portuguese *Demanda do Santo Graal* », *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, 1980, 27-32.

---, « A Hitherto Unknown Manuscript of the Post-Vulgate », *French Studies Bulletin*, vol. 16, automne 1985, 4-6.

---, « L'invention du texte, intertextualité et le problème de la transmission et de la classification de manuscrits: Le cas des versions de la *Queste del Saint Graal post-vulgate* et du *Tristan en prose* », *Romania*, vol. 111, no. 1-2, 1990, 121-140.

---, « A Newly Discovered Manuscript of the *Post-Vulgate Queste del Saint Graal* and Its Place in the Manuscript Tradition of the *Post-Vulgate* », *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, IV, éd. Leonor Vela, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, 347-370.

---, « La recherche des antécédents littéraires: un remaniement méconnu de la *Queste du Saint Graal* vulgate, nouvelle source de la *post-vulgate* », *Perceval-Parzival: Hier et aujourd'hui et autres essais sur la littérature allemande du Moyen Age et de la Renaissance*, éd. Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke, 1994, 25-37.

---, « The Importance of the Bologna and Imola Fragments for the Reconstruction of the *Post-Vulgate Roman du Graal* », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 80, no. 1, *Printemps* 1998, 33-64.

---, « Un Nouvel Examen des rapports entre la *Queste post-vulgate* et la *Queste* incorporée dans la deuxième version du *Tristan en prose* », *Romania*, vol. 118, no. 1-2 [469-470], 2000, 1-32.

---, « Intertextuality and the Problem of the Relationship of the First and Second Versions of the Prose *Tristan* to the *Post-Vulgate Queste del Saint Graal*, Third Part of the *Post-Vulgate Roman du Graal* », *Arthuriana*, vol. 12, no. 2, pp. 32-68, Summer 2002, 32-68.

---, « The Vulgate-Cycle and the Roman du Graal dans *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle* », éd. Carol Dover, Cambridge, D.S. Brewer, 2003, 33-51.

---, « The Theme of the Handsome Coward in the *Post-Vulgate Queste del Saint Graal* », *Arthurian Literature*, vol. 23, 2006, 117-129.

BOHIGAS P. Balaguer, *Los Textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta clásica española, 1925.

BORO Joyce, *The Castell of Love : A Critical Édition of Lord Berner's Romance*, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2007.

BORQUE José Maria Diez, *Historia de la Literatura Española*, Tome I, *La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1980.

BORRALHAO Maria Luisa Malato, « O mito de Abelardo e Heloisa na poesia portuguesa de setecentos », *Revista da Faculdade de Letras. Linguas e Literaturas*, XIX, 2002, 267-286.

BOUTET Dominique et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

---, *Charlemagne et Arthur. Le roi imaginaire*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992.

BREA Mercedes, « Coita do mar, coita de amor », *Verba : Anuario Galego de Filoloxía, Estudo sobre léxico dos trovadores*, éds. Antonio F. Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala, Miguel A. Pousada Cruz, Santiago de Compostela, 215-229.

BRUNETI Almir de Campos, « A Festa do Espírito Santo e a Lenda do Graal », *Tulane Studies in Romance Languages and Literature*, 10, 1981, 25-33.

CAMOCARDI Elêsis M., *Fernando Pessoa : mensagem : história, mito, metáfora*, São Paulo, Editora Arte & Ciencia, 1996.

CAMPROUX Charles, *Le « Joy d'amor » des troubadours : Jeu et joie d'amour*, Montpellier, Causse & Castelnaud, 1965.

CLICHE Éleine, *Poétique du Messie: l'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, 2007.

CARTER Henry H., « A Paleographical Edition of a Medieval Portuguese Manuscript of the Early History of the Holy Grail », *American Philosophical Society Yearbook*, 1960, 624-625.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *L'écriture testamentaire à la fin du Moyen Age : identité, dispersion, trace*, Oxford, European Humanities Research Centre, 1999.

CINTRA Luís F. Lindley, « Nova Proposta de Classificação dos Dialectos Galego-Portugueses », *Boletim de Filologia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 22, 1971, 81-116.

CLOVER Carol J., *The Medieval Saga*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982.

COHEN Jeffrey Jerome, *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

COOPER K., « Merlin romancier : Paternity, Prophecy, Poetics in the Huth-Merlin », *Romanic Review*, 77, 1986, 1-24.

CORRIE Marilyn, « Self-Determination in the *Post-Vulgate Suite de Merlin* and Malory's *La Mort d'Arthur* », *Medium Ævum*, vol. 73, no. 2, 2004, 273-289.

CORTESÃO A. A., *Onomástico Medieval Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912.

COSTA Avelino de Jesus, « Os mais antigos documentos escritos em português. Revisão de um problema histórico-linguístico », *Estudos de Cronologia, Diplomática, Paleografia e Histórico-Linguísticos*, Porto, Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais, 1992, 167-256.

CUESTA Pilar Vásquez, *La Voz de Galicia* S.A. Polígono de Sabón, Arteixo, A CORUÑA (Espagne) RM de A Coruña: Tome 2413, folio 84, feuille C-12502. CIF: B-15.482.177.

DE CASTRO, Ivo, « Quando foi copiado o *Livro do José de Arimateia*. Datação do cód. 643 da Torre do Tombo », *Boletim de Filologia*, 25, 1976, 173-183.

---, *Curso de história da Língua portuguesa*, Lisboa, Universidade de Alberta, 1991, 192-240.

---, « *A Demanda do Santo Graal* », eds. Tavani, Giuseppe & Lanciani, Giulia, *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, 203-206.

---, « *A Demanda do Santa Graal e as Suas Edições* », *Revista Portuguesa de Filologia*, vol. 25, no. 1, 2003, 124-125.

DEMBOWSKI Peter, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, 41, 1981, 17-29.

DELCOURT Thierry, « Un fragment inédit du cycle de la *post-vulgate* », *Romania*, vol. 109, no. 2-3, 1988, 247-279.

DE LOOZE Laurence, « Signing Off in the Middle Ages », dans *Vox intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, éd. A. N. Doane et Carol Braun Pasternack, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, 162-178.

---, « A Story of Interpretations : The *Queste del Saint Graal* as Metaliterature », *The Grail : A Casebook*, éd. Dhira B. Mahoney, New York, Garland Publishing, Inc., 2000, 237-259.

DEYERMOND Alan D., *Historia de la literatura española, vol. 1: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2001.

D'HEUR Jean-Marie, El-Rei D. Dinis, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais: recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1973.

DÍAZ Esther Corral, « Vocabulário bélico na cantiga de amor », *Verba : Anuario Galego de Filoloxía, Estudo sobre léxico dos trovadores*, éd. Antonio F. Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala, Miguel A. Pousada Cruz, Santiago de Compostela, 305-316.

DOMINO Maurice, « La réécriture du texte littéraire: Mythe et réécriture », *SEMEN: La réécriture du texte littéraire*, n°3, février 1987, 13-66.

DOUTREPONT Georges, *La Mise en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939.

DRAGONETTI Roger, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991.

---, « Les merveilles du cerf : miracles, métamorphoses, médiations », *Revue des langues romanes*, XCVIII, n°2, 1994, 287-310.

---, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, 1998.

DUBUIS Roger, « Le mot *nouvelle* au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme « générique », *La Nouvelle : définitions, transformations*, Lille, Université Charles de Gaulle (Lille III), diffusion : Presses Universitaires de Lille, 1990.

DUBY Georges, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1973.

DUMÉZIL Georges, *Mythe et épopée I, II, III. Histoires romaines*, Paris, Gallimard, coll., « Bibliothèque des Sciences humaines », 1973.

ECO Umberto, *The Role of the Reader*, Indiana, U. P., 1979.

---, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.

---, *Mouse or Rat? Translation as a Negotiation*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2003.

ENTWISTLE William J., *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1925.

ESMEIN-SARRAZIN Camille, *L'essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008.

ESTRADA López, Francisco y Lacarra, María Jesús. *Orígenes de la prosa*, Madrid, Júcar, 1993.

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topiques merveilleuses dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.

FERRARI A., « Cancioneiro da Biblioteca Nacional », *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, éds. Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1993, 119-123.

---, « Cancioneiro da Biblioteca Vaticana », *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, éds. Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1993, 123-126.

FINAZZI-AGRÒ E., « Novela de Cavalaria », *Dicionário da Literatura Medieval Gallega e Portuguesa*, éds. Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, 475-477.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, Tome I, Paris, Gallimard, 1969.

FOZ Clara, *Le traducteur, l'église et le roi, Espagne XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

FRAPPIER Jean, *Autour du Graal*, Genève, Librairie Droz, 1977.

FREEMAN Michelle A., *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure : Chrétien de Troyes' Cligès*, Lexington, French Forum Publishers, 1979.

FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

---, *Cinq psychanalyses*, trad. Maria Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

---, *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

---, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

FURTADO Antonio L. « The Questing Beast as Emblem of the Ruin of Logres in the Post-Vulgate », *Arthuriana*, vol. 9, no. 3, Automne 1999, 27-48.

GALLAIS Pierre, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII<sup>e</sup> siècle : description raisonnée, comparée et commentée de la Continuation-Gauvain (première suite du Conte du Graal de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989.

GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, « L'altérité de l'Alexandre du *Roman d'Alexandre*, et en contrepoint, l'intégration à l'univers arthurien de l'Alexandre de *Cligès* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, Être père à la fin du Moyen Âge, Didier Lett, éd., 4, 1997.

GELLRICH Jesse M, *The idea of the book in the Middle Ages: language theory, mythology*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

---, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

GINGRAS Francis, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir, Présentation informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, Tome CI, 2, 1997, 163-183.

---, « Les noces illusoires dans le récit médiéval (XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles) », *Magie et illusion au Moyen Âge*, *Senefiance* n° 42, 1999, 175-189.

---, « Œdipe et les Ogres d'après une variante du *Roman de Thèbes* », *Memini*, Société d'études médiévales, 4, 2000, 77-94.

---, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002.

---, LAURENT Françoise, éd., LE NAN Frédérique éd., VALETTE Jean-René, éd., *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, Paris, Éditions Champion, 2005.

---, *Une Étrange Constance: Les Motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Saint-Nicholas, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006.

GOSMAN Martin, *La Légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du XII<sup>e</sup> siècle : une réécriture permanente*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

GONÇALVES E., « *Dom Denis* » dans Tavani, Giuseppe & Lanciani, Giulia, éd. *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 1993, 208.

GONÇALVES Adolto, « *A Demanda do Santo Graal: História e Símbolos* », *Vértice: Revista de Cultura e Arte*, vol. 73, juillet 1996, 73-78.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du Sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

HALL J. B., « La Matière arthurienne espagnole: The Ethos of the French Post-Vulgate Roman du Graal and the Castilian *Baladro del sabio Merlin* and *Demanda del Sancto Grial* », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 56, no. 4:224, 423-436, 1982.

HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », n° 8, 1984.

---, « Merveilleux et fantastique dans la littérature du Moyen Âge : une catégorie mentale et un jeu littéraire », *Dimensions du merveilleux*, Oslo, Éditions de l'Université, 1986, 243-246.

JEAUNEAU Edouard, *Translatio studii. The Transmission of Learning. A Gilsonian Theme, The Etienne Gilson series 18*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995.

MARTINS Ana Maria, « Os mais antigos textos escritos em português », éd. Isabel Hub Faria, *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*. Lisboa, Edições Cosmos - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, 491-534.

MEGALE Heitor, « *Variação Lexical no Códice da Demanda do Santo Graal* », *Estudos Lingüísticos: Estudos Lingüísticos: Anais de Seminários do GEL*, 1978-1988, volumes 1-27, vol. 28, 1999, 176-181.

MICHON Patricia, « *Palamède dans les romans arthuriens de la péninsule ibérique* », *Travaux de Littérature*, vol. 9, 1996, 7-19.

HUIZINZA Jean Marie, *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967.

HUCHET Jean-Charles, *Le roman médiéval*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

---, *L'Amour discourtois*, Paris, Bibliothèque historique Privat, 1987.

---, *Littérature et psychanalyse: pour une clinique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

---, *Tristan et le sang de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JUNQUEIRA Renata Soares, « O Triste Destino de Tristão da Versão Portuguesa d'A Demanda do Santo Graal », *Revista de Letras*, vol. 35, 1995, 103-111.

KAUFMANN Peter, « Imaginaire », éd. Pierre Kaufmann, *L'Apport freudien: éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas, 1993, 173-176.

KAYSER Wolfgang, « Qui raconte le roman? », *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

KELLER John Esten, *Alfonso X, El sabio*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1967.

KENNEDY Edward Donald, « Malory's 'Noble Tale of Sir Launcelot du Lake', the Vulgate Lancelot, and the *Post-Vulgate Roman du Graal* », éd. Takashi Suzuki et Tsuyoshi Mukai, *Arthurian and Other Studies*, Cambridge, Brewer, 1993, 107-129.

KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque: idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

KRISTEVA Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

-----, *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

---, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

---, *Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

---, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

KELLY Douglas et Keith Busby, *The Legacy of Chrétien de Troyes*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, 1987-1988.

---, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992.



---, « The source and the meaning of conjointure in Chretien's Erec », *Viator : Medieval and Renaissance Studies*, Lynn White Jr., éd., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1971, 179-200.

LANCIANI GIULIA, « Cantiga amigo », *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, éd. Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1993, 135-137.

LATHUILLIÈRE Roger, « Le Roman du Graal postérieur à la Vulgate (Cycle du Pseudo-Robert de Boron) », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. H. R. Jauss et E. Köhler, vol. 4, *Le roman jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Heidelberg, 1978, 615-622.

LAZAR Moshé, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature de XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

---, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

LEPINETTE Brigitte, « La traduction scientifique en Espagne », dans *Europe et traduction*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 117-136.

LEUPIN Alexandre, *Le Graal et la littérature. Étude sur la vulgate arthurienne en prose*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Lettera », 1982.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962.

LOGIÉ Philippe, *L'Éneas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Honoré Champion, Paris, 1999.

LOOMIS Roger Sherman, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York: Columbia University Press, 1949.

---, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, London, Oxford University Press, 1959.

---, *The Development of Arthurian Romance*, New York, Harper and Row Publishers, 1963.

LÓPEZ-MORILLAS Frances M., tr. Julián Marías, *Understanding Spain*, Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992.

LUSIGNAN Serge, *Parler vulgairement*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987.

LYNDE-RECCHIA Molly, « Narrative Strategy as *Auctoritas* in the Thirteenth-Century Prose Version of the Roman de Thèbes », *Proceedings of the Medieval Association of the Midwest*, vol. 3, 1995, 69-79.

MACDONALD Aileen Ann, « Merlin in the *Vulgate* and *Post Vulgate*: A Study in Contrasts », *Comparative Studies in Merlin from the Vedas to C. G. Jung*, éd. James Gollnick, Lewiston, New York, Mellen, 1991, 3-20.

MACHADO José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. I, II, III, Lisboa, Editorial Confluência, 1967.

MACHADO José Barbosa, « Press and translation as Changing Factors in the 15th century portuguese language and culture », Trás-os-Montes e Alto Douro University, (article inédit) 1-8.

MARGOT Jean-Claude, *Traduire sans trahir: la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*, Lausanne, Symbolon, L'Ége d'Homme, 1979.

MARKALE J., *Le roi Arthur et la société celtique*, Paris, Payot, 1976.

MARTINS Mário, « Petrarca no Bosco Deleitoso », *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, Aida Fernanda Dias, « Boosco Deleytoso », *Antologia de Espirituais Portugueses*, Lisboa, 1994, 25-36.

MARX Jean, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, PUF, 1952.

MEDEIROS Lênia Márcia de Mongelli, « An Unorthodox Reading of *A Demanda do Santo Graal* », trad. Mitchell, Beverly, *Arthurian Interpretations*, vol. 3, no. 1, Automne 1988, 16-24.

MÉLA Charles, « La lettre tue: cryptographie du Graal », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1983:26, 202-221.

---, *La Reine et le Graal : la conjointure dans les romans du graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.

MEGALE Heitor, « *A Demanda Portuguesa de Viena: Confronto das Edições Magne* », *Boletim de Filologia*, vol. 31, 1986, 133-160.

---, Haqira Osakabe, *Textos Medievais Portugueses e as suas Fontes, Matérias da Bretanha e Cantigas com Notação Musicais*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Publicações Humanitas, 1999.

---, *A Demanda do Santo Graal : das origens ao códice português*, São Paulo, Ateliêr Editorial, 2001.

---, « *A Demanda do Santo Graal: tradição manuscrita e tradição impressa* », *Estudos Linguísticos*, XXXIV, 2005, 135-140.

MEGIANI Ana Paula Torres, *O Jovem Rei Encantado. Expectativas do Messianismo Régio em Portugal (séculos XIII-XVI)*, São Paulo, Hucitec, 2003.

MÉNARD M. David, « Désir », *L'apport freudien : éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, éd. Pierre Kaufmann, Paris, Larousse-Bordas, 1998, 126-133.

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

METTMANN Walter, *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, La Littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1985.

MICHA Alexandre, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Librairie Droz S.A., 1987.

MICHON Patricia, « Marc de Cornouailles au royaume de Logres dans les romans arthuriens de la péninsule ibérique », *Les Lettres Romanes*, vol. 48, no. 3-4, Aug 1994, 163-173.

MIRANDA José Carlos Ribeiro, « Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal », *Colóquio/Letras*, 142, octobre 1996, 83-102.

MONSERRAT Juan Miralles I, *Antología de textos de les Illes Balears, Vol. I, Segles XIII a XVI*, Barcelona, Publicaciones de la Abadia de Monserrat, 2006.

MONSON Donald A., « *Auctoritas and Intertextuality in Andreas Capellanus' De Amore* », *Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts*, éd. Moshe Lazar et Lacy, Norris J., Fairfax, Virginia, George Mason UP, 1989, 69-79.

MOUNIN Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

MORA-LEBRUN Francine, *L'« Enéide » médiévale et la naissance du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

MORREALE Margherita, « Sobre algunas acepciones de *extraño* y su valor ponderativo », *Revista de Filología Española*, 36, 1952, 310-317.

NOUSS Alexis, « La traduction comme ethos européen », dans *Europe et traduction*, éd. Michel Ballard, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 247-261.

OLLIER Marie-Louise, « The Author in the Text: The prologues of Chrétien de Troyes », *Yale Studies*, n°51, 1974, 26-41.

OSAKABE Haquira, « Nota sobre o Amor na *Demanda do Santo Graal* », *Estudos Portugueses e Africanos*, vol. 10, 1987, 69-75.

OUSTINOF Michaël, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

PARRY John Jay and Robert Caldwell, *Geoffrey of Monmouth in Arthurian Literature in the Middle Ages*, éd. Roger S. Loomis, Clarendon Press: Oxford University, 1959.

PERGNIER Pergnier, *Traduction et traducteurs au Moyen Age*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

PERRONE-MOISÉS L., « L'intertextualité critique », *Poétique*, 27, 1976, 372-384.

PICKFORD Cedric, *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque nationale*, Paris, Nizet, 1959.

---, « La priorité de la version portugaise de la *Demanda do Santo Graal* », *Bulletin Hispanique*, vol. 63, 1961, 211-216.

PLATAGEAN Evelyne, « L'histoire de l'imaginaire », *Faire de l'histoire*, Pierre Nora, éd., Paris, Gallimard, 1974, 307-327.

POIRION Daniel, « Romans en vers et romans en prose », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1978, 74-81.

---, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 1938, 1982.

PRATT Karen, *Medieval Attitudes to Translation and Adaptation: the Rhetorical Theory and the Poetic Practise, The Medieval Translator*, éd. Roger Ellis, London, Centre for Medieval Studies, 1991.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

RAMOS M.A., « Cancioneiro da Ajuda », *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, éds. Giulia Lanciani et Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1993, 115-117.

REY-FLAUD Henri, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin Éditeur, 1993.

---, *Le Sphinx et le Graal*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1998.

---, *Le chevalier, l'Autre et la mort*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1999.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

---, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

RIFFATERRE Michel, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

ROUBAUD-BÉNICHOU Sylvia, *Le roman de chevalerie en Espagne, Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, Paris, 2000.

ROUSE Robert, « The Peace of the Roads: Authority and Auctoritas in Medieval Romance », *Boundaries in Medieval Romance*, éd. Neil Cartlidge, Cambridge, Brewer 115-127.

ROUSSET Jean, *Narcisse Romancier*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

ROUSSINEAU Gilles, *La suite du roman de Merlin*, Tome I, II, Genève, Librairie Droz, 2006.

RUAS Henrique Barrilaro, *Vida do Santo Condestável, Nuno Álvares Pereira*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1969.

RUS Martijn, « La chevelure au Moyen Âge : marque du même, marque de l'autre », *Senefiance n°50*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 385-391.

SAINT-DENIS Alain, *Le Siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

SAINT-GELAIS Richard, *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, 1994.

SARAIVA José Hermanio, *Historia da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora Limitada, 1979.

---, *História de Portugal*, Publicações Europa-América, 1993.

---, *História de Portugal*, Mem Martins, Publicações Europa América, Ltd, 2001.

SÉGUY Mireille, *Les romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Éditions Champion, 2001.

SERRÃO Joel, *Dicionário de História de Portugal*, Volume I, Porto, Livraria Figueirinhas, 1981.

SHARRER Harvey L., « The Passing of King Arthur to the Island of Brasil in a Fifteenth-Century Spanish Version of the *Post-Vulgate Roman du Graal* », *Romania*, vol. 92, 1971, 65-73.

SILHOL R., « Psychanalyse et littérature », éd. Pierre Kaufmann, *L'Apport freudien: éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas, 1993, 537-539.

SPAGGIARI, Barbara, « La *Demanda do santo Graal* en portugais dans ses rapports avec la tradition française », éd. Danielle Buschinger, *Etudes médiévales*. Amiens, Centre d'Etudes Médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 1999, 357- 366.

STANESCO Michel et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

STEINER Roger J., « Domaa/*Demanda* and the Priority of the Portuguese *Demanda* », *Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature*, vol. 64, no. 1, août 1966, 64-66.

STRUBEL Armand, *La rose, le Renart et le Graal, La littérature allégorique en France au XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Éditions Slatkine, 1989.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

---, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

TORRES, Arthur Almeida, « A *Demanda do Santo Graal*: Edição brasileira do Padre Augusto Magne Rio de Janeiro, Brasil, 1944 », *Actes du XIII<sup>e</sup> congrès international de linguistique et philologie romanes tenu à l'Université Laval*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1971, 1209-1248.

VALETTE Jean-René, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1998.

---, *La pensée du Graal*, Paris, Honoré Champion, 2008.

VIALA Alain, Paul Aron et Denis Saint-Jacques, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

WILSON-Okamura, David Scott, « Adultery and the Fall of Logres in the *Post-Vulgate Suite du Merlin* », *Arthuriana*, vol. 7, no. 4, hiver 1997, 16-46.

WOLF-BONVIN Romaine, *Textus : de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval : Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 1998.

ZIERER Adriana Maria, « A *Demanda do Rei Ideal em Portugal* : A construção da imagem de Afonso III (1248-1279) », 4 (article inédit).

---, « Artur como Modelo Régio nas Fontes Ibéricas Medievais (Parte I): *A Demanda do Santo Graal* », *Brathair* 3:2, 2003, 44-61.

---, « Artur nas Fontes Ibéricas Medievais (II) : *Libro de las Generaciones e Nobiliário do Conde Dom Pedro* », *Brathair*, 4:2, 2004, 142-158.

---, « O mito arturiano e a sua critianização nos séculos XII e XIII », *São Luís*, 3:1, 2005, 1-18.

ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

---, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

---, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

ZUMTHOR Paul, *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine, 1973.

---, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

---, « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, 41, 1981, 8-16.

---, *L'oubli et la tradition, Le genre humain*, 18, 1988.

---, *Essai de poétique médiévale*, 2ième édition, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

## Annexe 1 Tableau comparatif

<i>Queste Post-Vulgate</i>	<i>A Demanda do Santo Graal</i>	<i>Tristan en prose</i>	<i>Queste del Saint Graal</i>
Lacune	1. La veille de la Pentecôte une demoiselle arrive à la	oui (Fête à Camaalot où on mentionne que le	oui

	cour du roi Arthur pour demander à Lancelot de la suivre	roi Arthur est le XIIIe roi de la demanda.	
	2. Lancelot part avec la demoiselle dans la forêt de Camaalot	(VI) oui	Oui
	3. Lancelot arrive chez un ermite qui devine qu'il est là pour adouber Galaad	Oui	Oui
	4. Lancelot adoube Galaad au nom de Dieu. Galaad décrit comme une merveille	(VI) oui	Oui (pas trop de détails sur l'adoubement)
	5. Lancelot parle à son fils Galaad et du fait qu'il est le fruit d'un péché (Lancelot et la fille du roi Pelles). Il lui dit quand même que Dieu fera des merveilles pour lui et lui promet qu'il écrira toutes ces merveilles.		oui (Lionel et Bohort sont déjà dans l'abbaye quand Lancelot y arrive).
	6. Description de Galaad	oui (on parle de sa conception)	oui
	7. Lancelot retourne à la cour et rencontre sur son chemin Lionel et Bohort		oui
	8. Le siège périlleux: 453 (CCCCLIII) années après la mort du Christ. Le roi Arthur promet à la cour que cette journée là sera pleine d'aventures, car on l'appelle le roi aventureux.		Épisode qui ressemble à celui-ci mais pas de mention d'Arthur en tant que roi aventureux.
	9. Un chevalier tombe d'une fenêtre absorbé dans ses pensées. Son corps mort est si chaud que ceux qui le regardent	Ici on parle plutôt d'un chevalier qui joue de la harpe et que se suicide tout de suite après.	



	pensent qu'il y a des flammes qui lui sortent du nez. Il porte des lettres qui lui tombent des mains.		
	10. Un écuyer annonce au roi Arthur qu'il a vu l'épée d'Escalibur (l'épée n'est pas nommée dans le texte)	On mentionne aussi l'épée du perron.	oui
	11. Le roi demande à Lancelot de sortir l'épée du marbre mais il refuse en lui disant qu'il n'est pas le meilleur chevalier		oui
	12. Gauvain essaie d'enlever l'épée mais il ne réussit pas		
	13. Deux autres sièges avec les noms d'Erec et de Dragam, un chevalier écossais.		
	14. Erec et Helain o Branco qui a été trompé par une demoiselle et donc a décidé de garder chasteté jusqu'à la fin de ses jours.		
	15. CL sièges.		
	16. Galaad entre dans le palais sans ouvrir ni porte ni fenêtre et termine l'aventure du siège périlleux.	(VI) Arrivée de Galaad. Il s'asseye sur le siège Périlleux.	oui
	16. Tous à la cour se rendent compte que le chevalier est Galaad et qu'il est le chevalier dont parlait Merlin et les prophètes. On dit que Tristan n'est pas à la cour à cause d'Iseut.	Tous admirent la beauté de Galaad et tous se rendent compte qu'il est le chevalier désiré. Annonce du Saint Graal après son arrivée.	

	17. Guenièvre apprend l'arrivée de Galaad et sait tout de suite qu'il est le fils de Lancelot. (Galaad a 18 ans)		
	18. Le roi Arthur amène Galaad près de l'épée pour qu'il puisse l'enlever du perron		oui
	19. Une demoiselle arrive à la cour pour dire au roi Arthur qu'il y aura des merveilles.		
	21. Les chevaliers se préparent pour jouter		
	22. Tous s'émerveillent avec Galaad et la façon dont il se bat avec ses adversaires		
	23. Tristan arrive à la cour.	Oui	
	24. Tristan parle à Galaad.		
	25. Le Saint Graal couvert d'un tissu blanc apparaît aux chevaliers le jour de la Pentecôte.	On annonce l'apparition du Saint Graal avant l'évènement même. Le Graal, qui a des pouvoirs miraculeux, apparaît à Corbenic mais Lancelot ne le voit pas. Jusqu'à présent le Graal a seulement été vu par Bohort à Corbenic.	Apparition du SG à Camaalot.
	26. Gauvain se propose à partir à la quête du Saint Graal.	oui	
	27. Les chevaliers de	oui	Oui

	la Table Ronde se préparent pour partir.		
	28. Le roi Arthur se sent triste parce que tous les chevaliers vont partir à la quête.	oui	Oui
	29. La demoiselle laide arrive à la cour avec une épée dans un fourreau.		
	30. Tous les chevaliers enlèvent l'épée du fourreau, cependant quand Gauvain le fait, l'épée sort pleine de sang. Le sang est un signe qu'il tuera beaucoup de chevaliers.		
	31. Le roi Arthur demande à Gauvain de ne pas partir dans la quête mais il refuse en disant au roi qu'il ne devrait pas croire à des enchantements.		
	32. La reine souffre en sachant que Lancelot va partir à la quête.	oui (scène d'adieu)	
	33. Le roi Arthur lit la lettre où le chevalier qui est arrivé mort à la cour confessait le crime d'avoir tuer sa famille. On fait écrire son crime sur sa pierre tombale.		
	34. L'ermite Naciam défend à tous les chevaliers d'amener leurs femmes ou amies dans la quête. Mentionne que seulement un chevalier pourra voir le Saint Graal.		

	35. Guenièvre demande à Galaad l'identité de son père mais celui-ci ne le sait pas.	(VI) Conversation entre les deux.	
	36. Guenièvre annonce à Galaad que son père est Lancelot.		
	37. Le roi Arthur pense à tous les chevaliers qui doivent partir. Il commence à détester Gauvain.		
	38. Galaad et les autres chevaliers jurent sur le livre qu'ils n'abandonneront pas la quête.		Serment des chevaliers mais non pas sur le livre.
	39. L'auteur nomme tous les chevaliers qui ont juré sur le livre.	oui	
	40. Guenièvre dit au revoir à Lancelot.	oui	oui
	41 – 42. Les chevaliers partent pour la quête.	oui	oui
	43. Arrivée des chevaliers au château de Vagam. La demoiselle laide accuse Gauvain.		
	44. Gauvain dit qu'il ne faut pas croire à tout ce qu'on dit. Le roi Bandemagu accuse Gauvain d'être un meurtrier comme son frère Mordret.	L'on parle du châtiment de Baudemagu. (VI)	
	45 - 46. Un chevalier demande à Galaad de le tuer mais il refuse. Alors le chevalier se tue devant lui. Les chevaliers reprennent leur chemin.		

	47. Le roi Bandemagu parle de l'écu merveilleux à Galaad.	(VI) Histoire de l'écu	
	48. L'écu blanc avec une croix rouge.		
	49. Le chevalier aux armes blanches blesse le roi Bandemagu pour lui enlever l'écu.		
	50. Galaad prend l'écu et refuse la compagnie d'Yvain le bâtard. Ses seuls compagnons sont un ermite (qui lui raconte des histoires) et un écuyer.		
	51-55. Galaad apprend sur les merveilles de l'écu et comment Joseph, fils de Joseph d'Armathie, a fait la croix qui se trouve dessus avec son sang. (passage très important) Sinal = commence à saigner = croix avec le sang de Joseph = la croix rappelle Joseph et comment le roi Evalac a vaincu Tolomer. Le chevalier qui prendra l'écu trouvera la mort jusqu'au au jour où arrivera Galaad.	oui	oui
	56. L'écuyer demande à Galaad de le faire chevalier.	oui	oui
	57. L'écuyer raconte à Galaad la merveille de la tombe. Il y a une voix qui sort de cette tombe et celui qui l'entend meurt tout de suite après.	Explication de l'aventure du cimetière.	oui

	58. Galaad écoute la voix sans s'étonner. Il voit alors sortir de la tombe un homme tout noir qui voit qu'il ne pourra pas nuire à Galaad.	Aventure du cimetière	oui
	59. Les trois choses sur la merveille du monastère (la pierre tombale difficile à lever, le corps du chevalier, la voix mystérieuse et ses effets sur les chevaliers qui l'entendaient).		oui
	60. Signification de la pierre tombale = cœurs que Dieu a trouvé durs		oui
	61. Corps du chevalier = Ceux qui n'ont pas reconnu Jésus quand celui-ci est venu sur la terre		oui
	62. Voix = Mots douloureux que le peuple a dit à Pilate. Mention du verbe «traladar» (Robert de Boron latin => français) invitation à aller voir le texte latin.		Narrateur beaucoup plus présent. Demande constamment au lecteur d'aller consulter le texte latin.
	63. Galaad adoube Melian (écuyer) chevalier. Ils partent tous les deux et arrivent au croisement d'un chemin où ils trouvent une croix avec un message écrit.	Oui	oui
	64. Melian arrive dans une forêt où il voit un roi en train de dormir. Il lui enlève la		Oui

	couronne parce que le roi dort et donc il ne la mérite pas.		
	65. Melian rencontre une demoiselle en détresse.		
	66. Le chevalier se bat avec Melian. Le chevalier coupe la tête à la demoiselle avant de mourir.		
	67. <i>Mais ora leixa o conto a falar de Melias e torna a Galaad.</i> Galaad rencontre une demoiselle sur un palefroi noir qui l'amène dans la forêt près d'une demoiselle et deux chevaliers morts.		
	68. Galaad apprend le nom du chevalier mort (Amador de Belrepaire)		
	69. Galaad amène Melian et le corps d'Amador. Il laisse le corps de la demoiselle, car comme le dit le narrateur, le conte ne parle plus d'elle.		
	70 - 74 Galaad et Yvain le bâtard arrivent au château du père de Dalides.		
	75. Dalides veut montrer à son père Dondinaus qu'il est un chevalier plus vaillant que Galaad.		
	76 – 77. Galaad se bat avec Dalides.		
	78 – 79. Dalides se		

	suicide avec son épée, car il ne peut pas supporter que Galaad soit meilleur que lui.		
	80. Dondinaus se suicide à côté de son fils.		
Commence le fragment français Gauvain part chercher le chevalier qui a tué Dalides.	81. Gauvain arrive où se trouvent les corps du père et du fils. On dit à Gauvain qu'il doit venger la mort de Dalides.		
<i>Or dit ly comptes que quant lez...La bête glatissante</i>	82 - 83. La bête glatissante.	Description de la bête glatissante. <i>L'estoire diste que la Beste Glatissant avoit teste de serpent et le col avoit ele d'une beste que on apeloit dolce en son langage; et le cors avoit ele d'une beste que on apele lyon. Et quant ele aloit il issoit de son ventre un si tres grant glatissement comme se ele eüst dedens li jusques a XX brakés. De tel fachon estoit la Beste Glatissant.</i> (VI) Palamède aime Yseut.	
Cerf blanc gardé par quatre lions.	84. Les chevaliers voient un cerf blanc gardé par quatre lions.	Oui	
<i>Et si quelqu'un me demandait qui était celui qui l'accompagnait, je dirais que c'était Tristan, le neveu du roi</i>	85. Le cerf disparaît dans la brousse. Galaad et les autres chevaliers voient un chevalier blessé, Égaré le Triste, sur		



<i>Mars... Les chevaliers choisissent chacun son aventure.</i>	son cheval.		
<i>Mais atant laisse ly comptes a parler d'eulx et retourne a Galaad pour compter la merveille apertement qu'il vit du cerf.</i>	86. Yvain le Bâtard a suivi la bête glatissante; Galaad a suivi le cerf blanc pour en savoir plus sur la merveille; Dodinel le Sauvage suit Tristan pour aider le chevalier qui est avec lui.		
<i>Et se aucuns me demandoit qui estoit cil chevalier qui venoit si ireusement, je respondroye que c'estoit messire Gauvain qui venoit après Galaad pour venger la mort Dalides...</i>	87. Gauvain trouve Galaad pour ainsi pouvoir venger la mort de Dalides.		
Combat de Galaad et Gauvain	88. Galaad blesse Gauvain et le laisse pour repartir à la quête du cerf blanc.		
Bohort de Gaunes rencontre Gauvain ...	89. Bohort de Gaunes rencontre Gauvain blessé et lui promet qu'il le vengera. Il part à la quête du chevalier qui porte un écu avec une croix rouge (Galaad).		
Bohort de Gaunes poursuit Galaad.	90 - 93. Bohort de Gaunes rencontre Galaad devant un ermitage et lui lance un défi. Galaad blesse Bohort pour continuer sa poursuite au cerf blanc. Bohort décide de suivre Galaad. Galaad se bat encore une fois contre lui		

	avant de lui apprendre son nom.		
Keu arrive et tue un chevalier devant Galaad et Bohort.	94. Keu arrive près Galaad et de Bohort en disant qu'il est poursuivi par un chevalier qui a un écu noir avec un lion en argent. Keu tue ce chevalier devant Galaad et Bohort en les embarrassant.		
Keu explique pourquoi il a tué le chevalier.	95. Keu explique pourquoi il avait tué le chevalier. Le chevalier voulait couper la tête à Lucan le Bouteillier et c'est pourquoi Keu a voulu le venger.		
Keu va à la rencontre de Gauvain. <i>Ilz vindrent a une maison de renduz que le roy Artus avoit estoree au commencement de son regne</i>	96. Keu va à la rencontre de Gauvain. <i>Chegarom a uii mosteiro que fezera rei Artur quando começou a regnar...</i>		
Yvain ly Advoultres arrive à un ermitage. Il cherche la bête glatissante qui selon l'ermite qui l'accueille est le Diable. <i>Dedans son ventre bestes qui glatissent en semblance de chiens... sire, vous cerchiés vostre mort. Celle beste que vous querés est beste de deable part et plaine d'ennemy.</i>	97. Yvain le Bâtard arrive à un ermitage. Il la suit parce qu'il veut savoir la nature des sons qui sortent de son ventre.		
L'ermite raconte à Yvain que ces cinq fils ont essayé de tuer la bête glatissante. Au moment où ils l'ont	98. L'ermite raconte à Yvain ce qui est arrivé à ses cinq fils.		

<p>blessé sur la cuisse gauche un homme noir aux yeux rouges est sorti du lac et a tué tous ses fils. Il conseille Yvain à abandonner sa poursuite, car la bête est une chose du Diable et non pas de Dieu.</p>			
<p>99 – 100. Contre les conseils de l'ermite Yvain décide de poursuivre la bête et rencontre un chevalier qui la cherche depuis 12 ans. Mais le chevalier le blesse en lui disant que cette quête n'appartient pas à Yvain.</p>	<p>99 – 100. Contre les conseils de l'ermite Yvain décide de poursuivre la bête et rencontre un chevalier qui la cherche depuis 12 ans. Mais le chevalier le blesse en lui disant que cette quête n'appartient pas à Yvain.</p>		
<p>La bête vient boire à la fontaine mais quand elle voit les chiens venir, elle fuit. Girflés essaie de la poursuivre mais le chevalier l'empêche en le blessant. Girflés retourne à la cour avec Yvain.</p>	<p>101 -102. La bête vient boire à la fontaine mais quand elle voit les chiens venir, elle fuit. Girflés essaie de la poursuivre mais le chevalier l'empêche en le blessant. Girflés retourne à la cour avec Yvain.</p>		
<p>Importance accordé au nom du cheval de Tristan = Passebroilh</p>	<p>103. Dodinel le Sauvage quitte Galaad pour poursuivre Tristan. Nom du cheval de Tristan = Bâtard</p>		
<p>104 – 105. Tristan se bat avec Dodinel le Sauvage avant de lui présenter Esgaré li Tristes.</p>	<p>104 – 105. Tristan se bat avec Dodinel le Sauvage avant de lui présenter Esgaré li Tristes.</p>		
<p>Esgaré li Tristes raconte son histoire. Une demoiselle lui a demandé son amour</p>	<p>106. Esgaré li Tristes raconte son histoire. Une demoiselle lui a demandé son amour</p>		

<p>mais puisqu'il aimait déjà une autre dame, il n'a pas pu l'accepter. Alors un chevalier a voulu l'obliger à entrer dans le château et à aimer la demoiselle et Esgaré li Tristes était obligé à le tuer.</p>	<p>mais puisqu'il aimait déjà une autre dame, il n'a pas pu l'accepter. Alors un chevalier a voulu l'obliger à entrer dans le château et à aimer la demoiselle et Esgaré li Tristes était obligé à le tuer.</p>		
<p><i>Je sache la vérité de ceste merveille</i> Galaad et Bohort arrivent au château de Brutus de Troie.</p>	<p>107-108. Galaad veut continuer à poursuivre le cerf blanc pour essayer de comprendre sa signification. Il arrive avec Bohort au château du roi Brutus. <i>Saiba a verdade do que quer significar</i></p>		
<p>Cette partie est beaucoup plus amplifiée, car elle raconte comme la fille du roi Brutus est allée se coucher dans le lit de Galaad qui ne semble pas se réveiller.</p>	<p>109 – 113. La fille du roi Brutus tombe amoureuse de Galaad. Elle parle de son désir pour lui et du fait qu'elle ne pourra jamais l'avoir à cause de sa nature sainte.</p>		
<p>Galaad se réveille surpris de voir la demoiselle dans son lit. Il lui dit qu'il restera vierge et elle lui dit qu'elle se suicidera s'il ne lui accorde pas son amour. Puisque Galaad continue à refuser, la demoiselle prend son épée et se suicide en traversant son corps avec celle-ci.</p>	<p>114 -116. Galaad se réveille surpris de voir la demoiselle dans son lit. Il lui dit qu'il restera vierge et elle lui dit qu'elle se suicidera s'il ne lui accorde pas son amour. Puisque Galaad continue à refuser, la demoiselle prend son épée et se suicide en traversant son corps avec celle-ci.</p>		
<p>117-120. Le roi Brutus veut venger la mort de sa fille mais après se</p>	<p>117-120. Le roi Brutus veut venger la mort de sa fille mais</p>		

battre contre Galaad et Bohort, il apprend finalement que celle-ci s'était suicidée.	après se battre contre Galaad et Bohort, il apprend finalement que celle-ci s'était suicidée.		
121 -122. Galaad et Bohort quittent le château du roi Brutus et voient la bête glatissante. Ils rencontrent aussi Palamèdes avec ses 30 chiens.	121 -122. Galaad et Bohort quittent le château du roi Brutus et voient la bête glatissante. Ils rencontrent aussi Palamèdes avec ses 30 chiens.		
Le texte s'interrompt au moment où Esclabor commence son histoire.	123 - 124. Galaad et Bohort arrivent au château du roi Esclabor l'Inconnu et celui-ci commence à leur raconter son histoire. C'est le roi Arthur qui lui a donné son nom parce qu'il était païen. Il s'est marié avec une demoiselle qui refusait se convertir à la religion chrétienne. Il a vécu avec elle pendant 12 ans et a eu 12 fils.		
	125 -128. Quand il se promenait un jour dans la forêt avec ses 11 fils, Esclabor et eux avaient vu la bête glatissante. Quand ils ont essayé de la tuer, elle a poussé des cris si forts qu'ils sont tous tombés morts. Seuls le père et le fils qui étaient restés dans le château se sont sauvés. Esclabor raconte aussi qu'il a échappé à la mort une		

	deuxième fois avant de se convertir à la religion chrétienne.		
129 – 131. Le récit ici parle de Gauvain et d'Yvain le Senel qui arrivent à un château où il y a des lettres écrites accusant Gauvain de meurtre et d'autres défendant l'entrée de tous les chevaliers du lignage du roi Arthur. Un écuyer lance un défi à Yvain, car celui-ci décide entrer dans le château.	129 – 131. Le récit ici parle de Gauvain et d'Yvain le Senel qui arrivent à un château où il y a des lettres écrites accusant Gauvain de meurtre et d'autres défendant l'entrée de tous les chevaliers du lignage du roi Arthur. Un écuyer lance un défi à Yvain, car celui-ci décide entrer dans le château.		
	132 -133. On décide de brûler Yvain pour venger la mort de Lamorat que Gauvain avait tué.		
Intervention du narrateur pour raconter la réaction du roi Arthur par rapport à la mort d'Yvain.	134. En apprenant sur la mort d'Yvain, le roi Arthur fait détruire le château où il avait été brûlé (mais seulement après la mort de Perceval).		
135 - 137. Gauvain chevauche regrettant avoir quitté Yvain le Senel au château. Il rencontre la sœur d'Yvain le Senel. La sœur d'Yvain se rend au château pour apprendre que son frère est mort brûlé à cause de la trahison de Gauvain. Elle veut venger la mort de son frère.	135 - 137. Gauvain chevauche regrettant avoir quitté Yvain le Senel au château. Il rencontre la sœur d'Yvain le Senel. La sœur d'Yvain se rend au château pour apprendre que son frère est mort brûlé à cause de la trahison de Gauvain. Elle veut venger la mort de son frère.		
La demoiselle rencontre Patrides, le neveu du roi	138. La demoiselle rencontre Patrides, le		

Baudemagu et lui demande de venger la mort de son frère.	neveu du roi Baudemagu et lui demande de venger la mort de son frère.		
139- 140. Patrides rencontre Gauvain et se bat contre lui. Gauvain coupe la tête à Patrides. La demoiselle menace Gauvain davantage.	139- 140. Patrides rencontre Gauvain et se bat contre lui. Gauvain coupe la tête à Patrides. La demoiselle menace Gauvain davantage.		
141 - 142. Gauvain continue son chemin et rencontre Hector des Mares. Ils rencontrent Helain le Blanc qui leur dit qu'il avait vu la bête glatissante ainsi bien que le chevalier qui la poursuit.	141 - 142. Gauvain continue son chemin et rencontre Hector des Mares. Ils rencontrent Helain le Blanc qui leur dit qu'il avait vu la bête glatissante ainsi bien que le chevalier qui la poursuit.		
143 -145. Hector des Mares va à la poursuite du chevalier de la bête. Ils se battent et Hector est gravement blessé. Il décide d'aller à la rencontre de Gauvain et d'Helain. Le texte français s'interrompt ici au folio 145.	143 -145. Hector des Mares va à la poursuite du chevalier de la bête. Ils se battent et Hector est gravement blessé. Il décide d'aller à la rencontre de Gauvain et d'Helain.		
	146 – 147. Le roi Baudemagu se bat contre Gauvain pour venger ceux qu'il a tués mais celui-ci lui dit qu'il n'a tué personne et que ce ne sont que des mensonges que la demoiselle a inventés.		
	148. Helain, Gauvain et Hector chevauchent ensemble et arrivent dans une chapelle.		
	149. Pendant la nuit la		

	<p>chapelle a commencé à trembler. Il y avait des flammes et des voix qui disaient:  <i>Ledice e honra e louvor seja ao rei dos ceus.</i> Il y avait une odeur épicée et les voix ont commencé à chanter. Quatre hommes qui semblaient des anges ont soulevé la tombe qui se trouvait dans la chapelle. Après cela un homme qui ressemblait à un évêque est descendu sur l'autel. Il a donné l'hostie à la vieille qui est sortie de la tombe. Aussitôt qu'elle reçoit le corps du Christ, elle rentre dans la tombe et les voix se taisent et les lumières s'éteignent.</p>		
	<p>150 - 151. Helain qui avait vu toutes ses merveilles a été guérit de toutes ses plaies. Les trois chevaliers se séparent encore une fois.</p>		
	<p>152. Une demoiselle raconte à Gauvain les détails sur la bataille de Gaheriet qui a eu lieu à l'entrée de la forêt du serpent devant le château du géant.</p>		
	<p>153. Les chevaliers passent la nuit dans une chapelle et pendant la nuit, ils ont</p>		Oui



	<p>des visions.  Gauvain =&gt; il était dans un pré vert où il avait beaucoup de fleurs. Il y avait dans ce pré un corral avec 150 taureaux tous très orgueilleux. Tous étaient différents sauf trois. <i>Era uii ainda nam bem malhado nem bem sem malha, pero que parecia branco e que houvera já malha. Os dous eram atam fremosos e tam brancos, que nom podiam mais seer. E êstes touros eram liados polos corpos de sogas fortes e rijas. ...</i> les taureaux se parlaient entre eux et se disaient qu'il fallait aller chercher à manger ailleurs. Quand ils sont retournés, ils étaient très maigres et fatigués et ils se sont séparés pour mieux pouvoir se nourrir.</p>		
	<p>154. Hector =&gt; Lui et son frère Lancelot descendaient d'une chaise et montaient sur deux grands chevaux. Lancelot est tombé de son cheval et un homme lui enlevant tous ses vêtements, l'a fait monter sur un âne. Lancelot est arrivé près d'une fontaine et chaque fois qu'il</p>		

	essayait de boire de l'eau, l'eau lui échappait. Hector lui arrivait chez un homme très riche qui lui refuse l'entrée dans sa maison.		
	155. Une main couverte d'un velours rouge entre dans la chapelle portant une bougie allumée. Ils entendent une voix qui leur dit: <i>Cavaleiron de pouca fé e de pouca crença, estas très cousas que aqui vistas vos falecem. E por êsto nom podedes viir aa demanda do Santo Graal que hajades ende honra.</i> Puisqu'ils ne comprennent le message que leur est dit, ils vont chercher un ermite qui puisse leur expliquer leur vision et le message.		
	156. Gauvain tue Yvain le Bâtard		
	157. Gauvain et Hector vont chez un ermite pour savoir la signification de leurs rêves.		oui
	158 – 162. La signification des rêves d'Hector et de Gauvain. Ceux qui ont un péché mortel ne peuvent pas finir la Demanda du Saint Graal.		oui
	163 – 165. Galaad et Bohort rencontrent le chevalier de la bête		

	glatissante et se battent contre lui.		
	166-167. L'ermite raconte à Galaad et à Bohort la signification de la demanda du Saint Graal.		
	168. Bohort rencontre une demoiselle en détresse ainsi bien que son frère Lionel qui est blessé.		
Le fragment français recommence vers la fin du folio. <i>Et sachent tuit que de celui chevalier et de cele damoiselle oissi puis Licanor le Grant, le bon chevalier, qui ocist Meraugis de Porlegues après la mort le roi Marc, si com ceste estoire la devisera apertement en la fin de nostre livres mes plus n'en parole orendroit a ceste fois.</i>	169. Bohort va aider la demoiselle avant d'aider son frère Lionel.		
Nombreuses interventions du narrateur.	170 – 171. Lionel arrive à un endroit où il y a des tentes et une dame qui lui adresse la parole.		
172. Pendant que la dame parle à Lionel son mari, son beau-père et ses deux beaux-frères arrivent et le mari devient très jaloux de voir sa femme en train de parler à un étranger.	172. Pendant que la dame parle à Lionel son mari, son beau-père et ses deux beaux-frères arrivent et le mari devient très jaloux de voir sa femme en train de parler à un étranger.		
Le folio 173 est interrompu et la <i>Demanda</i> vient remplir la lacune.	173 - 174. Le mari coupe la tête à sa femme devant Lionel. Après avoir tué le mari et son père,		

	Lionel devient prisonnier des 2 frères. Lionel commence à prier et sa prière produit un miracle, car ceux qui l'amènent prisonnier tombent morts par terre.		
	175. Lionel va à la rencontre de Bohort.		
	176 -177. Lionel arrive à un château où il rencontre son frère Bohort. Lionel veut tuer son frère parce qu'il a choisi d'aider une demoiselle avant de l'aider.		
	178. Calogrenac veut empêcher la mort de Bohort.		
Le fragment français reprend au milieu du folio. Les fleurs s'appellent «Calogres» dans le texte français.	179. Lionel tue Calogrenac. Le sang qui sort de la tête de Calogrenac est blanc et là où il tombe il y a des fleurs qui poussent. La bête qui mange ces fleurs «joyeuses» meurt tout de suite après. Calogrenac est enterré dans l'ermitage de Calogrenac.		
180. Lionel essaie d'avantage de tuer son frère Lionel mais il est sauvé par le miracle du feu qui brûle leurs écus.	180. Lionel essaie d'avantage de tuer son frère Lionel mais il est sauvé par le miracle du feu qui brûle leurs écus.		
181. Bohort part en laissant son frère enterrer les chevaliers qu'il avait tués. Bohort arrive à une abbaye où	181. Bohort part en laissant son frère enterrer les chevaliers qu'il avait tués. Bohort arrive à une		

il entend une voix qui lui demande d'aller à la rencontre de Perceval près de la mer.	abbaye où il entend une voix qui lui demande d'aller à la rencontre de Perceval près de la mer. <b>(on reprend cette histoire au folio 250)</b>		
Le texte français s'arrête au milieu du folio 183.	182-186. Perceval arrive à un ermitage où il trouve un vieil homme sur le point de se suicider et qui lui demande de le bénir.		
	187 – 188. Le vieil homme a 120 ans. Il raconte à Perceval son histoire. Il a un ami qui est mort il y a trois jours et qui vient lui donner des nouvelles de son frère et combien de temps il vivra encore. L'ami vient le voir et lui dit que son frère est au purgatoire et qu'il mourra dans 17 jours.		
	189 – 190. Le vieil homme raconte comme il allait se suicider.		
	191 - 192. Une lettre tombe sur l'autel et Perceval demande au vieil ermite de la lui lire. Cette lettre raconte ce qui va arriver à Perceval et à Galaad pendant la quête du Saint Graal.		
	193 - 195. Perceval voit la bête glatissante et le chevalier qui la poursuit. Le chevalier l'empêche de poursuivre la bête.		

	196 - 199. Perceval rencontre Gaheriet. Perceval continue son chemin et rencontre Lancelot qui dort sous un chêne. Lancelot commence à faire des rêves.	C'est plutôt Perceval qui a des visions.	
Le texte français reprend au milieu du folio 201.	200 – 201. Le narrateur raconte les deux rêves de Lancelot.		
202 – 203. Perceval et Lancelot partent ensemble.	202 – 203. Perceval et Lancelot partent ensemble.		
204. Perceval et Lancelot arrivent à l'ermitage de l'olivier rouge. Perçu comme une merveille, car les feuilles sont rouges mais les tiges sont verts.	204. Perceval et Lancelot arrivent à l'ermitage de l'olivier rouge. Perçu comme une merveille, car les feuilles sont rouges mais les tiges sont verts.		oui
205 – 206. Lancelot s'endort et il fait encore des rêves. Dans sa vision il voit Yvain le Bâtard encerclé de feu et il se réveille avec une jambe qui brûle. Il rêve aussi d'Yseut et de la reine Tanonce d'Irlande. Perceval éteint le feu avec son toucher.	205 – 206. Lancelot s'endort et il fait encore des rêves. Dans sa vision il voit Yvain le Bâtard encerclé de feu et il se réveille avec une jambe qui brûle. Il rêve aussi d'Yseut et de la reine Tanonce d'Irlande. Perceval éteint le feu avec son toucher.		Lancelot a une vision mais différente de celle-ci.
207 - 208. L'ermite lit la lettre qui tombe mystérieusement sur les genoux de Perceval. Dans la lettre Dieu accuse Lancelot d'avoir péché et fait des louanges à Perceval d'être un si bon	207 - 208. L'ermite lit la lettre qui tombe mystérieusement sur les genoux de Perceval. Dans la lettre Dieu accuse Lancelot d'avoir péché et fait des louanges à Perceval		

chrétien. Le texte français s'interrompt à la fin du folio 207.	d'être un si bon chrétien. La lettre dit aussi qu'à partir de ce jour Perceval aura le pouvoir d'éteindre le feu avec son toucher.		
	209 – 210. Sur une montagne près de l'ermitage, il y a un homme mort assis sur une chaise. Il tient une lettre dans ses mains que ni Perceval ni Lancelot, réussissent à lui enlever.		
	211. Perceval et Lancelot rencontrent une vieille dame enfermée dans une prison. Elle est la sœur de la mère de Perceval et elle a choisi d'être enfermée depuis que son neveu Lamorante est mort.		
	212 – 214. Perceval et Lancelot veulent des aventures et à ce moment-là il y a un chevalier qui sort de la forêt pour leur annoncer qu'il vient de voir un autre chevalier très vaillant. Perceval et Lancelot se battent avec le chevalier sans savoir qu'il s'agit de Galaad.		
	215 – 218. Lancelot et Perceval arrivent à un ermitage à Logres où des ermites qui ont été des chevaliers leur annoncent que le chevalier qu'ils poursuivent est		

	Galaad. On donne une robe à Lancelot et on lui fait promettre de ne plus commettre des péchés.		
	219 – 220. Lancelot chevauche et tue un cerf pour manger. Une demoiselle vient et lui demande de lui accorder le cerf mort comme un don. Lancelot lui donne le cerf et repart en essayant de trouver à manger. Il arrive à un lac et décide de le traverser malgré sa peur. Un chevalier armé d'armes noires sort du lac et tue son cheval. Lancelot reste sans cheval et commence à prier pour que Dieu l'aide à sortir du lac en vie.		
	221- 222. Perceval retourne chez la dame sa tante. Ils parlent de leur lignage, de Galaad et de la quête du Saint Graal.		
	223 - 224. La dame se nourrit seulement avec des herbes. Intervention du traducteur qui promet au lecteur de retourner à la matière.		
	225 – 229. Perceval rencontre une demoiselle et le chevalier Gansonais. La demoiselle pleure, car son frère est prisonnier dans un		



	<p>château. Perceval promet d'aider la demoiselle et ils rencontrent Galaad qui promet à Perceval qu'il le laissera finir son aventure.</p>		
	<p>230 – 234. Perceval rencontre X chevaliers qui veulent se battre contre lui. Galaad qui le suivait de loin vient à son aide. Après la bataille Galaad se sépare de Perceval et de la demoiselle. Perceval rentre chez une veuve qui lui demande d'adober son fils adoptif. Perceval refuse, car il ne connaît pas le lignage de l'enfant.</p>		
	<p>235 - 242. Perceval quitte la veuve et rencontre Gauvain près d'une fontaine dans la forêt. Ils parlent des chevaliers que Gauvain a déjà tués. Ils partent ensemble et rencontrer un chevalier avec des armes blanches. Ce chevalier se bat contre eux. Ils découvrent que c'est le fils adoptif de la veuve. Il a XV ans et Tristan vient de l'adober chevalier en le nommant «chevalier inconnu». L'enfant veut aller à la cour du roi Arthur pour que celui-ci lui apprenne</p>		

	son lignage.		
	243 – 245. Perceval et Gauvain chevauchent ensemble et rencontrent Claudim qui veut se rendre à la cour du roi Arthur pour que celui-ci le fasse son chevalier.		
	246 – 249. Perceval et Gauvain se séparent. Perceval arrive à une tente où il y a une demoiselle endormie. Il lui demande son amour en lui promettant de l'épouser. Elle refuse et à ce moment-là elle se transforme dans le diable. Perceval commence à prier pour que le diable le laisse tranquille. Pendant qu'il prie, il y a une nef qui apparaît et une voix qui dit à Perceval qu'il a survécu à la tentation du diable. Il doit monter sur la nef et partir. <i>«Le conte s'arrête ici pour parler de Bohort de Gaunes»</i> .		
	250. Bohort entend une voix qui lui demande d'aller à la rencontre de Perceval dans la nef. Bohort part et rencontre Perceval. <i>«Mais ora leixa o conto a fâlar deles e torna a Galaad, ca muito há grã peça que se calou</i>		

	<i>dèle»</i>		
	251 – 254. <i>Conta a estória que...</i> Galaad se bat contre plusieurs chevaliers entre lesquels se trouve Gauvain. Gauvain est gravement blessé et Estor l'amène dans un château pour le soigner.		
	255 – 259. Quand Gauvain est guérit continue à chevaucher et rencontre ses frères Mordret et Gaheriet.		
	260 - 262. Les trois frères arrivent chez la fée Morgane. Mordret voit l'histoire de Lancelot et de Guenièvre écrite sur les murs d'une de chambres chez Morgane. Ni lui ni ses frère arrivent à comprendre ce qui est écrit et c'est Morgane qui doit l'interpréter pour eux.		
	263 – 271. Mordret viole une demoiselle et lui coupe la tête devant le roi Bandemagu. Le roi Bandemagu blesse Mordret et quand Gauvain arrive et voit que son frère est blessé, il poursuit le roi Bandemagu et le blesse à mort pour venger son frère. Prière du roi Bandemagu avant sa mort. Un vieil homme		

	habillé avec des chiffons rencontre Gauvain et lui dit que pleurer le roi Bandemagu ne lui vaut de rien.		
	272 – 276. Meraugis se bat contre Gauvain pour venger la mort du roi Bandemagu. Erec (celui qui ne ment jamais) arrive pendant qu'ils se battent. Les chevaliers enterrent le corps du roi Bandemagu et écrivent sur sa tombe son nom et qui l'a tué.		
Le texte français reprend au folio 277. L'histoire de Meraugis de Porlegues. Il est le fils illégitime de Ladiana et du roi Marc. Le roi Marc a tué Ladiana (sa nièce) quand celle-ci a accouché de Meraugis. Il a pendu le bébé à un arbre par les pieds pour qu'il soit dévoré par les bêtes sauvages. Un couple sauve l'enfant et l'adopte. Porlegues est le nom du château où la mère de Merlin est morte. L'auteur demande au lecteur d'aller chercher l'histoire de Tristan pour savoir plus de détails sur la naissance de Meraugis.	277 – 279. Le narrateur raconte l'histoire de Meraugis de Porlegues. Il est le fils illégitime de Ladiana et du roi Marc. Le roi Marc a tué Ladiana (sa nièce) quand celle-ci a accouché de Meraugis. Il a pendu le bébé à un arbre par les pieds pour qu'il soit dévoré par les bêtes sauvages. Un couple sauve l'enfant et l'adopte. Porlegues est le nom du château où la mère de Merlin est morte. L'auteur demande au lecteur d'aller chercher l'histoire de Tristan pour savoir plus de détails sur la naissance de Meraugis.		
280. Erec et Meraugis	280. Erec et Meraugis		

<p>quittent l'hermitage où se trouve la tombe du roi Bandemagu. Gauvain y reste à cause de sa blessure.</p>	<p>quittent l'hermitage où se trouve la tombe du roi Bandemagu. Gauvain y reste à cause de sa blessure.</p>		
<p>281- 285. Erec et Meraugis rencontrent une demoiselle qui les amène à une tour près de l'océan. Cette tour appartient au roi Lac. L'auteur juge que le lecteur doit connaître l'histoire du roi Lac et commence à la raconter. Le roi Lac était le fils du roi Taanam. Il avait un frère qui s'appelait Dirac. On a demandé à Dirac de donner à boire à son père qui était malade. Le breuvage était du poison et le roi est mort. Ceux qui ont tué le père ont voulu tuer les enfants mais un homme les a sauvés en les amenant avec lui dans une nef.</p>	<p>281- 285. Erec et Meraugis rencontrent une demoiselle qui les amène à une tour près de l'océan. Cette tour appartient au roi Lac. L'auteur juge que le lecteur doit connaître l'histoire du roi Lac et commence à la raconter. Le roi Lac était le fils du roi Taanam. Il avait un frère qui s'appelait Dirac. On a demandé à Dirac de donner à boire à son père qui était malade. Le breuvage était du poison et le roi est mort. Ceux qui ont tué le père ont voulu tuer les enfants mais un homme les a sauvés en les amenant avec lui dans une nef.</p>		
<p>286 – 287. Quand le roi Arthur a trouvé les deux enfants les a élevés et les a faits chevaliers. Ils se sont mariés avec deux sœurs du roi Pelles. Dirac a eu trois fils et une fille. Le roi Lac a eu un fils et une fille. Les trois fils de Dirac étaient jaloux du roi Lac qui avait plus grande renommée que leur père et l'ont tué en prenant sa terre.</p>	<p>286 – 287. Quand le roi Arthur a trouvé les deux enfants les a élevés et les a faits chevaliers. Ils se sont mariés avec deux sœurs du roi Pelles. Dirac a eu trois fils et une fille. Le roi Lac a eu un fils et une fille. Les trois fils de Dirac étaient jaloux du roi Lac qui avait plus grande renommée que leur père et l'ont tué</p>		

	en prenant sa terre.		
288 – 290. Erec et Meraugis tuent les trois fils du roi Dirac et libèrent la sœur d'Erec qui avait été prisonnière des ses trois cousins.	288 – 290. Erec et Meraugis tuent les trois fils du roi Dirac et libèrent la sœur d'Erec qui avait été prisonnière des ses trois cousins.		
291. Le rêve d'Erec. Le narrateur raconte qu'Erec rêve qu'il se trouve sur un sol où il n'y a ni de fleurs ni d'herbe. Il voit venir vers lui une louve avec un agneau entre les dents. La louve demande à Erec de tuer l'agneau, il le fait et toute de suite après il y a un loup qui vient, déchire l'agneau en le mangeant.	291. Le rêve d'Erec. Le narrateur raconte qu'Erec rêve qu'il se trouve sur un sol où il n'y a ni de fleurs ni d'herbe. Il voit venir vers lui une louve avec un agneau entre les dents. La louve demande à Erec de tuer l'agneau, il le fait et toute de suite après il y a un loup qui vient, déchire l'agneau en le mangeant.		
292 – 297. La demoiselle demande à Erec de tuer sa sœur et de lui donner sa tête. Erec ne veut pas mais se rendant compte qu'il avait promis un don à la demoiselle, il prend son épée et coupe la tête à sa sœur. La demoiselle prend la tête et quitte le château. Pendant qu'elle chevauche elle est frappée par la foudre et meurt brûlée. Cependant la tête de la sœur d'Erec reste intacte. Erec quitte le château avec Meraugis.	292 – 297. La demoiselle demande à Erec de tuer sa sœur et de lui donner sa tête. Erec ne veut pas mais se rendant compte qu'il avait promis un don à la demoiselle, il prend son épée et coupe la tête à sa sœur. La demoiselle prend la tête et quitte le château. Pendant qu'elle chevauche elle est frappée par la foudre et meurt brûlée. Cependant la tête de la sœur d'Erec reste intacte. Erec quitte le château avec Meraugis.		
298 – 303. Erec veut	298 – 303. Erec veut		

rester seul pour pleurer la mort de sa sœur. Il attend à ce que Meraugis s'endorme pour qu'il puisse partir seul. En chevauchant tout seul dans une forêt, il s'endort jusqu'à ce qu'une condamnée le trouve. Elle lui annonce sa mort.	rester seul pour pleurer la mort de sa sœur. Il attend à ce que Meraugis s'endorme pour qu'il puisse partir seul. En chevauchant tout seul dans une forêt, il s'endort jusqu'à ce qu'une condamnée le trouve. Elle lui annonce sa mort.		
<i>«Atant acueillent leur erre et chevauchent ainsi con aventure les maine grans temps sanz riens trouver dont ly comptes a parler d'ambedeux et retourne a Eret pour deviser l'aventure par quoy il fut mort et par quel mescheance.»</i>	304 – 306. Meraugis se rend compte qu'Erec est parti et part à le chercher. Il rencontre Hector.		
<i>Mais atant laisse ore li comptes a parler dez ii freres, car assez en a ores compté, et retourne a Eret pour deviser par quelle aventure et par quel meschance messire Gauvain l'occist a cellui termine. »</i>	307 -313. Gauvain rencontre Erec et ils se battent. Erec renverse Gauvain de son cheval et celui-ci décide de le poursuivre pour se venger. Il rencontre Agravains qui lui dit de ne pas poursuivre Erec, car il risque de mourir. Agravains dit aussi à Gauvain qu'il mourra par les mains ou bien d'Erec ou bien de Lancelot. Gauvain refuse de le croire.		
314. Erec arrive à la fontaine de la Vierge et en commençant à regarder l'eau, il perd toutes les forces et mouvements.	314. Erec arrive à la fontaine de la Vierge et en commençant à regarder l'eau, il perd toutes les forces et mouvements.		
<i>Et se aucuns venoit</i>	315. Erec voit venir		

<p><i>avant qui me demandast dont ce estoit advenu qu'il estoit tielx atournés, je luy respondroie la verité selon que la vraye histoire le nous tesmoigne.</i></p>	<p>vers lui trois demoiselles et une vieille dame. Une portait un cor, l'autre une arche avec des flèches et la 3<sup>ième</sup>, un cerf qu'elle venait de tuer. La vieille dame ne portait rien.</p>		
<p><i>Et tant avoit Nostre Seigneur espiree la damoiselle et de sens et de bonté que cilz maistres mesmes, qui a lectre l'avoient mise, en estoient touz esbahis du grant senz qu'ilz trouvoient en luy. Et sachés que celle damoiselle trouva primes la legende que l'en appelle Petronie, qui devise grant partie de la Vie des Peres et de la Trinité.</i></p>	<p>316. Le roi Nascor était marié à une très belle femme. Ils ont eu un fils et une fille. La fille qui avait pour nom Aglinde, était très belle et elle avait les meilleurs maîtres de Rome. Elle connaissait tout même l'histoire de tous les saints pères et de la Trinité.</p>		
<p><i>Que vous diroye je?</i></p>	<p>317. Intervention du narrateur pour faire la transition entre l'histoire de la demoiselle et de son frère.</p>		
<p>Le texte français utilise le nom ennemi pour désigner le diable. <i>Endementres qu'il pensoit en tel maniere con je vous devis, atant es vous ung ennemy qui luy apparut en semblance d'omme carroussé et pencif, non mie pour ce qu'il fist semblant qu'il le cogneust de riens, mais ainsi comme homme mescognoissant,</i></p>	<p>318 - 320. Nabor, le frère de la demoiselle, chevauche dans la forêt et se perd de ses hommes et des chiens. Le troisième jour, il arrive à la fontaine et pendant qu'il la regarde il voit apparaître devant lui un homme qui ressemble au diable. Le diable pense à tromper le jeune homme en lui</p>		



<p><i>doulent et triste, vint a la fontaine, et fist semblant de boire; non mie pour ce qu'il beust, car Escripiture ne devise mie que deable boit ne mengue. Et nonporquant, cil qui le regardoit et encore pensoit, cuidoit vraiment qu'il eust beu.</i></p>	<p>racontant l'histoire de sa vie. Il raconte qu'il avait aimé une dame et qu'ensemble ils avaient eu une fille. La reine de son pays avait eu elle aussi une fille. Quand la fille de la reine est née, sa mère l'a tuée, car elle a rêvé qu'elle allait la tuer. La reine alors a demandé à ce couple de lui prêter leur fille pour qu'elle puisse la présenter au roi son mari comme sa fille. La reine, qui avait promis de retourner la fille au couple, a refusé de la leur rendre. A partir de ce moment-là la fille refuse de connaître son père.</p>		
<p><i>Pucelle preux et vaillant, cest agait t'a basti Ennemys pour toy deshonnouer de ton pucelage et pour toy tollir la coronne des verges, s'il le peust faire.</i></p>	<p>321 – 325. Le diable convainc Nabor à amener sa sœur près de la fontaine en lui disant qu'il s'agit de sa fille à lui. Nabor obéit au diable mais quand il se rend compte de la beauté de sa sœur et que celle-ci n'est pas sa vraie sœur, il veut l'avoir pour lui tout seul. En arrivant à la fontaine, il tue le maître de la demoiselle et veut violer sa sœur. En voyant que son frère voulait la violer, la demoiselle s'est mise</p>		

	à prier et son frère est tombé mort par terre.		
<i>...Et ce sera en remembrance du pechié de luxure par quoy mon frere est mort, et durera ceste remembrance de moy et de mon frere jusqu'à tant que le Bon Chevalier revendra, qui mectra a fin les bonnes aventures du royaume de Logres. Et de moy sera des or mais ceste fontaine appelée la Fontaine de la Vierge, tant com ly mondes durera.</i>	326 – 327. C'est à cause de cette aventure que la fontaine a reçu le nom de «Fontaine de la Vierge». Chaque chevalier qui n'est pas vierge et qui s'approchera de cette fontaine, perdra tous les mouvements du corps.		
328 - 329. Les trois demoiselles et la vieille dame éloignent Erec de la fontaine pour que celui-ci puisse récupérer ses forces. Elles savent déjà qu'il avait tué sa sœur.	328 - 329. Les trois demoiselles et la vieille dame éloignent Erec de la fontaine pour que celui-ci puisse récupérer ses forces. Elles savent déjà qu'il avait tué sa sœur.		
330 – 333. Erec joute avec Sagremor.	330 – 333. Erec joute avec Sagremor.		
334 – 336. Erec tue Yvain aux Blanches Mains.	334 – 336. Erec tue Yvain aux Blanches Mains.		
337 – 339. Erec joute avec Gauvain après que ce dernier apprend qu'Erec avait tué Yvain aux Blanches Mains. <i>«Que vous diroye je?... Et a la verité dire, si com la vraye histoire tesmoigne... »</i>	337 – 339. Erec joute avec Gauvain après que ce dernier apprend qu'Erec avait tué Yvain aux Blanches Mains. Proverbe qui ne figure pas dans le texte français: <i>«ou dous, ou quite»</i>		
340 – 343. Gauvain tue Erec. Hector et Meraugis trouvent Erec qui leur dit le nom du	340 – 343. Gauvain tue Erec. Hector et Meraugis trouvent Erec qui leur dit le		

chevalier qui l'avait blessé avant de mourir.	nom du chevalier qui l'avait blessé avant de mourir.		
344 – 346. Erec demande à ce qu'on amène son corps à la cour du roi Arthur. Gaheriet arrive et Meraugis et Hector lui disent que son frère avait tué Erec.	344 – 346. Erec demande à ce qu'on amène son corps à la cour du roi Arthur. Gaheriet arrive et Meraugis et Hector lui disent que son frère avait tué Erec.		
347 – 352. Le corps d'Erec arrive à Camaalot. Le roi Arthur savait déjà qu'il était mort, car son avait disparu de son siège à la Table Ronde. Chaque fois qu'un chevalier meurt, son nom s'efface de son siège. <i>«Quant cilz qui a cest compte oïr estoient present, entendent que c'est Erec, le filz Lac, qui de loingtaines terres s'est fait aporter leans, adont commença par leans... »</i>	347 – 352. Le corps d'Erec arrive à Camaalot. Le roi Arthur savait déjà qu'il était mort, car son avait disparu de son siège à la Table Ronde. Chaque fois qu'un chevalier meurt, son nom s'efface de son siège.		
353 – 356. Le nom de Meraugis apparaît sur le siège qui appartenait à Erec. Deux chevaliers arrivent à la cour. Claudim aux armes noires qui porte des lettres avec lui. Ces lettres envoyées par la tante de Perceval sont destinées à Meraugis (elles contiennent l'histoire de son lignage). Le deuxième chevalier c'est le Chevalier aux Blanches Armes que Perceval n'a	353 – 356. Le nom de Meraugis apparaît sur le siège qui appartenait à Erec. Deux chevaliers arrivent à la cour. Claudim aux armes noires qui porte des lettres avec lui. Ces lettres envoyées par la tante de Perceval sont destinées à Meraugis (elles contiennent l'histoire de son lignage). Le deuxième chevalier c'est le Chevalier aux		

<p>pas voulu faire chevalier. Leurs noms apparaissent aussi sur les sièges de la Table Ronde. <i>«Et c'estoit le nom du Chevalier aux Blanches Armes. Et sachent tuit qui ceste histoire escoutent qu'il estoit filz le roy Artus, et l'avoit engendré par telle aventure com je vous compteray, car autrement ne le pourriez vous savoir.»</i></p>	<p>Blanches Armes que Perceval n'a pas voulu faire chevalier. Leurs noms apparaissent aussi sur les sièges de la Table Ronde.</p>		
<p>357. L'histoire d'Arthur le Petit. 357 - 359. L'histoire d'Arthur le Petit. Le roi Arthur viole une demoiselle et lui engendre un fils. Le grand-père du petit tue son fils pour pouvoir coucher avec sa belle-fille. <i>«Il fut vérité, et la vraye histoire le devise, que le roy Artus...»</i></p>	<p>357 - 359. L'histoire d'Arthur le Petit. Le roi Arthur viole une demoiselle et lui engendre un fils. Le grand-père du petit tue son fils pour pouvoir coucher avec sa belle-fille.</p>	<p>Le nom d'Arthur le Petit est mentionné (IX) mais on ne raconte pas son histoire.</p>	
<p>360 – 363. Le roi Arthur parle à son fils mais lui demande de ne dire à personne le nom de son père. Meraugis attache les lettres qui racontent sa naissance à son cou. Quand les chevaliers quittent la cour du roi Arthur la reine Guenièvre donne un anneau à Hector en lui demandant de le donner à Lancelot. <i>«Mais atant laisse ores li comptes a parler d'eulx tous et retourne a Galaad, car grant piece s'en est teuz.»</i></p>	<p>360 – 363. Le roi Arthur parle à son fils mais lui demande de ne dire à personne le nom de son père. Meraugis attache les lettres qui racontent sa naissance à son cou. Quand les chevaliers quittent la cour du roi Arthur la reine Guenièvre donne un anneau à Hector en lui demandant de le donner à Lancelot.</p>		

<p>364 – 370. Galaad rencontre Tristan. Les deux rencontrent le chevalier de la bête glatissante qui pleure parce qu’il est amoureux d’Yseut. <i>«Et se auchuns me demandoit qui estoit cil chevalier qui tant amoit Yselt, je li diroie que ce estoit li bon chevalier sarrazins... »</i></p>	<p>364 – 370. Galaad rencontre Tristan. Les deux rencontrent le chevalier de la bête glatissante qui pleure parce qu’il est amoureux d’Yseut.</p>		
<p>371 – 376. Tristan poursuit Hebés et le tue. Gaheriet arrive. Plusieurs chevaliers, tels que Bliobleris et Palamèdes, se battent.</p>	<p>371 – 376. Tristan poursuit Hebés et le tue. Gaheriet arrive. Plusieurs chevaliers, tels que Bliobleris et Palamèdes, se battent.</p>		
<p>377 – 383. Tristan et Lambegues. Tristan se bat contre autres chevaliers en arrivant à un château. Il trouve Galaad et les deux partent ensemble.</p>	<p>377 – 383. Tristan et Lambegues. Tristan se bat contre autres chevaliers en arrivant à un château. Il trouve Galaad et les deux partent ensemble.</p>		
<p>384 - 385. Galaad quitte Tristan dans l’abée, car celui-ci a besoin de guérir ses plaies. Galaad arrive au château du roi Pelles. Il y a une célébration où il y a un magicien qui fait merveilles. Le roi lui demande de faire des enchantements mais il dit que ne peut pas les faire devant un chevalier si bon et si saint comme Galaad.</p>	<p>384 - 385. Galaad quitte Tristan dans l’abée, car celui-ci a besoin de guérir ses plaies. Galaad arrive au château du roi Pelles. Il y a une célébration où il y a un magicien qui fait merveilles. Le roi lui demande de faire des enchantements mais il dit que ne peut pas les faire devant un chevalier si bon et si saint comme Galaad.</p>		
<p><i>«En tel maniere com je vos cont enporterent cil d’enfer l’enchanteor devant le</i></p>	<p>386 - 387. L’enchanteur, dit au roi Pelles qu’après son baptême, il a renoncé</p>		

<p><i>roi Pelles et devant maint autre pseudome. »</i></p>	<p>à la foi chrétienne. Le diable Dagon lui a apparut un jour en lui demandant d'être son serviteur. A partir de ce jour-là il a commencé à faire des enchantements. Il perd ses pouvoirs devant Galaad. Quand il essaie de faire des enchantements, il commence à brûler et est amené par les diables vers les nuages.</p>		
<p>388 -393. Le roi Pelles est très content d'avoir Galaad dans son lignage. Galaad lui fait promettre de ne pas révéler son nom. Le fils du roi Pelles, Eliezer, veut savoir le nom de Galaad mais son père refuse de le lui révéler. Alors Eliezer poursuit Galaad et se bat contre lui. Galaad le blesse et Eliezer se voit obligé de retourner chez son père sans savoir le nom de Galaad.</p>	<p>388 -393. Le roi Pelles est très content d'avoir Galaad dans son lignage. Galaad lui fait promettre de ne pas révéler son nom. Le fils du roi Pelles, Eliezer, veut savoir le nom de Galaad mais son père refuse de le lui révéler. Alors Eliezer poursuit Galaad et se bat contre lui. Galaad le blesse et Eliezer se voit obligé de retourner chez son père sans savoir le nom de Galaad.</p>		
<p>394 – 398. Galaad se repose dans un ermitage. Pendant la nuit une demoiselle vient le chercher pour aller à un château guérir sa sœur qui est malade depuis deux ans. Galaad arrive et guérit la dame. La demoiselle part avec Galaad et rencontrent</p>	<p>394 – 398. Galaad se repose dans un ermitage. Pendant la nuit une demoiselle vient le chercher pour aller à un château guérir sa sœur qui est malade depuis deux ans. Galaad arrive et guérit la dame. La demoiselle part avec</p>		

Blioberis.	Galaad et rencontrent Blioberis.		
399 – 401. Taulas, Senala, Baradan, Damas et Damatal. Damas dit à ses frères qu’il faut tuer Galaad et Blioberis pour éliminer tout ceux du lignage du roi Ban. Galaad et Blioberis tuent les cinq frères.	399 - 401. Taulas, Senala, Baradan, Damas et Damatal. Damas dit à ses frères qu’il faut tuer Galaad et Blioberis pour éliminer tout ceux du lignage du roi Ban. Galaad et Blioberis tuent les cinq frères.	oui	
402 – 404. Galaad et Blioberis arrivent chez un chevalier qui habite sur une montagne. Amari, Ganemor, Harpian. Les trois frères détestent eux aussi le lignage du roi Ban. La fille du chevalier de la montagne est malade depuis dix ans. La demoiselle qui accompagne Galaad et qui est la sœur de Perceval lui annonce que Galaad va pouvoir la guérir de sa maladie. Galaad guérit la demoiselle lorsqu’elle s’habille avec la robe qu’il lui donne.	402 - 404. Galaad et Blioberis arrivent chez un chevalier qui habite sur une montagne. Amari, Ganemor, Harpian. Les trois frères détestent eux aussi le lignage du roi Ban. La fille du chevalier de la montagne est malade depuis dix ans. La demoiselle qui accompagne Galaad et qui est la sœur de Perceval lui annonce que Galaad va pouvoir la guérir de sa maladie. Galaad guérit la demoiselle lorsqu’elle s’habille avec la robe qu’il lui donne.	oui	
405 - 408. Acorant et Darubre, les deux chevaliers de la Table Ronde, tuent les trois frères qui veulent tuer Galaad.	405 - 408. Acorant et Darubre, les deux chevaliers de la Table Ronde, tuent les trois frères qui veulent tuer Galaad.		
409 - 412. Galaad et la demoiselle arrivent à la nef où ils rencontrent Perceval et Bohort. Galaad apprend à lire	409 - 412. Galaad et la demoiselle arrivent à la nef où ils rencontrent Perceval et Bohort. Galaad	Oui	Message écrit. On ne mentionne pas la voix seulement l’écriture.

chaldéen. Il y a une voix qui interprète le message écrit sur la nef. Appel à la foi de Galaad.	apprend à lire chaldéen. Il y a une voix qui interprète le message écrit sur la nef. Appel à la foi de Galaad.		
Texte français est interrompu ici.	413. <i>Que vos direy? Assi a acharon guisada de todas cousas como aquel dia em que Naciam y entrou, ca esta nave era aquella mesma. E acharom hi o leyto onde o conto vos falou ja, hu vos falou de Naciam. Mas desto nom vos falarey ora porque vos faley ja hi. E acharom a espada que jazia atravesada no leito, aquella espada que era tam gram maravilha e de tam gram virtude como ho conto vos ha ja dito. E acharom a coroa que rey Salomon hi posera, e a carta por que poderiam saber a verdade da nave e da espada. E depois que Galaad leo a carta assi que os outros souberom bem como e porque todas as cousas da nave forom feitas e postas...</i>	oui	oui
Texte français reprend. « <i>Sachiez ... qu'eles (les renges) sont faites de la chose desus moi que je plus amoie, c'est de mes cheveus que je mout amoie. Et ce n'est</i>	414 – 416. Après avoir essayé (Perceval et Bohort) d'enlever l'épée du fourreau, c'est Galaad qui réussit le faire. Cependant c'est la	Oui	oui



<p><i>pas merveille, car, puis que li rois Artus coumença a regner, ne vit l'en plus biau chief de fame que je avoie. Ce disoient tuit cil et toutes celes qui les virent. Mes pour ces renges fere me fis tondre, si ne m'en repent mie qant je voi que j'en ai achevee si haute aventure coume ceste est. »</i></p>	<p>demoiselle la sœur de Perceval qui doit donner l'épée à Galaad comme c'est écrit dans la lettre. Perceval reconnaît sa sœur.</p>		
<p>417 – 421. Les chevaliers rencontrent un vieil homme qui s'appelle Cayfas. Cayfas avait été évêque de Jérusalem pendant le temps que Titus était l'empereur de Rome. Il raconte son histoire.</p>	<p>417 – 421. Les chevaliers rencontrent un vieil homme qui s'appelle Cayfas. Cayfas avait été évêque de Jérusalem pendant le temps que Titus était l'empereur de Rome. Il raconte son histoire.</p>	<p>Histoire de Cayfas (VIII)</p>	
<p>421 – 426. Les chevaliers arrivent au château du comte Hernoul. Ils doivent se battre avec trois chevaliers qui leur refusent l'entrée. Ils les tuent. Le comte est très malade et demande qu'on lui apporte un ermite. L'ermite arrive et dit à Galaad que qu'avoir tué les chevaliers ce n'était pas un péché, car ils étaient très méchants.</p>	<p>421 – 426. Les chevaliers arrivent au château du comte Hernoul. Ils doivent se battre avec trois chevaliers qui leur refusent l'entrée. Ils les tuent. Le comte est très malade et demande qu'on lui apporte un ermite. L'ermite arrive et dit à Galaad que qu'avoir tué les chevaliers ce n'était pas un péché, car ils étaient très méchants.</p>	<p>Oui</p>	<p>Le château de Carcelois.</p>
<p>427 - 430. Le comte Hernoul était mis en prison par ses trois fils qui avaient aimé incestueusement leur</p>	<p>427 - 430. Le comte Hernoul était mis en prison par ses trois fils qui avaient aimé incestueusement leur</p>	<p>Oui</p>	<p>Oui</p>

<p>sœur en la tuant après que celle-ci révèle à son père leur secret. Le comte se trouve sur son lit de mort mais avant de mourir, il demande à ce que l'ermite raconte l'histoire de Lancelot et de Guenièvre au roi Arthur. L'ermite dit à Galaad qu'il doit se rendre au château du roi pêcheur pour voir s'il est en bonne santé.</p>	<p>sœur en la tuant après que celle-ci révèle à son père leur secret. Le comte se trouve sur son lit de mort mais avant de mourir, il demande à ce que l'ermite raconte l'histoire de Lancelot et de Guenièvre au roi Arthur. L'ermite dit à Galaad qu'il doit se rendre au château du roi pêcheur pour voir s'il est en bonne santé.</p>		
<p><i>Quant vint au Per Omnia de la messe, ils se merveillierent de ce qu'il virent plus que de chose qu'il onques eussent veue.</i></p>	<p>431 - 432. Perceval, Galaad et Bohort chevauchent dans la forêt et voient un cerf blanc gardé par quatre lions. Ils poursuivent le cerf et les lions jusqu'à un ermitage. Ils voient le cerf se transforme en homme, un des lions en ange, l'autre en taureau, l'autre en aigle, et le quatrième garde sa forme de lion mais plus beau. L'ermite explique la signification de cette métamorphose en utilisant l'histoire de la Bible.</p>	<p>Motif du cerf (VIII)</p>	
<p>433 – 437. Les chevaliers arrivent à un château où il y a des chevaliers qui se battent contre Galaad qui a l'épée au fourreau merveilleux. Après avoir combattu plus de 60 chevaliers, il s'arrête pour reprendre la</p>	<p>433 – 437. Les chevaliers arrivent à un château où il y a des chevaliers qui se battent contre Galaad qui a l'épée au fourreau merveilleux. Après avoir combattu plus de 60 chevaliers, il s'arrête pour</p>	<p>Oui (VIII)</p>	<p>oui</p>

<p>bataille le lendemain. Il existe une coutume dans ce château. Toute demoiselle vierge fille de roi et de reine doit verser le sang de son bras dans un plat. Ce sang servira à guérir la dame du château. La sœur de Perceval se propose à verser son sang dans le plat.</p>	<p>reprenre la bataille le lendemain. Il existe une coutume dans ce château. Toute demoiselle vierge fille de roi et de reine doit verser le sang de son bras dans un plat. Ce sang servira à guérir la dame du château. La sœur de Perceval se propose à verser son sang dans le plat.</p>		
<p>438 – 440. Après avoir versé son sang la sœur de Perceval meurt. Avant de mourir elle demande à son frère de mettre sa dépouille dans un bateau et le laisser aller dans la mer. Elle sait que sa dépouille arrivera près de la tour où se trouve le Saint Graal et qu'une fois arrivée là, ils l'enterreront dans le Palais Esperitel. Quand elle meurt les chevaliers mettent sa dépouille dans un bateau l'enveloppant de draps comme s'il s'agissait du roi Arthur et lui attachent à la tête une lettre où est écrite son lignage ainsi bien que la cause de sa mort. La dame est guérie.</p>	<p>438 – 440. Après avoir versé son sang la sœur de Perceval meurt. Avant de mourir elle demande à son frère de mettre sa dépouille dans un bateau et le laisser aller dans la mer. Elle sait que sa dépouille arrivera près de la tour où se trouve le Saint Graal et qu'une fois arrivée là, ils l'enterreront dans la place de Lestial. Quand elle meurt les chevaliers mettent sa dépouille dans un bateau l'enveloppant de draps comme s'il s'agissait du roi Arthur et lui attachent à la tête une lettre où est écrite son lignage ainsi bien que la cause de sa mort. La dame est guérie.</p>		oui
<p>441 – 443. Les trois chevaliers quittent le château. Il y a une grande tempête et ils doivent se réfugier dans</p>	<p>441 – 443. Les trois chevaliers quittent le château. Il y a une grande tempête et ils doivent se réfugier</p>		

<p>une chapelle. Bohort se sépare de Galaad et de Perceval en promettant les retrouver au château du roi Pêcheur. Le lendemain quand Perceval et Galaad se réveillent ils voient que tout le monde dans le château est mort. Une voix mystérieuse leur dit que la cause de leur mort c'est le fait que plein de demoiselles ont sacrifié leur vie pour guérir une dame qui était mauvaise. Les deux chevaliers arrivent à un cimetière mystérieux.</p>	<p>dans une chapelle. Bohort se sépare de Galaad et de Perceval en promettant les retrouver au château du roi Pêcheur. Le lendemain quand Perceval et Galaad se réveillent ils voient que tout le monde dans le château est mort. Une voix mystérieuse leur dit que la cause de leur mort c'est le fait que plein de demoiselles ont sacrifié leur vie pour guérir une dame qui était mauvaise. Les deux chevaliers arrivent à un cimetière mystérieux.</p>		
<p>444. Sur chaque tombe il y a le nom de douze filles de roi. Les deux chevaliers se séparent près de la forêt Aube. <i>«Mes ore lesse li contes a parler de Perceval et retourne a Galaad pour conter coument il delivra le roy Artu en sa venue et la terre de Logres des Sesnes qui venu i estoient par le conseil le roy Marc de Cornoaille. Et devise l'estoire par qui conseil il i vindrent cest point.»</i></p>	<p>444. Sur chaque tombe il y a le nom de douze filles de roi. Les deux chevaliers se séparent près de la forêt Aube.</p>		
<p>445 – 446. Haine du roi Marc pour Tristan qui a amené Yseut à la Joyeuse Garde. Le roi Marc veut se venger d'Arthur. Il apprend (sans savoir que c'est</p>	<p>445 – 446. Haine du roi Marc pour Tristan qui a amené Yseut à la Joyeuse Garde. Le roi Marc veut se venger d'Arthur. Il apprend (sans savoir que c'est</p>	<p>oui</p>	

<p>un mensonge) que tous les chevaliers de la Table Ronde sont morts et y voit une occasion pour attaquer le roi Arthur. Il demande à Audret son avis et celui-ci le conseille à demander de l'aide au peuple de Sesnes.</p>	<p>un mensonge) que tous les chevaliers de la Table Ronde sont morts et y voit une occasion pour attaquer le roi Arthur. Il demande à Audret son avis et celui-ci le conseille à demander de l'aide au peuple de Sesnes.</p>		
<p>447 – 452. Le roi Mars reçoit le support des Sesnes. Ils vont chercher Yseult à la Joyeuse Garde en tuant tous qui y habitent. Ils se dirigent après à Camaalot où ils se battent contre le roi Arthur et les chevaliers qui se trouvent avec lui. Le roi Arthur est blessé.</p>	<p>447 – 452. Le roi Mars reçoit le support des Sesnes. Ils vont chercher Yseult à la Joyeuse Garde en tuant tous qui y habitent. Ils se dirigent après à Camaalot où ils se battent contre le roi Arthur et les chevaliers qui se trouvent avec lui. Le roi Arthur est blessé.</p>	<p>oui (IX)</p>	
<p>453 – 456. Galaad rencontre Palamède, Arthur le Petit et Esclabor l'Inconnu. Arthur le Petit veut jouter contre Galaad ignorant Palamède que lui dit que Galaad est le meilleur chevalier au monde.</p>	<p>453 – 457. Galaad rencontre Palamède, Arthur le Petit et Esclabor l'Inconnu. Arthur le Petit veut jouter contre Galaad ignorant Palamède que lui dit que Galaad est le meilleur chevalier au monde.</p>		
<p>458 - 459. Les trois chevaliers suivent Galaad. Galaad arrive à un pont gardé par Guinglain, fils de Gauvain. Galaad tombe endormi sur son cheval et n'entend pas Guinglain qui l'empêche de traverser le pont. Guinglan se bat</p>	<p>458 - 459. Les trois chevaliers suivent Galaad. Galaad arrive à un pont gardé par Guinglain, fils de Gauvain. Galaad tombe endormi sur son cheval et n'entend pas Guinglain qui l'empêche de traverser le pont. Guinglan se</p>	<p>oui (Arthur le Petit veut continuellement prouver qu'il est un meilleur chevalier que Galaad)</p>	

<p>contre Galaad et celui-ci tombe dans la rivière profonde. Il se sauve et remonte sur son cheval. Palamède et Arthur le Petit voient tout. Arthur le Petit veut prouver qu'il est mieux chevalier que Galaad et essaie de traverser le pont. Guinglain le fait tomber de son cheval dans la rivière.</p>	<p>bat contre Galaad et celui-ci tombe dans la rivière profonde. Il se sauve et remonte sur son cheval. Palamède et Arthur le Petit voient tout. Arthur le Petit veut prouver qu'il est mieux chevalier que Galaad et essaie de traverser le pont. Guinglain le fait tomber de son cheval dans la rivière.</p>		
	<p>460. Les trois chevaliers arrivent chez une veuve où ils passent la nuit. Le lendemain ils partent et arrivent dans une abbaye où se trouve le corps de Simon, le père de Moïse. On leur parle de l'aventure de l'abbaye.</p>		
<p>461- 463. En y entrant les chevaliers voient un feu qui s'éteindra quand le bon chevalier arrivera. Simon se trouve dans le feu. Galaad fait une prière qui éteint le feu. Une voix (celle de Simon) dit à Galaad qu'il trouvera son fils Moïse dans la forêt Darinantes. La voix se tait en même temps que le feu disparaît dans la tombe. Quand les chevaliers ouvrent la tombe, ils y voient un corps brûlé.</p>	<p>461- 463. En y entrant les chevaliers voient un feu qui s'éteindra quand le bon chevalier arrivera. Simon se trouve dans le feu. Galaad fait une prière qui éteint le feu. Une voix (celle de Simon) dit à Galaad qu'il trouvera son fils Moïse dans la forêt d'Arrantes. La voix se tait en même temps que le feu disparaît dans la tombe. Quand les chevaliers ouvrent la tombe, ils y voient un corps brûlé.</p>		
<p>464. Les chevaliers</p>	<p>464. Les chevaliers</p>		

<p>quittent l'abbaye et s'en vont dans la forêt. Ils trouvent une fontaine au pied d'un sagremor où il y a un chevalier blessé à la tête. C'est le chevalier Artiel qui avait tué son frère Sinados. Il l'avait tué, car les deux voulaient posséder une demoiselle. Après avoir raconté son histoire, Arciel meurt et Galaad le fait enterrer et écrire son crime sur sa tombe.</p>	<p>quittent l'abbaye et s'en vont dans la forêt. Ils trouvent une fontaine près d'un arbre. C'est la fontaine Sagramor où il y a un chevalier blessé à la tête. C'est le chevalier Arciel qui avait tué son frère Sanades. Il l'avait tué, car les deux voulaient posséder une demoiselle. Après avoir raconté son histoire, Arciel meurt et Galaad le fait enterrer et écrire son crime sur sa tombe.</p>		
<p>465 – 468. Les chevaliers continuent à chevaucher et rencontrent des chevaliers du roi Marc. Les chevaliers se battent contre les chevaliers de la cour du roi Arthur. Le seul chevalier qui survit au combat donne des nouvelles du roi Arthur et de la reine Iseut aux chevaliers de la Table Ronde. Palamède ne peut pas se battre contre les chevaliers du roi Marc, car il n'est pas chrétien.</p>	<p>465 – 468. Les chevaliers continuent à chevaucher et rencontrent des chevaliers du roi Marc. Les chevaliers se battent contre les chevaliers de la cour du roi Arthur. Le seul chevalier qui survit au combat donne des nouvelles du roi Arthur et de la reine Iseut aux chevaliers de la Table Ronde. Palamède ne peut pas se battre contre les chevaliers du roi Marc, car il n'est pas chrétien.</p>	<p>Ici Galaad se rend volontiers à la cour du roi Arthur pour l'aider à combattre le roi Marc et son armée.</p>	
<p>469 - 474. Quand Palamède voit que le roi Marc blesse son père, il veut se battre contre lui. C'est pourtant Galaad qui entreprend la bataille et se bat à</p>	<p>469 - 474. Quand Palamède voit que le roi Marc blesse son père, il veut se battre contre lui. C'est pourtant Galaad qui entreprend la bataille</p>		

<p>merveille avec tous les chevaliers du roi Marc. Le roi Marc fuit après avoir perdu tous ses chevaliers dans la bataille contre Galaad. Galaad part tout seul refusant qu'on l'accompagne. Le roi Carados raconte au roi Arthur les merveilles de Galaad. Le roi Arthur insiste à baptiser Palamède qui refuse. Après les grandes célébrations à Camaalot, les chevaliers quittent la cour pour se reprendre la quête.</p>	<p>et se bat à merveille avec tous les chevaliers du roi Marc. Le roi Marc fuit après avoir perdu tous ses chevaliers dans la bataille contre Galaad. Galaad part tout seul refusant qu'on l'accompagne. Le roi Carados raconte au roi Arthur les merveilles de Galaad. Le roi Arthur insiste à baptiser Palamède qui refuse. Après les grandes célébrations à Camaalot, les chevaliers quittent la cour pour se reprendre la quête.</p>		
<p>475 - 477. Galaad arrive chez des moines où il raconte comme il a vaincu l'armée du roi Marc. Le chevalier Faran le Noir, qui appartient au lignage du roi Lac, arrive chez eux.</p>	<p>475 - 477. Galaad arrive chez des moines où il raconte comme il a vaincu l'armée du roi Marc. Le chevalier Faran le Noir, qui appartient au lignage du roi Lac, arrive chez eux.</p>		
<p>478 - 483. Le roi Marc arrive avec dix chevaliers chez les moines. Après avoir appris que Galaad s'y trouve, il lui donne un poison à boire en lui disant que le breuvage l'aidera à guérir ses blessures. Pendant qu'il dort, Galaad rêve d'une voix qui lui dit que le roi Marc avait voulu l'empoisonner mais qu'il ne réussira pas. Le poison qui au départ</p>	<p>478 - 483. Le roi Marc arrive avec dix chevaliers chez les moines. Après avoir appris que Galaad s'y trouve, il lui donne un poison à boire en lui disant que le breuvage l'aidera à guérir ses blessures. Pendant qu'il dort, Galaad rêve d'une voix qui lui dit que le roi Marc avait voulu l'empoisonner mais qu'il ne réussira pas. Le poison qui au</p>	<p>Oui (IX)</p>	



<p>était destiné à Tristan tue Faran le Noir mais non pas Galaad. Galaad veut tuer le roi Marc mais celui-ci lui prie de ne pas le faire en lui disant qu'il s'est repenti. <i>«Et la ou il se dormoit vint uns hom devant lui si grant et si bel que ce estoit merveille a veoir. Et il l'apella et li dist: Galahaz, filz de Sainte Eglise, verai chevalier de Yhesu Crist, por ce que tu sers si loiaument. Celui qui t'a fet meillor chevalier et plus gracieux que nul autre, t'est il si bien venu que la ou il couvenist toute char terriene recevoir mort, eschives tu la mort et reoevres guerrisson la dont nus autres ne peust eschaper. »</i> (481)</p>	<p>départ était destiné à Tristan tue Faran le Noir mais non pas Galaad. Galaad veut tuer le roi Marc mais celui-ci lui prie de ne pas le faire en lui disant qu'il s'est repenti.</p>		
<p>484. Après avoir enterré le corps de Faran le Noir, Galaad fait écrire la cause de sa mort sur sa tombe. L'abbaye alors change de nom. L'abbaye Uter Pandragon devient la Merveille de Galaad.</p>	<p>484. Après avoir enterré le corps de Faran le Noir, Galaad fait écrire la cause de sa mort sur sa tombe. L'abbaye alors change de nom. L'abbaye Uter Pandragon devient la Merveille de Galaad.</p>		
<p>485 - 491. Galaad rencontre un écuyer de Gaule. Galaad et l'écuyer arrivent à un château où se trouvent les trois frères de Gauvain: Gaheriet, Agravain et Mordret.</p>	<p>485 - 491. Galaad rencontre un écuyer de Gaule. Galaad et l'écuyer arrivent à un château où se trouvent les trois frères de Gauvain: Gaheriet, Agravain et Mordret.</p>	<p>Oui</p>	

<p>Galaad refuse de se battre contre eux et ils commencent à se moquer de sa lâcheté. Une demoiselle rejoint les chevaliers et ne comprend pas pourquoi l'on appelle Galaad, le meilleur chevalier au monde. Les quatre chevaliers quittent le château et se séparent à un carrefour. Les trois frères rencontrent Gauvain et Keu et leur parlent de la lâcheté de Galaad.</p>	<p>Galaad refuse de se battre contre eux et ils commencent à se moquer de sa lâcheté. Une demoiselle rejoint les chevaliers et ne comprend pas pourquoi l'on appelle Galaad, le meilleur chevalier au monde. Les quatre chevaliers quittent le château et se séparent à un carrefour. Les trois frères rencontrent Gauvain et Keu et leur parlent de la lâcheté de Galaad.</p>		
<p>Lacune de trois lignes (495). 492 - 495. Les quatre frères décident de partir à la rencontre de Galaad. Ils veulent se battre contre lui. Ils rencontrent Hector de Mares et Meraugis de Porlesguez. Hector accuse Gauvain de meurtre.</p>	<p>492 - 495. Les quatre frères décident de partir à la rencontre de Galaad. Ils veulent se battre contre lui. Ils rencontrent Hector de Mares et Meraugis de Porlesguez. Hector accuse Gauvain de meurtre.</p>		
<p>496 - 509. Les chevaliers arrivent au château Félon. Ils rencontrent la demoiselle à l'épervier qui les avertit des dangers du château. Le narrateur raconte l'histoire du château. Ceux qui croient aux lettres inscrites dans le marbre seront faits prisonniers du château. Pendant que Galaad se trouve dans le château, Dieu fait un miracle et détruit la tour où se</p>	<p>496 - 508. Les chevaliers arrivent au château Félon. Ils rencontrent la demoiselle à l'épervier qui les avertit des dangers du château. Le narrateur raconte l'histoire du château. Ceux qui croient aux lettres inscrites dans le marbre seront faits prisonniers du château. Pendant que Galaad se trouve dans le château, Dieu fait</p>	<p>Oui</p>	

<p>trouvent les demoiselles prisonnières. <i>«O tu chevaliers erranz, qui vas querant aventures, se tu entres la sus et mez a fin les aventures du chastel, je ne demanderas chose que tu n'aies»</i>. et aussi <i>«O tu demoiselle qui vas querant chevaliers aventureus, se tu veus aller la sus u chastel, ja n'en partiras que tu ne soies conseilliee a ta volonte»</i>. Galaad prie avant de s'endormir et a une vision d'un homme très beau qui lui dit: <i>Galaad, ne t'esmaier mie, car tu seras demain delivrés. Li Hauz Mestres a oïe ta priere. Mes quant tu seras delivrés, gardes que tu meites a destrucion cel chastel et trouveras les damoiselles qui enprisonnees sont, que tu deliverras, qu'il ne plect mie a Nostre Seigneur qu'eles sueffrent plus les granz hontes ne les outrages qu'eles ont souffertes a tort.</i></p>	<p>un miracle et détruit la tour où se trouvent les demoiselles prisonnières. Le folio 509 du texte français est beaucoup plus détaillé.</p>		
<p>509. Le roi Arthur veut repeupler le Château Félon. Il demande à ce que charpentiers et maçons le reconstruisent, cependant ceci ne plaît pas à Dieu. Tous les enfants que s'y trouvent</p>	<p>509. Texte portugais très réduit. Les détails à côté ne figurent pas dans le texte portugais.</p>	<p>Oui</p>	

<p>subissent une mort soudaine. Tout ce que les ouvriers construisaient en 15 jours était détruit en une nuit. Le roi Arthur entend une voix lui dire une nuit: <i>Rois Artus, tu te travailles pour neent, qui de ceste tour restorer t'entremez. Car a Nostre Seigneur ne plect mie qu'ele soit restoree, ainz charra jusqu'à cele heure que li rois de Gaule, qui Charles sera apelez, i vendra, qui atournera a la loi crestienne le pueple. Et ne sera pas si nobles rois ne de si grant puissance con tu es, ne s'avra si bone chevalerie con tu as, mes il sera meilleurs chevaliers et plus loiaus de sainte Eglyse. Cil metra en sa subjection tout le roiaume de Logres et pluseurs autres roiaumes. Cil restorera ceste tour. Et cil chastiaus sera plus forz que nus autres qui soit u roiaume. Cil rois descendra du lignage le roi Ban et ressemblera auques de bontés et de chevalerie a cel lignage.</i> Quand le roi Arthur est arrivé à Camaalot il a fait écrire le nom de Charles et tout ce que lui avait dit la voix. Et quand Charlemagne est venu</p>			
---	--	--	--

<p>et il a entendu parler du château Félon, il a fait faire une statue d'un chevalier en honneur de Galaad. <i>«Cele figure seoit ainsi en la chaere si ferme qu'ele ne pooit cheoir, se l'en ne l'abatist a force. Et tenoit en la main une poume d'or en semblance et en senefiance qu'il o testé touz li mieudres chevaliers du monde».</i></p>			
<p>510 – 512. Au contraire du texte portugais, le texte français décrit comme Lancelot est arrivé dans la nef. Il voit une demoiselle morte sur un lit. C'est la sœur de Perceval qui a une lettre qui raconte ce que lui est arrivé. Il lit la lettre qui raconte comme la sœur de Perceval est morte et prie pour que Dieu l'aide à voir son fils Galaad avant la fin de la quête. La nef l'amène près d'une chapelle où il rencontre le roi Galegantim, son grand-père.</p>	<p>510 -512. Reprise un peu brusque du narrateur. Le narrateur reprend là où il s'était arrêté de parler de Lancelot. Il lit la lettre qui raconte comme la sœur de Perceval est morte et prie pour que Dieu l'aide à voir son fils Galaad avant la fin de la quête. La nef l'amène près d'une chapelle où il rencontre le roi Galegantim, son grand-père.</p>		
<p>513 - 514. Quand Galaad quitte le château Félon, il rencontre Tristan qui est en train de guérir de ses blessures. Quand Galaad lui raconte que le roi Marc est allé chercher la reine Yseut à la Joyeuse Garde, les</p>	<p>513 - 514. Quand Galaad quitte le château Félon, il rencontre Tristan qui est en train de guérir de ses blessures. Quand Galaad lui raconte que le roi Marc est allé chercher la reine Yseut à la</p>	<p>Désespoir de Tristan quand il apprend que le roi Marc a enlevé la reine Yseult de la Joyeuse Garde. Tristan est malade. (IX)</p>	

plaies de Tristan se re-ouvrent.	Joyeuse Garde, les plaies de Tristan se re-ouvrent.		
515 – 517. Galaad quitte Tristan et s'en va dans un ermitage où pendant la nuit il entend une voix que lui demande d'aller vers la mer pour chercher une aventure. Galaad quitte l'ermitage et s'en va à la mer où il rencontre la nef où se trouve Lancelot son père. Fils et père chevauchent ensemble pour chercher des aventures que le narrateur de raconte pas, car comme il le dit ça lui prendrait trop de temps. <i>«Et de celes aventures qu'il trouverent adonc ne fait pas mencion l'Estoire de Saint Grahaal, pour ce que trop i couvenist a demorer qui tout voxist conter quant qu'il lor avenoit».</i>	515 – 517. Galaad quitte Tristan et s'en va dans un ermitage où pendant la nuit il entend une voix que lui demande d'aller vers la mer pour chercher une aventure. Galaad quitte l'ermitage et s'en va à la mer où il rencontre la nef où se trouve Lancelot son père. Fils et père chevauchent ensemble pour chercher des aventures que le narrateur de raconte pas, car comme il le dit ça lui prendrait trop de temps.		
518 - 519. Ce folio commence avec le thème de la reverdie. La nef s'arrête devant une croix où se trouve un chevalier avec un cheval et des armes blanches. Il demande à Galaad de monter sur le cheval blanc et de partir tout seul à la quête d'aventures. Galaad quitte son père et un coup de vent fait disparaître la nef avec Lancelot. Le texte	518 - 519. Ce folio commence avec le thème de la reverdie. La nef s'arrête devant une croix où se trouve un chevalier avec un cheval et des armes blanches. Il demande à Galaad de monter sur le cheval blanc et de partir tout seul à la quête d'aventures. Galaad quitte son père et un coup de vent fait disparaître la nef avec Lancelot. Le texte		

<p>portugais s'arrête ici alors que le texte français continue. Galaad arrive chez une jeune veuve qui lui donne à manger. Elle a deux enfants. Elle raconte son histoire à Galaad qui lui promet de l'aider. Il décide de se rendre au château du frère de la dame pour lui demander de rendre ses terres à sa sœur. Galaad décide de rester devant le château jusqu'à ce que le comte veuille aider sa sœur. Boors et Perceval arrivent au château et reconnaissent les armes de Galaad.</p>	<p>portugais s'arrête ici alors que le texte français continue.</p>		
<p>520 - 525. Samaliel arrive au château de la Marche et demande à Galaad de le faire chevalier. Trois chevaliers sortent du château et Bohort demande à Galaad de le laisser se battre contre eux. Pour prouver sa prouesse Samaliel se bat contre un des chevaliers pour lui ôter ses armes. Deux des chevaliers rentrent dans le château pour raconter à leur seigneur qu'ils étaient battus par Bohort. Le comte a peur et demande à un valet d'aller voir combien de chevaliers de la cour du roi Arthur se trouvent à l'extérieur</p>	<p>520 - 525. Samaliel arrive au château de la Marche et demande à Galaad de le faire chevalier. Trois chevaliers sortent du château et Bohort demande à Galaad de le laisser se battre contre eux. Pour prouver sa prouesse Samaliel se bat contre un des chevaliers pour lui ôter ses armes. Deux des chevaliers rentrent dans le château pour raconter à leur seigneur qu'ils étaient battus par Bohort. Le comte a peur et demande à un valet d'aller voir combien de chevaliers de la cour du roi</p>	<p>(IX) Adoubement de Samaliel.</p>	

<p>du château tout en lui priant de ne pas se nommer auprès d'eux.</p>	<p>Arthur se trouvent à l'extérieur du château tout en lui priant de ne pas se nommer auprès d'eux.</p>		
<p>526 - 529. Le valet retourne au château et raconte à son seigneur ce qu'il a découvert. Après avoir bien réfléchi dans sa chambre tout seul, le comte décide de prendre deux de ses chevaliers et d'aller tuer les trois chevaliers de la cour du roi Arthur et de cacher leurs corps dans la forêt. Galaad qui au contraire de ses compagnons ne dormait pas se bat contre le comte Bedoins et ses deux chevaliers. En ne voulant pas mourir, le comte Bedoins promet à Galaad de rendre toute la terre à sa sœur. Galaad adoube Samaliel chevalier.</p>	<p>526 - 529. Le valet retourne au château et raconte à son seigneur ce qu'il a découvert. Après avoir bien réfléchi dans sa chambre tout seul, le comte décide de prendre deux de ses chevaliers et d'aller tuer les trois chevaliers de la cour du roi Arthur et de cacher leurs corps dans la forêt. Galaad qui au contraire de ses compagnons ne dormait pas se bat contre le comte Bedoins et ses deux chevaliers. En ne voulant pas mourir, le comte Bedoins promet à Galaad de rendre toute la terre à sa sœur. Galaad adoube Samaliel chevalier.</p>	<p>Oui</p>	
<p>530 - 534. Samaliel le fils de Frolle quitte Galaad. Galaad le trouve blessé trois jours plus tard. Samaliel lui raconte qu'il s'était battu contre Yvain et que pendant qu'ils se battaient une demoiselle lui avait volé l'épée qui avait appartenu à son père. Samaliel quitte alors Galaad pour aller chercher son épée.</p>	<p>530 - 534. Samaliel le fils de Frolle quitte Galaad. Galaad le trouve blessé trois jours plus tard. Samaliel lui raconte qu'il s'était battu contre Yvain et que pendant qu'ils se battaient une demoiselle lui avait volé l'épée qui avait appartenu à son père. Samaliel quitte alors</p>	<p>C'est Samaliel qui blesse Yvain. On ne mentionne pas son épée. (IX)</p>	



<p>Galaad rencontre Yvain blessé. Samaliel rencontre la demoiselle et lui reprend son épée. Samaliel arrive à une maison où se trouve Keu. Keu lui demande son nom et pourquoi il a deux épées. Samaliel lui raconte son histoire. Samaliel apprend que Keu a tué son père et se bat contre lui.</p>	<p>Galaad pour aller chercher son épée. Galaad rencontre Yvain blessé. Samaliel rencontre la demoiselle et lui reprend son épée. Samaliel arrive à une maison où se trouve Keu. Keu lui demande son nom et pourquoi il a deux épées. Samaliel lui raconte son histoire. Samaliel apprend que Keu a tué son père et se bat contre lui.</p>		
<p>535 - 538. Samaliel rencontre Gaheriez et Gliflet et ils se battent. Samaliel vainc les deux chevaliers qui se rendent à la cour pour tout raconter au roi Arthur. Pendant que le roi Arthur se repose après avoir été à la chasse, Samaliel arrive. Il veut venger la mort de son père mais change d'avis. Samaliel décide alors comme geste symbolique d'échanger les épées. Il laisse au roi Arthur l'épée de son père et prend avec lui celle du roi. Quand il se réveille, le roi Arthur apprend ce qui s'était passé et pour faire preuve de la courtoisie de Samaliel, il fait écrire cette aventure dans son livre aussitôt qu'il arrive à sa cour.</p>	<p>535 - 538. Samaliel rencontre Gaheriez et Gliflet et ils se battent. Samaliel vainc les deux chevaliers qui se rendent à la cour pour tout raconter au roi Arthur. Pendant que le roi Arthur se repose après avoir été à la chasse, Samaliel arrive. Il veut venger la mort de son père mais change d'avis. Samaliel décide alors comme geste symbolique d'échanger les épées. Il laisse au roi Arthur l'épée de son père et prend avec lui celle du roi. Quand il se réveille, le roi Arthur apprend ce qui s'était passé et pour faire preuve de la courtoisie de Samaliel, il fait écrire cette aventure dans son livre aussitôt</p>		

	qu'il arrive à sa cour.		
539 - 541. Lancelot arrive à Corbenic. Le château de Corbenic avait été enchanté par l'enchanteur Thanabus. Les chevaliers pouvaient seulement s'y rendre si l'aventure les y amenait. Le narrateur explique que Thanabus avait enchanté le château pour avoir aimé une dame qui aimait un chevalier. Puisque le chevalier ne pouvait jamais voir sa dame qui se trouvait dans le château, ils sont morts les deux en s'aimant. L'enchantement a duré avant le royaume d'Uterpandragon et jusqu'au moment où Charlemagne est arrivé pour le détruire. Lancelot veut entrer dans la salle où se trouve le Saint Graal couvert. Au moment où il veut voir le Graal, il entend une voix et une force qui le retient brusquement en lui interdisant l'entrée dans la salle. <i>«Lancelot, n'entre pas leienz, qu'il ne test pas otroié que tu y entres».</i>	539 - 541. Lancelot arrive à Corbenic. Le château de Corbenic avait été enchanté par l'enchanteur Thanabus. Les chevaliers pouvaient seulement s'y rendre si l'aventure les y amenait. Le narrateur explique que Thanabus avait enchanté le château pour avoir aimé une dame qui aimait un chevalier. Puisque le chevalier ne pouvait jamais voir sa dame qui se trouvait dans le château, ils sont morts les deux en s'aimant. L'enchantement a duré avant le royaume d'Uterpandragon et jusqu'au moment où Charlemagne est arrivé pour le détruire. Lancelot veut entrer dans la salle où se trouve le Saint Graal couvert. Au moment où il veut voir le Graal, il entend une voix et une force qui le retient brusquement en lui interdisant l'entrée dans la salle.	Oui	
542 - 546. Les chevaliers trouvent le corps de Lancelot devant la salle du Saint Graal. C'est la fille du roi Pelles qui reconnaît Lancelot. Il n'est pas	542 - 546. Les chevaliers trouvent le corps de Lancelot devant la salle du Saint Graal. C'est la fille du roi Pelles qui reconnaît Lancelot. Il	Oui	

<p>mort mais reste malade pendant XXIV jours. Au XXVe jour Lancelot revient à la vie. Les portes et les fenêtres commencent à se fermer et à s'ouvrir annonçant ainsi l'arrivée d'un chevalier. Il s'agit d'Hestor des Mares qui ne peut pas entrer dans le château, car il n'est pas le chevalier choisi. Quand il quitte Corbenic, il rencontre Gauvain et Gaheriez qui lui promettent de l'aider.</p>	<p>n'est pas mort mais reste malade pendant XXIV jours. Au XXVe jour Lancelot revient à la vie. Les portes et les fenêtres commencent à se fermer et à s'ouvrir annonçant ainsi l'arrivée d'un chevalier. Il s'agit d'Hestor des Mares qui ne peut pas entrer dans le château, car il n'est pas le chevalier choisi. Quand il quitte Corbenic, il rencontre Gauvain et Gaheriez qui lui promettent de l'aider.</p>		
<p>547 - 549. Gauvain et Gaheriez veulent entrer dans le château de Corbenic mais les portes et les fenêtres sont fermées. Gauvain commence à maudire le château et Gaheriez lui dit que c'est leur faute, car tous les deux avaient commis des péchés. La sœur d'Yvain accuse Gauvain en publique. Lancelot se met à l'entrée du château pour voir son frère Hestor.</p>	<p>547 - 549. Gauvain et Gaheriez veulent entrer dans le château de Corbenic mais les portes et les fenêtres sont fermées. Gauvain commence à maudire le château et Gaheriez lui dit que c'est leur faute, car tous les deux avaient commis des péchés. La sœur d'Yvain accuse Gauvain en publique. Lancelot se met à l'entrée du château pour voir son frère Hestor.</p>		
<p>550 - 559. Lancelot et Hestor voient la bête glatissante et Palamède qui la poursuit. Ils comprennent qu'il faut laisser Palamède poursuivre son aventure. Cependant</p>	<p>550 - 559. Lancelot et Hestor voient la bête glatissante et Palamède qui la poursuit. Ils comprennent qu'il faut laisser Palamède poursuivre son</p>		

<p>Gauvain insiste se battre contre Palamède et celui-ci quoique blessé le vainc en le faisant tomber de son cheval. Galaad arrive et trouve Gauvain par terre. Gauvain qui veut se venger du chevalier qui l'avait battu dit à Galaad que c'était Palamède qui avait tué Lionel. Galaad va à la rencontre de Palamède et le trouve près d'une fontaine. Palamède cependant prie à Galaad de le laisser se guérir avant de se battre contre lui. Galaad lui fait promettre alors de se rendre à la même fontaine dans XX jours pour jouter. Palamède rentre chez lui et raconte à son père son aventure.</p>	<p>aventure. Cependant Gauvain insiste se battre contre Palamède et celui-ci quoique blessé le vainc en le faisant tomber de son cheval. Galaad arrive et trouve Gauvain par terre. Gauvain qui veut se venger du chevalier qui l'avait battu dit à Galaad que c'était Palamède qui avait tué Lionel. Galaad va à la rencontre de Palamède et le trouve près d'une fontaine. Palamède cependant prie à Galaad de le laisser se guérir avant de se battre contre lui. Galaad lui fait promettre alors de se rendre à la même fontaine dans XX jours pour jouter. Palamède rentre chez lui et raconte à son père son aventure.</p>		
<p>560 – 567. Quand Palamède se rend à la fontaine pour jouter avec Galaad, il rencontre encore une fois Gauvain qui insiste à se battre contre lui. Palamède est obligé de lui promettre qu'il le fera. Palamède quitte Gauvain et va à la rencontre de Galaad. Galaad se bat contre Palamède et lui propose que s'il reçoit le</p>	<p>560 – 568. Quand Palamède se rend à la fontaine pour jouter avec Galaad, il rencontre encore une fois Gauvain qui insiste à se battre contre lui. Palamède est obligé de lui promettre qu'il le fera. Palamède quitte Gauvain et va à la rencontre de Galaad. Galaad se bat contre Palamède et lui</p>		

<p>baptême, il lui épargnera la vie. Palamède accepte et la cérémonie du baptême a lieu chez Esclabor, son père. Quand Palamède entre dans l'eau toutes ses plaies sont guéries. Le roi Arthur fait écrire cette aventure dans son livre. Palamède se rend à la cour du roi Arthur où il y a un siège déjà avec son nom.</p>	<p>propose que s'il reçoit le baptême, il lui épargnera la vie. Palamède accepte et la cérémonie du baptême a lieu chez Esclabor, son père. Quand Palamède entre dans l'eau toutes ses plaies sont guéries. Le roi Arthur fait écrire cette aventure dans son livre. Palamède se rend à la cour du roi Arthur où il y a un siège déjà avec son nom.</p>		
<p>569. Palamède reste à la cour du roi Arthur pendant cinq jours avant de partir pour rencontrer Galaad.</p>	<p>569. Palamède reste à la cour du roi Arthur pendant cinq jours avant de partir pour rencontrer Galaad.</p>		
<p>570-574. Galaad rencontre Palamède près de la fontaine de la guérison au début de mai. Ils restent dans le château du géant. Palamades se bat contre Athanas, le chevalier de la fontaine. Le chevalier revient cinq fois se battre contre Palamède, car chaque fois qu'il boit l'eau de la fontaine il est guérit de ses plaies.</p>	<p>570-574. Galaad rencontre Palamède près de la fontaine de la guérison au début de mai. Ils restent dans le château du géant. Palamades se bat contre Athanas, le chevalier de la fontaine. Le chevalier revient cinq fois se battre contre Palamède, car chaque fois qu'il boit l'eau de la fontaine il est guérit de ses plaies.</p>		
<p>575. Athanas a des chevaliers de la Table Ronde prisonniers dans son château (Gauvain, Gaheriet, Blioberis, Sagremor le Désiré). Il les libère grâce à Palamède qui a eu le</p>	<p>575-576. Athanas a des chevaliers de la Table Ronde prisonniers dans son château (Gauvain, Gaheriet, Blioberis, Sagremor le Désiré). Il les libère grâce à</p>		

courage de se battre contre lui.	Palamède qui a eu le courage de se battre contre lui.		
<i>Si fu celle chouse tenue par le roiaume de Logres a grant merveille et fu mis en escrit a Saint Estiene de Chamaalot. Ici on parle plutôt d'écriture.</i>	577. Galaad chevauche tout seul dans la forêt d'Arnantes. Le narrateur nous rappelle de toutes les merveilles qui y ont eu lieu.		
578-580. Galaad rencontre un couple et il les aide. La demoiselle boit l'eau de la fontaine et meurt tout de suite, car l'eau est bouillante. Galaad fait une prière et l'eau de la fontaine refroidit. On écrit cette aventure dans le livre des aventures. mention du <i>Conte de Brait</i> (Robert de Boron).	578-580. Galaad rencontre un couple et il les aide. La demoiselle boit l'eau de la fontaine et meurt tout de suite, car l'eau est bouillante. Galaad fait une prière et l'eau de la fontaine refroidit. On écrit cette aventure dans le livre des aventures. Mention du <i>Conte de Braado</i> .	Galaad boit l'eau de la fontaine et celle-ci refroidit. (VIII)	
<i>Et Galahaz, quant il se fu partiz dou chevalier, chevauche puis mainte jornee et maintes aventures mist a fin, dont cil de Beron ne parole mie, car trop eust a fair se il vouxist a cestuit point raconter toutes les merveilles del Grahal, et la darriane partie de son livre fust trop grant avers les autres deus premieres...</i> (chiens = livriers ocis) 581-584. Galaad part tout seul et le narrateur dit qu'il ne racontera pas toutes les aventures qu'il a vécues, car cette partie	581-584. Galaad part tout seul et le narrateur dit qu'il ne racontera pas toutes les aventures qu'il a vécues, car cette partie du livre serait beaucoup plus longue que les deux premières. Galaad rencontre Palamède, Perceval et la bête glatissante. La bête tue les XX chiens qui la poursuivent. Palamède tue la bête. La merveille du lac de la bête.		

<p>du livre serait beaucoup plus longue que les deux premières. Galaad rencontre Palamède, Perceval et la bête glatissante. La bête tue les XX chiens qui la poursuivent. Palamède tue la bête. La merveille du lac de la bête.</p>			
<p>585-592. Galaad et les autres chevaliers partent pour aller à Corberic et en y arrivant ils rencontrent neuf autres chevaliers de la Table Ronde. La voix demande à Galaad de verser le sang de la sainte lance sur les blessures du roi Pelles (blessé par le Chevalier aux Deux Épées). La lance disparaît dans le ciel ainsi que le ciboire qui contient le sang. Le roi Pelles est guérit. Après le miracle le roi Pelles s'en va dans un ermitage pour consacrer sa vie à Dieu. Dieu fait des miracles en intercédant par le roi Pelles. La vision du Saint Graal enlève la peur de mort chez les chevaliers. Le texte français parle plutôt de lance aventureuse et puis de lance vengeresse.</p>	<p>585-592. Galaad et les autres chevaliers partent pour aller à Corberic et en y arrivant ils rencontrent neuf autres chevaliers de la Table Ronde. La voix demande à Galaad de verser le sang de la sainte lance sur les blessures du roi Pelles (blessé par le Chevalier aux Deux Épées). La lance disparaît dans le ciel ainsi que le ciboire qui contient le sang. Le roi Pelles est guérit. Après le miracle le roi Pelles s'en va dans un ermitage pour consacrer sa vie à Dieu. Dieu fait des miracles en intercédant par le roi Pelles. La vision du Saint Graal enlève la peur de mort chez les chevaliers.</p>		Oui
<p>593-594. <i>De celui, sanz faille, devise il coment messire Gauvain l'ocist et par quel desloiauté. Des autres viii, qui</i></p>	<p>593-594. Galaad reçoit l'hostie. Le narrateur choisit sa matière en disant au lecteur que s'il veut en</p>		

<p><i>voudra oïr coment il morurent et qu'il trouverent, si preigne l'Estoire del Brait, car messire Helies le devise iluec tout apertement. Si lesse or li contes a parler d'els touz et retourne a monseignor Palamède.</i></p>	<p>savoir plus il pourra aller consulter le <i>Livre de Braado</i>.</p>		
<p>595-602. Lancelot et Hestor rencontrent Palamède. Ils se battent mais se séparent quand ils reconnaissent Palamades. Gauvain et son frère rencontrent Palamède et se battent contre lui jusqu'à ce qu'il soit presque mort. Lancelot et Hestor rencontrent Palamède et essaient de le sauver mais c'est trop tard. Le père de Palamède demande à ce qu'on enterre le corps de son fils dans une abbaye. Le père de Palamades se suicide mais avant il demande que son sang serve à écrire les lettres sur la tombe de son fils.</p>	<p>595-602. Lancelot et Hestor rencontrent Palamède. Ils se battent mais se séparent quand ils reconnaissent Palamades. Gauvain et son frère rencontrent Palamède et se battent contre lui jusqu'à ce qu'il soit presque mort. Lancelot et Hestor rencontrent Palamède et essaient de le sauver mais c'est trop tard. Le père de Palamède demande à ce qu'on enterre le corps de son fils dans une abbaye. Le père de Palamades se suicide mais avant il demande que son sang serve à écrire les lettres sur la tombe de son fils.</p>	<p>Oui</p>	
<p>603-613. Le roi Pelles explique les trois merveilles de Logres (la Bête Glatissante, la Dame de la Chapelle et la Fontaine de Guérison) à Galaad, à Perceval et à Bohort.</p>	<p>603-613. Le roi Pelles explique les trois merveilles de Logres (la Bête Glatissante, la Dame de la Chapelle et la Fontaine de Guérison) à Galaad, à Perceval et à Bohort.</p>		
<p>614-620. Galaad,</p>	<p>614-620. Galaad,</p>	<p>Oui</p>	



<p>Perceval et Bohort partent dans la nef jusqu'à la ville de Sarraz. Le Saint Graal se trouve dans la nef et le narrateur informe son lecteur que Galaad, Perceval et le Graal ne retourneront plus à Logres. Il ajoute en disant que la faim et la détresse s'accableront sur le royaume de Logres. Une voix leur demande d'apporter une table en argent en ville. Le roi de Sarraz leur demande sur la table et sur les merveilles du Saint Graal. Ils lui expliquent tout mais il ne les croit pas et les jette en prison pendant un an.</p>	<p>Perceval et Bohort partent dans la nef jusqu'à la ville de Sarraz. Le Saint Graal se trouve dans la nef et le narrateur informe son lecteur que Galaad, Perceval et le Graal ne retourneront plus à Logres. Il ajoute en disant que la faim et la détresse s'accableront sur le royaume de Logres. Une voix leur demande d'apporter une table en argent en ville. Le roi de Sarraz leur demande sur la table et sur les merveilles du Saint Graal. Ils lui expliquent tout mais il ne les croit pas et les jette en prison pendant un an. Le narrateur du texte portugais mentionne la Grande Bretagne et l'Angleterre chaque fois en assumant que Logres s'y trouve. Il dit que l'Angleterre perdra le Saint Graal.</p>		
<p>626. Le roi Escoranz de Sarraz meurt et on prononce Galaad roi même contre sa volonté. Un jour Galaad reçoit l'hostie d'un homme qui dit être Joseph, le fils de Joseph d'Arimathée. Joseph montre le Graal à Galaad et celui-ci tombe mort par terre.</p>	<p>626. Le roi Escoranz de Sarraz meurt et on prononce Galaad roi même contre sa volonté. Un jour Galaad reçoit l'hostie d'un homme qui dit être Joseph, le fils de Joseph d'Arimathée. Joseph montre le Graal à Galaad et celui-ci tombe mort</p>	<p>Oui</p>	<p>Oui</p>

<p>Une main mystérieuse enlève le Saint Graal dans le ciel. Perceval reste encore un an et trois mois à Sarraz avant sa mort. A ce moment-ci Bohort décide de retourner à Camelot. Il raconte toutes ses aventures et le roi Arthur les fait écrire dans son livre. Le texte français s'interrompt au folio 626.</p>	<p>par terre. Une main mystérieuse enlève le Saint Graal dans le ciel. Perceval reste encore un an et trois mois à Sarraz avant sa mort. A ce moment-ci Bohort décide de retourner à Camelot. Il raconte toutes ses aventures et le roi Arthur les fait écrire dans son livre.</p>		
<p>Lacune entre 626 et début de 632. Lacune au milieu de 633 et jusqu'à 634.</p>	<p>627 – 634. Le roi Arthur apprend par Gauvain et son frère que Lancelot et la reine Guenièvre ont une relation amoureuse. Le roi Arthur part à la chasse pour réfléchir sur le problème et les chevaliers espionnent la rencontre entre Lancelot et la reine Guenièvre.</p>		
<p>Lacune</p>	<p>635-649. Le roi Arthur apprend que la reine Guenièvre est allée se rencontrer avec Lancelot. Les chevaliers et lui décident sur la punition de la reine (l'on veut la brûler). On cherche Lancelot, car il sauve la reine. Pendant que le roi le cherche, il rencontre tous les chevaliers que Lancelot a morts. Quand il sait que l'on le cherche, Lancelot</p>		

	<p>envoie la reine Guenièvre à Sorelois. Pendant ce temps il demande à tous les chevaliers qu'il a aidés à l'assister dans le combat contre le roi Arthur.</p>		
	<p>650-660. Lancelot et le roi Arthur se rencontrent. Une demoiselle devient la messagère entre les deux. Lancelot décide de retourner la reine Guenièvre. En voulant venger la mort de ses frères, Gauvain se bat contre Lancelot. Combat entre l'empereur roman et le roi Arthur. Ce dernier tue le premier et demande à ce qu'on l'amène chez les Romains.</p>		
	<p>661-669. Après la victoire contre les Romains, le roi Arthur reçoit la nouvelle que Mordret s'est tourné contre tous dans le royaume de Logres et qu'il menace de tuer la reine Guenièvre si celle-ci refuse de l'épouser. Mordret montre des fausses lettres au peuple de Logres et à la reine. Le peuple le croit mais pas la reine. La grande bataille entre le roi Arthur et Mordret a lieu. Beaucoup de</p>		

	chevaliers meurent et le roi Arthur demande à ce que l'on construise une tour laquelle il nommera, la Tour des Morts. La tête de Mordret sera suspendue en haut de la tour pour rappeler ce qui arrive à tous les traites. Plusieurs invitations de la part du narrateur à aller voir le <i>Livre de Braado</i> .		
	670-672. Morte de Lucam dans la chapelle Veira et lamentations d'Arthur.		
	673-676. Combat entre Blioberis et Arthur le Petit. Mort d'Arthur le Petit qui demande à ce qu'on écrive sur sa tombe son lignage.		
Le texte français reprend au début du folio 682.	677-683. Le roi Arthur demande à Giflet de lancer son épée dans le lac. Une main mystérieuse vient chercher l'épée. Mort du roi Arthur qui dit «le roi Arthur est arrivé par une aventure et il part par une aventure. C'est pour cette raison que l'on m'appelle le roi aventureux ». Le roi Arthur part dans un bateau avec Morgane et d'autres dames. Giflet retourne à la chapelle Veira et voit deux tombes, l'une de		

	Lucam, l'autre du roi Arthur. Quand il soulève la pierre tombale de la tombe du roi Arthur, celle-ci se trouve vide et donc l'ermite n'arrive pas à expliquer ce mystère.		
<i>Mais pour ce que nostre conte n'a mie devisé comment elle mourut ne en quelle maniere, le vous deviserons nous, car aultrement trespasserions nous une partie de ceste matiere.</i>	684-689. Les deux fils de Mordret sont à Vincestre. La reine Guenièvre devient nonne. On raconte sa mort. Avant de mourir la reine demande à une nonne qui la garde, d'amener son cœur à Lancelot dans l'heaume qu'un jour lui a appartenu.		
690-693. Lancelot apprend que la reine est morte. Il se bat contre les fils de Mordret et sort vainqueur de la bataille. Se sentant seul, il part et retrouve un ermitage où il rencontre l'archevêque de Conturbiere et Blioberis et où il restera jusqu'à sa mort. On amène son corps à la Joyeuse Garde.	690-693. Lancelot apprend que la reine est morte. Il se bat contre les fils de Mordret et sort vainqueur de la bataille. Se sentant seul, il part et retrouve un ermitage où il rencontre l'archevêque de Conturbiere et Blioberis et où il restera jusqu'à sa mort.		
694-700. Le narrateur raconte en détail la mort de Lancelot et son enterrement à la Joyeuse Garde. Meraugis le Portulesguez rejoint l'archevêque et Blioberis dans l'ermitage.	694-700. Le narrateur raconte en détail la mort de Lancelot et son enterrement à la Joyeuse Garde. Meraugis le Portulesguez rejoint l'archevêque et Blioberis dans l'ermitage.		
701-718. Cette partie	701-706. Le roi Mars	<i>Si taist ore li</i>	

<p>est beaucoup plus élaborée dans le texte français. Elle compte 12 folios de plus.</p> <p><i>En telle maniere comme je vous compte fut mort le roy Marc de CCornuaille et toute sa gent après luy qui cuidoient avoir conquesté le royaume de Logres et avoir occis les quatre compaignons, mais a Nostre Seigneur ne pleut mie, ains leur envoya telz dommaiges comme vous avez oy. Et ceulx, qui ne furent mors, furent pris et mis en prison, dont puis n'en partirent, ains morurent trestous...</i></p> <p>Le roi Bohort et le peuple de Logres couronnent le chevalier Urien, fils d'Yvain et petit-fils du roi Urien le Blanc. Le roi Urien fait construire l'Abbé Royale. <i>Mais ores laisse le compte a parler du roi Urien et de toute sa gent, pour ce qu'il n'appartient plus a nostre matiere, et retorne le compte a parler des quatre compaignons qui estoient demorez en l'Abaye Royal.</i> Après la mort du roi Bohort, l'archevêque fait une prière où il reprend les épisodes le plus importants de la Bible.</p>	<p>retourne à Camelot pour tout détruire. Il détruit la Table Ronde avec ses sièges et brûle le corps de Lancelot à la Joyeuse Garde. Quand il apprend qu'il reste quatre chevaliers du royaume de Logres dans l'ermitage, il y va et Paulas le tue. Le texte portugais finit ici.</p> <p><i>Assi como vos digo, morreu rei Mars de Cornualha; e os ermitães ficarom na ermida em serviço de Deus. E assi acabemos nós. Amê.</i></p>	<p><i>contes atant des aventures du Saint Graal que plus n'em parle pour ce qu'elles sont si menees a fin que après ce compte, n'en mentist. Icy faut l'estoire de monseigneur Tristan et del Saint Graal si parfaicte que nul n'y savroit que y mectre. Amen.</i></p>	
---	--	--	--

<p><i>...si que ilz ne creoient ne vous ne aultre que pour vous fust, ains creoient les vilz ymaiges que ilz faisoient mal aloient en enfer, il vous despleut trop, si venistes ou corps de la Vierge.</i></p> <p>Le texte français finit de cette façon: <i>Mais pour ce que de celle perte ne se pouoient recouvrer, laisserent ilz le duel et prindrent le filz du roy Lyonnell et le couronnerent du royaume de France et du royaume de Gaunes et du royaume de Benoyc, a telle honneur et a telle feste et a si grant liesse, comme je vous pouroie conter. Et si vous di bien que il fut vaillant roy tant comme il vesquit. Si me tais atant des ores mais, car bien ay conté ce que je doy conter.</i></p>			
		Finit avec la mort de Tristan et Yseut et les meurtres de Gauvain.	Finit avec la mort de Galaad.

