



Université de Montréal

Du Roman au théâtre : le motif du Graal réactualisé dans les textes de théâtre de Jean Cocteau, Julien Gracq et Jacques Roubaud/Florence Delay

par

Benjamin Campbell

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)  
en littératures de langue française

Mars 2012

© Benjamin Campbell, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Du Roman au théâtre : le motif du Graal réactualisé dans les textes de théâtre de Jean Cocteau, Julien Gracq et Jacques Roubaud/Florence Delay

présenté par :

Benjamin Campbell

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jeanne Bovet

.....  
président-rapporteur

Francis Gingras

.....  
directeur de recherche

Ugo Dionne

.....  
membre du jury

## Résumé

Ce travail analyse les transformations du Graal en comparant sa représentation dans les romans médiévaux et dans trois textes de théâtre modernes. Le Graal, apparu dans la littérature au Moyen Âge, reste une source d'inspiration pour les écrivains modernes au point de gagner, avec le temps, un statut légendaire. L'objet de prédilection de la littérature arthurienne a évolué de façon significative dès le Moyen Âge, où il reste cependant confiné aux formes narratives. Après le « festival scénique sacré » (Bühnenweihfestspiel), *Parsifal*, de Wagner présenté en 1882 à Bayreuth, des œuvres plus récentes réactualisent le mythe en cherchant à l'adapter au théâtre. Jean Cocteau, en 1937, dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, présente un Graal inaccessible, immatériel. En 1948, Julien Gracq, dans *Le Roi Pêcheur*, inscrit le Graal dans l'opposition entre le profane et le sacré. Jacques Roubaud et Florence Delay, dans les éditions de 1977 et 2005 de *Graal Théâtre*, optent pour une réécriture où les représentations du mythe se côtoient et se confrontent. Ces textes de théâtre modernes, où la représentation du Graal se situe au cœur du projet d'écriture, entrent ainsi en relation directe avec les œuvres médiévales. Ils s'inscrivent dans une redéfinition de l'objet qui se renouvelle sans cesse depuis *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes.

Dans les trois cas, la représentation du Graal entretient des relations contradictoires de filiation et de rupture avec la littérature arthurienne de l'époque médiévale. L'hypothèse principale de cette recherche se situe dans la problématique de la réécriture comme transformation d'un héritage. Plus précisément, il sera question de comprendre comment la représentation du Graal dans les textes de théâtre pose problème et comment cette question est modulée, travaillée par les auteurs en termes rhétoriques, stylistiques et dramaturgiques. L'utilisation de la parodie, d'anachronismes et de voix dramatiques nouvelles, par exemple, permet aux auteurs modernes de revisiter et de changer le rapport à l'objet. Le Graal se redéfinit dans des contextes historiques et dans un genre distincts de leur source du Moyen Âge.

Mots clés : Graal, théâtre, théorie des genres, études médiévales.

## **Abstract**

This work examines the transformations of the Holy Grail from medieval romances to modern plays. The Holy Grail, which first appeared in the Middle Ages, remains a source of inspiration for modern writers and gained, over time, a legendary status. This important feature of Arthurian literature has evolved significantly since the Middle Ages, where it remained however confined to narrative forms. After the festival (Bühnenweihfestspiel) where Wagner's *Parsifal* was first presented in 1882 in Bayreuth, more recent works have renewed the myth by adapting it to the theatre. Jean Cocteau, in 1937, in *Les Chevaliers de la Table Ronde*, presented an inaccessible and intangible Grail. In 1948, Julien Gracq, in *Le Roi Pêcheur*, placed the Grail at the core of the opposition between profane and sacred. Jacques Roubaud and Florence Delay, in editions of 1977 and 2005 of *Graal Théâtre*, opted for a rewriting where contradictory representations of the myth coexist. These modern dramas, where the representation of the Grail is at the center of the writing experience, are thus in direct connection with medieval works. They are part of a redefinition of the object that has constantly renewed itself since Chrétien de Troyes' *Conte du Graal*.

In all three cases, the representation of the Grail shows conflicting relationships with the medieval Arthurian literary heritage. The main hypothesis of this research lies in the idea that rewriting has to do with the transformation of a legacy. More specifically, it comes to understand how the representation of the Holy Grail is dealt with in modern dramas, how it is modulated by the authors in rhetorical, stylistic and dramaturgical terms. The use of parody, anachronisms and new dramatic voices, for example, allows modern authors to revisit and change their relation to this object. The Grail is thus redefined in different historical contexts and in a genre quite distinct from medieval romances.

Key words : Grail, theatre, genre theory, medieval studies.

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	iv
<b>Abstract</b> .....	v
<b>Table des matières</b> .....	vi
<b>Remerciements</b> .....	vii
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre I : Le rapport architextuel entre les œuvres du corpus et la tradition littéraire du Graal.</b>	
La présence du Graal.....	17
Les types de relation intertextuelle.....	32
La redéfinition du mythe selon le contexte d'écriture.....	44
<b>Chapitre II : Le passage du romanesque à la dramaturgie</b>	
L'objet.....	55
Le lieu.....	67
Le dialogue.....	77
<b>Chapitre III : La mise en voix du Graal</b>	
La voix dans les textes de théâtre.....	90
La voix dans les romans médiévaux.....	101
Un héritage oral.....	113
<b>Conclusion</b> .....	123
<b>Bibliographie</b> .....	132

## **Remerciements**

Je tiens d'abord à remercier tous les professeurs qui ont influencé mon cheminement vers l'accomplissement de ce mémoire. Plus particulièrement, je remercie Francis Gingras, mon directeur de recherche, qui a toujours fait preuve d'un dévouement à l'enseignement et d'une intelligence face à la recherche littéraire qui m'ont grandement inspiré. L'écriture de ce mémoire a été beaucoup plus agréable et réfléchi grâce à son apport constant de qualité.

Je tiens également à faire part de mon appréciation sincère à tous les membres de ma famille qui ont encouragés mes efforts dans mon éducation. Plus particulièrement, je remercie mon père qui m'a transmis des valeurs qui m'ont dirigé vers des études enrichissantes menant à la parution de ce mémoire. Il me faut aussi souligner la présence quotidienne de ma conjointe Ariane et de ma fille Édith. Leur amour a été un atout primordial à la réussite de mon parcours universitaire.

Merci

## Introduction

Le Graal fait son apparition dans la littérature médiévale avec le roman en vers de Chrétien de Troyes intitulé *Le Conte du Graal*. Depuis cette naissance littéraire, le Graal a été le sujet de nombreuses réécritures qui ont transformé le simple plat de service en un mythe qui survit aux genres et aux époques. Quoique confiné aux formes narratives pendant plusieurs siècles, le mythe est redécouvert par Richard Wagner dans son « festival scénique sacré » (Bühnenweihfestspiel), *Parsifal*, à Bayreuth en 1882. À la suite de ce passage à la scène, quelques auteurs modernes ont suivi la piste du célèbre compositeur allemand en adaptant le sujet au théâtre. Jean Cocteau, en 1937, dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, Julien Gracq, dans *Le Roi Pêcheur* en 1948, et Jacques Roubaud et Florence Delay, dans les éditions de 1977 et 2005 de *Graal Théâtre*, mettent en scène le mythe médiéval. Ces reprises du Graal dans un autre genre que celui d'origine problématisent évidemment le motif littéraire dans une toute nouvelle perspective.

Les études critiques concernant la littérature arthurienne sont nombreuses. Ces travaux sont variés, allant d'analyses très précises sur des œuvres en particulier jusqu'à des recherches sur les origines réelles des aventures du Graal, dont les études d'Otto Rahn dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Les textes de théâtre de Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay entretiennent une relation intertextuelle évidente avec les textes médiévaux. Cette relation, pour être bien perçue, doit donc être d'abord soutenue par une analyse de la littérature du Graal du Moyen Âge.

Les études sur le Graal et sur la littérature arthurienne prennent de l'ampleur à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Entre autres, Jean Marx, avec *La Légende arthurienne et le Graal*<sup>2</sup> et Jean Frappier avec *Autour du Graal*<sup>3</sup>, respectivement en 1952 et en 1977, analysent avec précision les inscriptions du Graal dans la littérature arthurienne. Leurs travaux cherchent principalement à dégager la manière dont les auteurs médiévaux font intervenir l'objet par rapport à leurs prédécesseurs, dont le principal est Chrétien de Troyes. Jean Marx écrit d'ailleurs ceci au sujet du Graal :

---

<sup>1</sup> Otto Rahn, *Croisade contre le Graal* (1933) et *La Cour de Lucifer* (1937).

<sup>2</sup> Jean Marx, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

<sup>3</sup> Jean Frappier, *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977.

Mais il faut reconnaître que le Graal de Chrétien n'est ni un panier, ni une corbeille, ni même une coupe, mais bien un plat creux et c'est aussi le sens où il est employé sans doute vers la fin du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle par le chroniqueur Hélinand, moine de l'abbaye de Froidmond qui a entendu parler de la version ecclésiastique de l'origine du Graal, telle que nous l'a laissée Robert de Boron et telle qu'elle s'exprime en particulier dans l'*Estoire del Saint-Graal*<sup>4</sup>.

*Autour du Graal*, pour sa part, est un recueil d'articles publiés sur la question du Graal dans la tradition arthurienne. Entre autres, on y trouve une étude sur le cortège du Graal, établissant l'évolution de la nature spirituelle du mythe après le texte de Chrétien de Troyes :

Après lui le Graal monte de plus en plus dans un firmament spirituel : à la limite du matériel et de l'immatériel, il s'enrichit d'un symbolisme théologique, et de même que la lance qui saigne il se change en une sainte relique. De vase magique, puis de ciboire, il devient calice où fut recueilli le sang du Crucifié. N'oublions pas que chez Chrétien, et à plus forte raison chez Wolfram, il n'existait aucun rapport entre le sang de la lance et le Graal : c'est seulement grâce à une mystique du sang divin que les deux motifs ont tendu à se rapprocher<sup>5</sup>.

La conclusion de ces études, en général, est que le mythe du Graal a changé de façon significative au cours des années. Il est passé du plat dans le cortège de Chrétien de Troyes à un objet religieux qui fascine les réécritures diverses de l'époque jusqu'au point de devenir mythe.

Plusieurs ouvrages portent sur un texte en particulier de la littérature arthurienne, tout en conservant le souci de l'aspect général du mythe. *La Queste del Saint Graal*, à elle seule, a suscité un nombre important d'études sur le Graal. La raison de ce succès critique se trouve dans la différence entre ce texte précis et la tradition littéraire arthurienne. Albert Pauphilet, dans *Études sur la Queste del Saint Graal*, tente une analyse systématique du texte médiéval. Il remarque la singularité du texte, tout en le plaçant dans la continuité de la littérature du Graal :

La quête, la recherche d'une personne ou d'un objet à travers des aventures enchevêtrées ou successives, était l'une des formes narratives les plus familières aux romanciers. Le *Lancelot* en particulier en use avec prédilection : quêtes d'Hector, de Lyonel, de Lancelot surtout y foisonnent. La *Queste del Saint Graal* n'apparaît d'abord

<sup>4</sup> Jean Marx, *La Légende arthurienne et le Graal*, op. cit. , p. 241.

<sup>5</sup> Jean Frappier, *Autour du Graal*, op. cit. , p. 60.

que comme un nouvel emploi de ce procédé banal : c'est, semble-t-il, le développement naturel de l'idée de Chrétien de Troyes qui, ayant amené le héros du Graal à la cour d'Artus, préparait en quelque sorte l'introduction dans la légende du Graal du style et des personnages des romans arthuriens<sup>6</sup>.

Il rapproche, dans le développement de son analyse, le mouvement cistercien de l'époque et l'utilisation de la religion et du mythe arthurien dans *La Queste del Saint Graal* :

Cîteaux est la conductrice du monde chrétien. Si l'on songe que la *Queste* fut écrite en un temps où Cîteaux menait des croisades et imposait une sorte de limitation de souveraineté au plus autoritaire des papes, la soumission d'un Lancelot, d'un Bohort aux moines blancs, la toute-puissance mystérieuse d'un "Nascien l'ermite", qui commande aux rois, paraîtront pleines de sens<sup>7</sup>.

Malgré les réticences ultérieures de la critique sur la validité de l'influence cistercienne, le texte de Pauphilet a apporté une énorme contribution à la recherche littéraire sur la *Queste del Saint Graal* et sur les romans arthuriens plus généralement.

Un essai d'Emmanuèle Baumgartner intitulé *L'Arbre et le pain*, publié en 1981, revient sur l'étude de Pauphilet en analysant le roman sous un autre angle. Selon elle, le fait que Galaad intervienne dans l'histoire pour révéler les mystères du Graal fait le pont entre le monde chevaleresque et la religion : « Dans cette perspective, on peut se demander si les liens que tisse l'auteur entre Josèphe l'évêque et Galaad le chevalier ne signifient pas la transmission de la connaissance des mystères, des repostailles de Dieu, de la classe des prêtres, détenteurs ordinaires du sacré, à la classe chevaleresque, et en la lacune des rois »<sup>8</sup>. L'aspect religieux du mythe du Graal dans la *Queste del Saint Graal* ne fait pas de doute. La continuité avec les autres romans arthuriens est le centre de l'interrogation sur le texte contenu dans le *Lancelot* :

L'autre innovation majeure du *Lancelot*, innovation dont la mise en place semble avoir été difficile et a laissé substituer quelques traces mal effacées et quelques contradictions est, simultanément, la combinaison des données de la *Charrette* avec celles du *Conte du Graal* de Chrétien. Dès le début du *Lancelot*, tel qu'il nous a été transmis du moins, Perceval n'est plus, comme chez Chrétien, comme dans un nombre

---

<sup>6</sup> Albert Pauphilet, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1968, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>8</sup> Emmanuèle Baumgartner, *L'Arbre et le pain; essai sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement supérieur, 1981, p 152-153.

important de textes du XIII<sup>e</sup> siècle en vers (telles les *Continuations du Conte du Graal*) ou en prose, comme le *Perceval* en prose (ou *Didot-Perceval*) et le *Perlesvaus*, le héros unique, l' élu du Graal<sup>9</sup>.

Le rapport intertextuel entre les textes du Graal est toujours un point d'analyse significatif. Comme le mentionne Emmanuèle Baumgartner, les divergences et convergences entre les récits sont souvent évalués en termes d'originalité littéraire. La *Queste del Saint Graal* se démarque des autres œuvres ayant comme sujet le Graal. Le texte anonyme perturbe le modèle de la tradition et c'est pourquoi il a fait l'objet de plusieurs études critiques.

Dans sa thèse publiée en 2001 sous le titre *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Mireille Séguy apporte une dimension nouvelle aux études sur le Graal. Il ne s'agit plus simplement d'une mise en relation des textes les uns par rapport aux autres ayant le Graal comme sujet. Le mythe, selon elle, devient littéralement le dispositif narratif essentiel à la littérature arthurienne :

Mais on pourrait également avancer que l'écriture romanesque du Graal, en s'affrontant précisément à l'impossibilité de dire le vrai, a donné une nouvelle légitimation et un nouvel essor à l'écriture figurée : ce dont on ne peut pas rendre compte, on peut du moins tenter de le signifier par le biais des tropes, ces figures du discours qui fonctionnent précisément sur l'obliquité, le détour, le transfert. Aussi n'est-ce pas un hasard si la *Queste del Saint Graal*, le roman qui s'affronte le plus directement et le plus constamment à l'ineffable, s'impose également comme le texte le plus habile à déployer les ressources des figures du discours<sup>10</sup>.

La figure du Graal donne aux auteurs médiévaux un objet littéraire parfait à expliquer, signifier, sans pour autant le représenter concrètement. La concordance entre la littérature arthurienne et le Graal, selon elle, est liée à la nature de l'objet qui donne à la narration un sujet ouvert qui lui permet de s'épanouir. Le Graal a réussi à survivre aussi longtemps et de manière aussi importante en raison de cette faculté des formes narratives du Graal à faire perdurer le mythe dans l'imaginaire littéraire sans le clore définitivement. Évidemment, cette relation entre les formes narratives et le Graal devrait, selon toute vraisemblance, être perturbée dans les textes de théâtre.

La faculté du Graal à se maintenir dans la littérature arthurienne avait également été

---

<sup>9</sup> *Ibid.* , p 13-14.

<sup>10</sup> Mireille Séguy, *Les romans du Graal, ou, le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001, p. 440.

explorée par Charles Méla, quelques années auparavant, dans *La Reine et le Graal*. De son point de vue, élaboré par le recours à l'analyse psychologique, le mythe inexpliqué offre à l'écrivain un prétexte à l'écriture :

Quand un roman ménage dans un mythe son point d'acmé et lui réserve encore, irait-on jusqu'à dire, la charge de témoigner de sa propre virtuosité, il se signifie à lui-même sa propre démarche et vient pressentir ce qui dans le silence des mots et le chatolement des figures lui en intime l'exigence. Le fait littéraire n'existe vraiment, pour en reprendre le concept à C. Lévi-Strauss, que dans la redondance, soit l'emphase mise sur un acte, celui d'écrire, qui ne s'oublie pas derrière ce qui se dit<sup>11</sup>.

Comme dans le cas de Mireille Séguy, Charles Méla place le Graal au centre de la construction de la littérature arthurienne. Son analyse s'emploie à dégager les traits psychologiques qui forment le mythe, notamment les relations incestueuses qui surplombent la matière arthurienne. Entre autres, voici comment il explique le silence de Perceval devant le Graal :

Le paradoxe de l'histoire de Perceval est celui d'un héros qui ne peut répondre à son destin sans commettre, par là même, la faute qui lui en interdit l'accomplissement. Aussi bien est-il rivé au savoir qui lui échappe. La mère qui exalte les armes du père pour en refuser au fils la carrière ou qui évoque "dames et pucelles" pour lui défendre le "surplus" signifie encore par sa mort que passer outre sera, nécessairement, pécher et, comme Œdipe, s'en aveugler<sup>12</sup>.

Contrairement à la multitude d'ouvrages et d'articles de toutes sortes sur la littérature du Graal au Moyen Âge, les études critiques sur les textes de théâtre de notre corpus principal sont assez rares. Malgré le peu d'études sur *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre*, une certaine variété d'approches se dégage des recherches. Une de celle-ci s'attarde à explorer le lien entre l'auteur et son milieu littéraire pour analyser le contenu des œuvres. Dans le cas de Julien Gracq, par exemple, quelques critiques littéraires examinent son texte de théâtre à partir de son adhésion au mouvement surréaliste. Simone Grossman, avec son ouvrage *Julien Gracq et le surréalisme*, paru en 1980, scrute l'influence surréaliste dans l'œuvre de l'auteur. Cette étude est intéressante pour une analyse des œuvres complètes de Gracq, mais demeure assez éloignée du sujet de notre recherche. Des passages comme celui-ci sont toutefois très significatifs pour comprendre la valeur

---

<sup>11</sup> Charles Méla, *La Reine et le Graal*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 105.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 89.

surréaliste des mythes gracquiens :

Le surréalisme, qui entend être une totale reprise de la volonté de victoire contre le *fatum*, répète dans ses façons de penser les mécanismes de la quête du Graal : la même notion de danger est présente dans la quête du "point suprême" par laquelle le surréaliste espère parvenir aux origines du monde, et dont l'aventure se présente à lui comme l'effet de sa surhumanité latente<sup>13</sup>.

J. H. Mathews, dans son article « Julien Gracq and the Theme of the Grail in Surrealism », opte pour une approche assez semblable en favorisant toutefois une analyse plus directe du texte de théâtre de Gracq. Le thème est également analysé de façon plus générale dans l'ensemble de l'œuvre. Le mythe arthurien, selon l'auteur, offre à Gracq un objet idéal à l'imaginaire du surréalisme :

The myth which tends to exercise most attraction for the imagination of the surrealist are those which, beyond the confines of reasonable conjecture, permit him to envisage solutions where none seems rationally permissible, in situation which current conditions would oblige him to accept as insoluble. Here the anti-rational emphasis which is fundamental to surrealism brings its finest rewards. Conjecture, liberated from the constraint the reasoning mind must accept, is free to project a sense of *affranchisement* which ensures the myth of Grail its special merit in the surrealists' eyes<sup>14</sup>.

Tout en se référant au *Roi Pêcheur* dans son analyse, l'article tend vers une explication du mythe du Graal par l'adhésion de Gracq à l'optique surréaliste.

Dans le cas de la pièce de Roubaud et Delay, même si aucune étude complète n'a été entreprise sur le sujet, l'influence oulipienne sur *Graal Théâtre* est mentionnée à quelques reprises. Par exemple, Guy Lavorel écrit ceci : « Le lecteur de son côté sait-il accepter cette esthétique baroque et souvent contemporaine de l'inachèvement ? Oui s'il sait comprendre que l'œuvre n'a finalement pas de réel début et encore moins de fin, et que donc toute lecture en est possible. Dans ce type de lecture on aura reconnu quelques principes chers aux théoriciens de l'OULIPO »<sup>15</sup> lors de son exposé intitulé « *Graal Fiction et Graal Théâtre* : Le problème de l'identité » dans le cadre du colloque international et

<sup>13</sup> Simone Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 146.

<sup>14</sup> J. H. Mathews, « Julien Gracq and the Theme of the Grail in Surrealism », *Romanic Review*, vol. 58, 1967, p. 108.

<sup>15</sup> Guy Lavorel, « *Graal fiction et Graal Théâtre* : le problème de l'identité », *Les Personnages autour du Graal*, Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin-Lyon, 2008, p. 254.

transséculaire des 7 et 8 juin 2007. L'écriture de Roubaud est inspirée par sa pratique oulipienne de la littérature. Cela transparait dans le texte de théâtre qu'il a construit avec Florence Delay, sans toutefois prendre une importance primordiale. Les principes d'écriture de *Graal Théâtre* sont probablement plus largement influencés par la pratique médiévale de la construction du livre.

En ce qui concerne *Les Chevaliers de la Table Ronde*, certains critiques établissent un lien encore plus étroit entre l'auteur et son œuvre en privilégiant une analyse biographique de la pièce. En effet, Jean-Marie Magnan et Milorad, dans des articles parus en 1975 dans les *Cahiers Jean Cocteau*, expliquent les enjeux de la pièce de Cocteau par la cure de désintoxication de Cocteau qui survient à la même époque. Dans les deux cas, ces analyses partent d'un point de vue externe à l'œuvre pour arriver à leurs conclusions. D'après eux, l'opium et la cure de Cocteau expliqueraient grandement l'utilisation du mythe du Graal et l'intrigue de la pièce. Par exemple, dans l'article de Jean-Marie Magnan, on peut lire ceci au sujet de la pièce de Cocteau : « Conçue dans un état second, l'œuvre ne deviendra définitive que plusieurs années après, en 1937. Cocteau affirmait que son travail réclamait du somnambulisme »<sup>16</sup>. Cet extrait sert de présentation à l'œuvre et place la vie de Cocteau au premier plan de la confection littéraire. Quelle que soit la valeur de vérité de ces affirmations, ces présupposés historiques brouillent en quelque sorte la valeur littéraire de la pièce et induisent une analyse trop biographique de l'œuvre. Chez Milorad, l'analyse va encore plus loin dans ce sens, en concluant que : « *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Renaud et Armide* constituent donc deux autres exemples de ces autobiographies secrètes, symboliques, allégoriques, allusives, qui sont l'essentiel de l'œuvre du poète »<sup>17</sup>. Ces analyses, provenant d'une recherche sur la vie de l'auteur, apportent quelques pistes concluantes. Toutefois, ce type de présupposés biographiques fait trop peu de place à l'analyse textuelle.

Les études privilégiant des approches où l'apport de notions externes à l'œuvre prime apportent des conclusions souvent très générales sur l'œuvre des auteurs. Elles

---

<sup>16</sup> Jean-Marie Magnan, « *Les Chevaliers de la Table Ronde* : Pièce d'une désintoxication ou la plainte contre l'inconnu », *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 5, 1975, p. 39.

<sup>17</sup> Milorad, « Rôle de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Renaud et Armide* », *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 5, 1975, p. 267-268.

portent pour la plupart sur un ensemble de textes ou sur l'intégralité de l'œuvre d'un auteur. Elles sont utiles pour interpréter comment le texte s'intègre dans un ensemble générique ou comment le contexte de création peut influencer l'écriture. Cependant, une analyse minutieuse du texte doit d'abord être effectuée, comme c'est le cas dans certains de ces articles, afin d'arriver à quelques conclusions pertinentes sur ces pièces de théâtre.

Un autre angle d'attaque ayant été utilisé pour analyser les pièces reprenant le mythe du Graal est le lien qui les unit aux textes médiévaux. Cette approche intertextuelle favorise souvent une analyse un peu plus développée et plus précise du texte lui-même. Il s'agit en général d'articles portant sur une pièce unique ou sur un ensemble de pièces ayant pour sujet le mythe du Graal ou la littérature arthurienne plus généralement. Un de ces articles met en relation les trois œuvres de notre corpus. Il s'agit de « Les Adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle » par Jehanne Joly. La critique analyse quelques éléments de l'univers arthurien repris dans les textes de théâtre, dont le mythe du Graal. Voici comment elle perçoit la relation entre les textes de nos auteurs et le corpus arthurien :

Malgré leur divergence de ton, voire leur opposition, notamment dans la manière d'interpréter le *Parsifal* de Wagner, Gracq et Cocteau se rejoignent dans leur volonté de mettre en scène un drame existentiel, en se plaçant au niveau mythique pour le premier, au niveau subjectif et individuel pour le second. Enfin, Vian et Delay et Roubaud ont une même volonté de dépoussiérer les vieux romans, de leur donner une nouvelle jeunesse, en les adaptant au public contemporain, en utilisant volontiers, pour ce faire, le ressort de l'humour ou de l'anachronisme<sup>18</sup>.

Comme nous pouvons le constater, ce type d'approche établit le lien intertextuel entre les textes des deux époques en comparant également les différentes reprises des auteurs contemporains, dans ce cas précis. La réadaptation du Graal des livres médiévaux à l'époque moderne est le principal objet de son travail.

Des études se concentrent, quant à elles, sur les textes de chacun des auteurs uniquement. Dans « Julien Gracq et la légende du Graal », Robert Beaudry repère minutieusement les origines intertextuelles des éléments médiévaux présents dans les œuvres de Julien Gracq. On peut y lire ceci, entre autres, qui explique la dynamique du

---

<sup>18</sup> Jehanne Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 47, mai 1995, p. 161.

château du Graal de Gracq : « Depuis Robert de Boron, la tradition légendaire fait du Roi du Graal l'héritier d'un manoir sacré fondé par des parents de Joseph d'Arimathie, par des contemporains des Apôtres. Tradition dont Gracq se sépare. Amfortas devient le maître-architecte qui a lui-même érigé le manoir du Graal »<sup>19</sup>. Ce type de recherche permet de repérer les originalités de l'auteur moderne en trouvant les divergences avec les textes médiévaux. Amfortas, dans le cas du *Roi Pêcheur*, se présente comme un personnage beaucoup plus important pour le déroulement du récit que dans les romans médiévaux.

Dans un article axé sur *Le Roi Pêcheur*, Jean-Charles Huchet analyse l'impact de la présence ou de l'absence des ressources textuelles médiévales. Il évoque, entre autres, l'influence des textes germaniques dans l'écriture de Gracq : « Le Moyen Âge de J. Gracq est résolument germanique et le seul texte authentiquement médiéval qu'il semble avoir exploité est le *Parzifal*, composé par Wolfram von Eschenbach au début du XIII<sup>e</sup> siècle, qu'il a lu en traduction. Et encore : la découverte du texte de Wolfram passe par le *Parsifal* de Wagner, révélé à J. Gracq en 1929 »<sup>20</sup>. Ce type d'étude a pour objectif de mieux comprendre l'œuvre en repérant la présence de la littérature arthurienne dans le texte de théâtre. Dans le cas de Gracq, l'influence de la littérature arthurienne est plutôt minimale.

Pour Cocteau, Roubaud et Delay, ce genre d'analyse a également été opéré sans pour autant être aussi concentré sur l'aspect intertextuel du texte, ce qui peut paraître étonnant dans le cas de Roubaud. Dans « Cocteau et le Moyen Âge », par exemple, Marcel Schneider retranscrit un entretien avec Jean Cocteau sur sa relation avec la littérature du Moyen Âge. Cocteau admet lors de cette discussion sa connaissance plutôt réduite de la littérature médiévale : « Ma méfiance envers le Moyen Âge n'est pas d'ordre littéraire. Quand j'ai écrit les *Chevaliers*, je n'avais lu que *Tristan et Iseut* »<sup>21</sup>. Il ne s'agit pas d'une analyse bien élaborée du rapport entre Cocteau et la littérature du Graal. Cela donne cependant une idée de la relation qui existe entre ce texte de théâtre et la tradition arthurienne, qui est beaucoup moins importante que celle établie dans *Graal Théâtre*.

<sup>19</sup> Robert Beaudry, « Julien Gracq et la légende du Graal », *Julien Gracq : Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, PU d'Angers, 1981, p. 249.

<sup>20</sup> Jean-Charles Huchet, « Gracq et le Graal », *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, dir. Michèle Gally, Paris, PUF, 2000, p. 196.

<sup>21</sup> Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Âge », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 10, 1985, p. 261.

Dans « Graal soixante-treize », Florence Delay évoque elle-même le type de relation qui existe entre l'écriture de *Graal Théâtre* et les textes médiévaux. La connaissance de la littérature arthurienne constitue pour les deux auteurs de la pièce une prémisse essentielle à l'élaboration de l'œuvre :

Nous ne mesurons pas bien alors l'extraterritorialité des contes, l'immensité des lectures, l'étendue de l'ailleurs, mais puisque ici, en France, et maintenant, en 1973, n'importe qui pouvait encore se dire : oui, je connais ce nom, ce dieu, cet objet, ce roi, cette forêt me dit quelque chose, c'est que leur popularité ne s'est pas éteinte. En les portant au théâtre nous contribuons à ramener et à réanimer leur souvenir<sup>22</sup>.

La réadaptation au théâtre devient donc pour Roubaud et Delay une véritable entreprise de remémoration des textes médiévaux. Il reste un large travail à faire sur cet aspect primordial à l'analyse de ces pièces de théâtre qui se réclament directement de la filiation avec la littérature arthurienne. Les études sur l'intertextualité évacuent aussi presque complètement la rupture générique vis-à-vis du corpus arthurien. Pourtant, ce changement de genre demeure le principal élément de nouveauté dans le cas des reprises de Cocteau, Gracq et Roubaud/Delay.

Certaines études critiques se concentrent sur l'adaptation de la représentation du Graal dans la modernité. Par exemple, dans leur ouvrage sur la question du *Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Nathalie Koble et Mireille Séguy affirmeront ceci en guise de conclusion:

Pour interroger ce lien paradoxal entre le Moyen Âge et l'invention contemporaine, le présent recueil choisit de s'intéresser essentiellement à des œuvres dont la singularité esthétique s'ouvre, explicitement ou non, sur une pensée critique de la littérature et de l'art. Œuvres réflexives, au sens plein du terme, qui, si elles ne couvrent pas la totalité du spectre des résurgences médiévales contemporaines, nous invitent, peut-être plus expressément que d'autres, à réfléchir sur la complexité des liens qui se tissent entre passé et présent dans tout processus de création, de lecture et d'interprétation<sup>23</sup>.

Il s'agit donc, pour elles, d'explorer le lien entre le Moyen Âge et l'époque contemporaine en se basant d'abord sur le travail de lecture et d'interprétation des textes médiévaux, dont

---

<sup>22</sup> Florence Delay, « Graal soixante-treize », *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, dir. Michèle Gally, Paris, PUF, 2000, p. 43.

<sup>23</sup> Mireille Séguy et Nathalie Kolbe, *Passé présent : Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Rue d'Ulm, 2009, p. 9.

*Graal Théâtre* dans le cas d'un « Entretien avec Florence Delay et Jacques Roubaud ».

La reprise du mythe du Graal, comme nous le constatons, a surtout été travaillée à partir de la pièce de théâtre de Gracq dans une volonté d'inclusion avec le mouvement surréaliste ou avec l'ensemble de l'œuvre romanesque de l'auteur. Plus souvent qu'autrement, ce genre d'études critiques ne donnait pas beaucoup d'importance au seul texte de théâtre de Gracq. Cependant, certains articles ont davantage mis de l'avant la représentation du Graal dans *Le Roi Pêcheur*. Simone Vierne, dans « Le Mythe du Graal et la quête du sacré », montre en quoi la pièce se démarque de la production romanesque de l'écrivain moderne: « Or la pièce me semble insister plus que les romans sur les dangers, face à cette quête qui fait la grandeur de l'homme, de notre monde endormi et douillet »<sup>24</sup>. La spécificité du théâtre joue donc un rôle essentiel dans la représentation du Graal.

Patrick Marot interroge cette caractéristique générique de façon minutieuse dans son article intitulé « *Le Roi Pêcheur* : le Graal ou l'envers de la représentation »<sup>25</sup>. En fait, cette étude est sans doute celle qui se rapproche le plus du genre de travail qui sera effectué dans le cadre de notre mémoire. Elle apporte plusieurs idées sur la nouveauté de la représentation du Graal dans le texte de théâtre de Julien Gracq. Le genre est entre autres perçu comme essentiel à la compréhension de l'œuvre :

Nous en dégagerons successivement deux aspects : celui de la fascination, à travers lequel peut se lire une problématique du rapport à l'héritage littéraire et à son actualisation ; celui de la respiration, où la représentation peut ouvrir la quête de son espace propre. On conçoit en l'occurrence que le genre choisi – ici une pièce de théâtre, et la seule de son auteur – n'est pas indifférent, et qu'il a comme tel une valeur interprétative à laquelle il faudra essayer de faire droit<sup>26</sup>.

Le théâtre est un nouveau genre utilisé par Gracq. L'originalité du genre constitue également une rupture incontestable avec la tradition littéraire du Graal. Ce changement de forme, tout comme dans le cas de l'écriture de Gracq, doit absolument être étudié plus largement pour apprécier l'apport des auteurs modernes à la conception du mythe.

<sup>24</sup> Simone Vierne, « Le mythe du Graal et la quête du sacré », *Julien Gracq : Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, PU d'Angers, 1982, p. 296.

<sup>25</sup> Patrick Marot, « *Le Roi Pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 47, mai 1995.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

Pour ce qui est des textes de théâtre de Cocteau et de Roubaud et Delay, aucune étude complète sur la particularité du genre n'a été effectuée par les critiques. Évidemment, le motif revient ici et là dans les articles sans toutefois être le point de mire de la recherche. Nous avons déjà repéré quelques-unes de ces manifestations dans les études mentionnées plus tôt. Ce qu'on peut retenir de la critique sur la représentation du Graal dans le corpus théâtral, c'est qu'il ne se concentre pas sur l'aspect générique singulier que représente le théâtre. Dans l'ensemble, ces études se contentent d'examiner le rôle du Graal dans les pièces de théâtre, souvent dans une optique de généralisation, vers le surréalisme chez Gracq par exemple, sans se pencher sur le passage du roman au théâtre qui change considérablement le rapport à l'objet mythique.

En fait, le passage à la scène se fait assez difficilement dans toutes les pièces de notre corpus. Que ce soit pour des raisons externes à l'œuvre ou bien pour des raisons plus esthétiques, les appropriations du sujet médiéval et du Graal n'ont pas été synonymes de succès pour Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay. Les pièces ont souvent eu un accueil mitigé dès leur première représentation sur scène. De ce fait, quelques études critiques ont tenté de cerner les raisons de l'échec de ces représentations théâtrales.

Dans le cas des *Chevaliers de la Table Ronde*, les critiques s'entendent habituellement sur des causes externes à l'œuvre pour expliquer l'échec immédiat de la pièce. Les principaux obstacles qui resurgissent sont, par exemple, le choix des acteurs, leur incapacité d'interpréter des rôles complexes, ou bien l'incompréhension des commentateurs et spectateurs devant cette pièce ayant un sujet trop controversé. Pour ce dernier point, on se réfère souvent à la consommation d'opium de Cocteau et à sa cure de désintoxication qui seraient les clefs de l'œuvre théâtrale. Milorad décrit cette situation dans l'introduction de son article « Rôle de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Renaud et Armide* » paru dans les *Cahiers Jean Cocteau* en 1975 :

Le texte suivant ne se propose pas de faire une analyse exhaustive de ces deux œuvres, mais seulement d'examiner l'un des éléments secrets, qui n'y paraît que sous forme symbolique, allégorique, allusive – au point d'avoir échappé à la plupart des commentateurs, ce qui les prive d'une clef majeure. En effet, *Les Chevaliers de la Table ronde* et *Renaud et Armide* sont, dans la production théâtrale de Cocteau, les

deux ouvrages qui, dans une très large mesure et sans que le mot ne soit jamais prononcé, traitent d'un sujet qui eut pour notre poète une importance capitale: l'opium<sup>27</sup>.

En effet, le mot n'est jamais prononcé. L'allusion biographique sert évidemment dans cet extrait à justifier l'incompréhension du public devant une œuvre interprétée en relation avec la vie tumultueuse de Cocteau.

Les études sur la réception de la pièce de Julien Gracq, comme les recherches en général sur cette pièce, sont plus nombreuses. Étant pratiquement la seule pièce de théâtre de Julien Gracq, son écriture dramatique est souvent remise en cause. Monique Michel, dans « La Quête d'une écriture dramatique chez Julien Gracq: du *château d'Argol* au *Roi Pêcheur* », analyse la fascination de Gracq pour le théâtre et le parcours romanesque de l'écrivain jusqu'à l'écriture de la pièce. La conclusion semble aller vers une incompréhension du public devant le changement d'ordre générique: « Il est surtout reproché à Gracq de ne pas être un auteur dramatique et de s'arroger le droit de brouiller les quelques repères dont il était possible de disposer au vu des premières œuvres »<sup>28</sup>, malgré l'intérêt évident de Gracq pour l'écriture dramatique dans ses romans.

Konrad Schoell s'attarde lui aussi à la réception de la pièce, dans son article « *Le Roi pêcheur*: pièce d'avant-garde », et à la raison de l'incompréhension du public. Il attribue l'échec de la pièce au thème avant-gardiste qui ne reflète pas la structure et le style du texte. Voici comment il conclut son analyse de la pièce :

Il en résulte, tout comme pour beaucoup de pièces du théâtre d'avant-garde, l'inquiétude, l'angoisse, même des personnages qui d'ailleurs restent profondément seuls. Le thème de la délivrance pourrait être retrouvé souvent au XX<sup>e</sup> siècle, dépouillé de sa super-structure chrétienne comme l'est le mythe chez Gracq. Ce qui reste est l'attente, un espoir dirigé sur un but qu'on ne peut nommer que vaguement. Comme d'habitude dans le théâtre d'avant-garde ce but ne sera pas atteint: à la fin de la pièce, il n'y aura rien de changé. *Le Roi pêcheur* est bien de son époque, même si le public n'a pas su le comprendre<sup>29</sup>.

<sup>27</sup>Milorad, « Rôle de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Renaud et Armide* », *op. cit.*, p. 267-268.

<sup>28</sup> Monique Michel, « La quête d'une écriture dramatique chez Julien Gracq: Du *Château d'Argol* au *Roi Pêcheur* », *Texte et théâtralité*, éd. Raymonde ROBERT, Nancy, PU de Nancy, 2000.

<sup>29</sup> Konrad Schoell, « *Le Roi Pêcheur*: Pièce d'avant-garde », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 169-170, jan. 1991, p. 177.

Claude Dandr ea, pour sa part, dans « *Le Roi Pêcheur* devant la critique », explique comment la critique a souvent été trop influencée par l'hypotexte de Wagner et de son *Parsifal*. Selon lui, la reprise de Gracq a été négativement considérée comme une réplique sans la musique, élément le plus prolifique de l'œuvre du compositeur allemand : « On aura reconnu là le sujet de *Parsifal*, testament poétique et musical de Richard Wagner, dont Gracq a dit, à maintes reprises, combien il l'admirait. Précisément, ce que les critiques lui reprochent d'emblée, c'est d'avoir voulu refaire le drame wagnérien »<sup>30</sup>. Encore une fois, c'est une raison externe à l'œuvre qui permet d'expliquer les réticences du public face à la pièce de théâtre. Les conclusions de ces études vont toutes dans le même sens. Le public n'a pas su comprendre l'originalité et l'intérêt du *Roi Pêcheur*. Cela a entraîné, malheureusement, l'échec des représentations théâtrales et aussi la fin de l'écriture dramatique de l'auteur.

L'accueil de la pièce de théâtre de Roubaud et Delay a également été assez problématique. Cependant, contrairement aux deux autres œuvres, cet échec de la représentation théâtrale s'explique un peu mieux. Florence Delay elle-même, dans un article intitulé ironiquement « Graal Massacre », expose bien en quoi *Graal Théâtre* ne répond pas exactement aux normes dramatiques de l'époque. Voici un passage qui montre bien en quoi le texte de Roubaud et Delay s'inscrit mal dans une optique dramatique moderne : « Le théâtre est une cérémonie, il ne doit pas ressembler à un feuilleton. Il doit respecter des contraintes de temps, de lieu, d'action. Or *Graal Théâtre*, comme les interminables romans en prose médiévaux, ignore complètement ces exigences »<sup>31</sup>. Cette autoréflexion de Florence Delay analyse brièvement en quoi le passage des romans médiévaux au texte de théâtre et plus spécifiquement à la représentation scénique pose problème. En voulant demeurer fidèles à leurs sources, les auteurs de *Graal Théâtre* s'exposent inévitablement à une impossibilité de se conformer aux normes dramatiques modernes.

Malgré le peu d'études critiques entreprises au sujet des pièces de théâtre écrites sur le Graal, les approches utilisées sont assez divergentes. Dans certains cas, le contexte de création et l'adhésion de l'auteur à un certain genre littéraire a orienté les recherches.

---

<sup>30</sup> Claude Dandr ea, « *Le Roi pêcheur* devant la critique », *Julien Gracq : Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, PU d'Angers, 1981, p. 40.

<sup>31</sup> Florence Delay, « Graal Massacre », *Nouvelle Revue Française*, n  316, mai 1979, p. 107.

D'autres articles se sont concentrés sur le rapport intertextuel entre ces textes de théâtre et le corpus arthurien ou plus spécifiquement à analyser le rôle du Graal. Mis à part les quelques études qui ont tenté de cerner les problèmes scéniques ayant fait l'échec des représentations théâtrales, la plupart des critiques évacuent l'aspect qui, selon moi, s'avère le plus original et le plus évident, soit le choix du théâtre. En effet, ces auteurs changent considérablement le rapport au Graal en le plaçant sur scène. Le passage des formes narratives de la littérature arthurienne aux textes dramatiques modernes redéfinit l'objet.

La réactualisation du Graal par Cocteau, Gracq et Roubaud/Delay dans un cadre générique différent pose quelques défis de taille pour la réécriture. La présence physique du Graal sur scène implique déjà une remise en cause de sa nature. Comment peut-on mettre en scène un objet irreprésentable ? De plus, la narration est déléguée aux différents personnages et donc à différentes voix. Ce changement narratif impose une nouvelle façon de transmettre le mythe du Graal au public. Les travaux théoriques sur l'oralité et la mise en voix de la narration, effectués entre autres par Paul Zumthor et adaptés à la critique du théâtre par Jeanne Bovet, devraient pouvoir nous être utiles afin de cerner la manière dont la représentation de Graal est mise en scène. Le passage du romanesque de la tradition médiévale à la dramaturgie, quant à elle, sera analysé à partir des théories de la réception en tenant compte, notamment, du filtre wagnérien qui module considérablement l'horizon d'attente de la représentation du Graal.

La filiation de notre corpus avec des textes provenant d'une époque aussi éloignée, tant du point de vue historique que théorique, complique le rapport intertextuel entre ces œuvres modernes et les œuvres du passé. Écrivant dans des situations historiques distinctes, Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay s'approprient le motif littéraire médiéval pour le transformer. Le premier dans une période de réflexion sur le spectacle théâtral, le second dans le contexte surréaliste et les troisièmes dans l'univers oulipien, ils s'inscrivent dans une redéfinition du mythe. La connaissance des textes médiévaux est également différente pour chacun des auteurs. Roubaud entretient un rapport beaucoup plus étroit avec la littérature arthurienne que les deux autres. Il faudra donc déterminer le type de rapport architextuel de ces œuvres dans une perspective genettienne.

Dans les trois cas, la représentation du Graal entretient des relations contradictoires de filiation et de rupture avec la littérature arthurienne de l'époque médiévale. L'hypothèse principale de cette recherche se situera dans la problématique de la réécriture comme transformation d'un héritage. Plus précisément, il sera question de comprendre comment la représentation du Graal dans les textes de théâtre pose problème et comment cette question est modulée, travaillée par les auteurs en termes rhétoriques, stylistiques et dramaturgiques. L'utilisation de la parodie, d'anachronismes et de voix dramatiques nouvelles, par exemple, permet aux auteurs modernes de revisiter et de changer le rapport à l'objet. Le Graal se redéfinit dans des contextes historiques et dans un genre distincts de leur source du Moyen Âge.

Ce mémoire analysera la filiation de plusieurs œuvres littéraires, dont notre corpus principal, qui réactualisent et transforment le Graal. Avec un transfert d'ordre générique dans cette redéfinition du mythe, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Graal Théâtre* et *Le Roi Pêcheur* perpétuent la « mouvance » du texte si caractéristique de la littérature médiévale. L'analyse minutieuse de la transformation des textes médiévaux, s'exécutant dans un passage significatif du mode narratif au mode dramaturgique, nous amènera à comprendre comment le mythe du Graal se pense et se conçoit dans un univers littéraire totalement différent de l'époque médiévale. Voyons, dans ce cas, si l'objet principal de la scène du Graal de Chrétien de Troyes, vu par un spectateur tout autre, sera si différent de celui représenté au Moyen Âge.

## Chapitre I : Le rapport architextuel entre les œuvres du corpus et la tradition littéraire du Graal

### La présence du Graal

Le Graal s'est construit dans la littérature médiévale à partir du texte de Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*. Plus particulièrement, le caractère inachevé de cette œuvre a laissé aux écrivains ultérieurs une matière ouverte qui leur a permis de transformer la légende initiale. Paul Zumthor, entre autres, expose bien, dans son *Essai de poétique médiévale*, comment l'œuvre inachevée de Chrétien est devenue rapidement un des textes fondateurs d'une véritable tradition romanesque :

Lorsque furent composées les grandes sommes romanesques et symboliques en prose de l'âge « gothique », c'est à partir des deux romans inachevés de Chrétien, *Lancelot* et *Perceval* que se constitua le *Lancelot-Graal*. Celui-ci fut adapté dans la plupart des langues européennes [...] en ce qui concerne le *Perceval*, nous savons qu'il fut à l'origine d'une abondante littérature dans le demi-siècle qui suivit la mort de son auteur [...] Durant les mêmes années, le thème du Graal fut repris dans plusieurs romans, en vers (*l'Estoire* de Robert de Boron) ou en prose (le *Didot-Perceval* et le *Perlesvaux*), certainement tributaires de Chrétien mais dans une mesure difficile à préciser<sup>32</sup>.

Des siècles plus tard, le Graal est toujours présent dans l'imaginaire littéraire. Évidemment, le motif arthurien est repris par les auteurs modernes dans un contexte bien différent de celui des auteurs médiévaux. Jean Cocteau, Julien Gracq, Jacques Roubaud et Florence Delay ont à leur disposition toute une tradition littéraire sur laquelle se fonder pour écrire leurs pièces de théâtre au XX<sup>e</sup> siècle. Le problème du déplacement générique se pose déjà. Entre autres, le *Parsifal* de Wagner, œuvre monumentale pour la conception moderne du Graal, constitue un incontournable dans la définition du mythe. Malgré tout, cette tradition littéraire du Graal laisse une importante part de subjectivité aux auteurs de notre corpus. En effet, les romans médiévaux ont fait évoluer de manière divergente l'objet d'abord inscrit dans le cortège du Graal de Chrétien de Troyes. Il y a une panoplie de représentations possibles du Graal offertes aux dramaturges de notre corpus sur lesquelles ils peuvent se baser pour élaborer leur propre conception du mythe.

---

<sup>32</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 483.

Dans cette partie de notre recherche, nous tenterons de situer plus explicitement le lien architextuel des textes de théâtre de Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay avec la littérature du Graal mise à leur disposition, selon la définition de Genette, sur ce rapport entre les textes : « cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues: thématiques, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soi, l'architexte, et architextualité, ou simplement architexture... »<sup>33</sup> Il s'agira donc d'interpréter comment les auteurs reprennent le mythe du Graal en comparaison avec le genre littéraire arthurien. De cette manière, nous serons davantage en mesure de situer le travail de nos auteurs vis-à-vis des modèles et donc de percevoir un peu mieux le Graal avec lequel ils travaillent et construisent leurs œuvres littéraires. C'est dans cette comparaison avec l'architexte que l'originalité et l'apport de nos auteurs pourront véritablement être perçus dans cette tradition littéraire décrite par Mireille Séguy et Nathalie Koble dans leur ouvrage intitulé *Passé présent: Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines* :

Emprunter au Moyen Âge pour faire œuvre contemporaine, c'est donc autant s'attacher à la mémoire des œuvres qu'à la reconduction du geste qui a assuré leur survie. Le lien qui se noue dans le processus de création entre innovation et rénovation met en valeur la spécificité du temps des œuvres, médiévales et contemporaines, qui, échappant à la dimension purement chronologique, s'enracinent les unes aux autres et se ramifient différemment à chaque lecture, dans chaque réinvention. Entre le passé ressenti comme lointain et le présent contemporain, les rapprochements établis par les auteurs eux-mêmes font entendre des consonances anachroniques qui nous invitent aussi à comprendre que la contemporanéité n'est jamais simple simultanéité, que le monde est d'autant plus « vivant » qu'il explore les pans oubliés de sa mémoire et accueille ses revenants. D'une fiction à l'autre, la référence médiévale met ainsi en évidence la persistance d'un questionnement sur l'origine. Des œuvres médiévales aux œuvres contemporaines, ce questionnement prend souvent la forme d'une énigme généalogique encore et toujours posée, comme au *Perceval* de Chrétien de Troyes, pour susciter une réponse indéfiniment différée<sup>34</sup>.

Il sera question de constater comment Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay réinvestissent une certaine définition du Graal pour la changer à leur tour et donc s'inscrire eux-mêmes dans la redéfinition du mythe médiéval. Ces réactualisations du Graal changent également le rapport au genre médiéval et font évoluer celui-ci selon la conception dynamique du genre élaborée par Jauss : « Ce qui fait que la littérature est littérature, sa "littérarité", ne se

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 87-88.

<sup>34</sup> Mireille Séguy et Nathalie Koble, *Passé présent : Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, *op.cit.*, p. 24.

définit pas seulement en synchronie, par l'opposition du langage poétique et du langage pratique, mais aussi en diachronie, par l'opposition formelle toujours renouvelée des œuvres nouvelles à celles qui les ont précédées dans la "série littéraire" ainsi qu'au canon préétabli de leur genre »<sup>35</sup>.

Les textes de théâtre de Jean Cocteau, Julien Gracq et Jacques Roubaud et Florence Delay se réclament directement de la tradition littéraire du Graal. Cela est particulièrement évident dans le choix des titres des œuvres qui renvoient à certains motifs récurrents de la littérature arthurienne. De ce fait, il ne s'agit pas pour ces auteurs de nier ou bien de se dégager du genre, mais bien de s'intégrer à celui-ci. Cocteau, avec son choix d'intituler sa pièce *Les Chevaliers de la Table Ronde*, installe évidemment l'action scénique à la cour du Roi Arthur. Il prévient son lecteur, son spectateur, sur le contexte scénique qu'il met en place et installe inévitablement des attentes chez ceux-ci. Son titre laisse déjà entrevoir des éléments essentiels repris à la littérature arthurienne. À partir de ce titre, Cocteau s'intègre, dans une certaine mesure, dans une relation intertextuelle avec la littérature du Moyen Âge et inscrit sa pièce dans un contexte bien précis, celui de la quête du Graal.

*Les Chevaliers de La Table Ronde* aurait auparavant été intitulé *Blancharmure* par Cocteau : « Blancharmure, surnom de Galaad, est le titre provisoire de ce qui deviendra *Les Chevaliers de La Table Ronde*. »<sup>36</sup> Quoique ce titre n'ait pas été retenu par l'auteur, il révèle également des traits du rapport intertextuel que l'auteur entretient avec les textes médiévaux. Blancharmure fait référence à un personnage et à une certaine tradition de la littérature arthurienne. Cela désigne premièrement Galaad, chevalier qui met un terme aux aventures du Graal par sa pureté. Deuxièmement, cela fait référence à une vision tardive de la littérature du Graal et plus particulièrement à *La Queste del Saint Graal* où la valeur religieuse du Graal est imposée et très élaborée. En fait, Cocteau lui-même avoue à Marcel Schneider, dans *Cocteau et le Moyen Âge*, que cette influence a été importante dans la conception de sa pièce : « Une fois la pièce achevée, pour confirmer certains détails et recréer l'atmosphère du temps, j'ai avalé coup sur coup les *Romans de la Table ronde* version Boulenger, *La Queste du Graal* dans celle de Pauphilet et *Perceval le Gallois* dans

<sup>35</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 41.

<sup>36</sup> Milorad, « Rôle de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Renaud et Armide* », *op.cit.*, p. 269.

celle de je ne sais qui, mais je revois fort bien les deux gros volumes habillés de gris »<sup>37</sup>. En plus de spécifier ses relations avec certains textes particuliers de la littérature arthurienne, cette révélation de Cocteau nous indique aussi son souci du détail, qu'il soit véritablement après-coup ou non. L'auteur, par son titre et par ses commentaires, se positionne ainsi volontairement en discussion avec les œuvres du passé avant même le début de la pièce.

*Le Roi Pêcheur* de Julien Gracq établit lui aussi un certain horizon d'attente chez le public. En effet, le titre entraîne inévitablement l'établissement d'un certain nombre de liens entre les textes médiévaux et le texte moderne de Gracq. L'accent mis sur un personnage en particulier est le lien le plus évident avec la tradition arthurienne. Le dramaturge se concentre sur le roi du Château du Graal, celui qui a le mandat de protéger le Graal et d'en faire la cérémonie. Dès Chrétien de Troyes, ce personnage a un impact très important dans la trame narrative des romans arthuriens. C'est ce personnage qui établit la rencontre entre les chevaliers et le Graal.

En donnant ainsi le rôle principal à ce personnage plutôt qu'à d'autres, Gracq innove quelque peu dans cette pièce. La plupart des textes de la tradition arthurienne mettent l'accent, en général, sur les chevaliers du Graal ou sur le Graal lui-même. Par exemple, la tradition manuscrite de Chrétien nous lègue deux formes au titre de son roman: *Le Roman de Perceval* ou *Le Conte du Graal*. L'auteur médiéval donne lui-même une indication dans le prologue pour le deuxième cas, où il mentionne que « ce est li contes del Graal »<sup>38</sup>. Toutefois, comme on le sait, il n'y avait pas souvent de titre définitif pour le roman dès sa confection dans la littérature médiévale. Puisque Perceval est le personnage principal, le texte sera également désigné comme le *Roman de Perceval*. Ces deux titres nous donnent une indication sur l'accent mis sur le genre et le sujet dans la désignation d'une œuvre au Moyen Âge.

À sa suite, les nombreux romans s'intituleront, entre autres, *La Queste del Saint Graal*, *Roman de l'estoire dou Graal*, *Parzival*, etc. Robert Baudry, dans un article sur le sujet, mentionne cette nouvelle caractéristique dans le titre de Gracq de cette façon :

---

<sup>37</sup> Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Âge », *op. cit.*, p. 261.

<sup>38</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, Traduction de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1997, p. 40.

Le protagoniste n'est plus Perceval. Le maître du jeu devient le « Roi-Pêcheur ». On ne se demande plus tant si Perceval va réussir sa quête. Mais, davantage si Amfortas pourra l'écarter. On s'avise alors que, dès le titre, l'auteur nous avait prévenu. Ailleurs, l'œuvre s'appelle ou *Peredur* ou *Perceval* ou *Perlesvaus* ou *Parzivâl* ou *Parsifal*. Que maintenant la pièce s'intitule *Le Roi Pêcheur*, ce n'est point là simple variante, indifférente, de titre<sup>39</sup>.

Ce nouveau point de mire dans le titre de Gracq, quoique original de ce point de vue, répond, en fait, probablement au *Parsifal* de Richard Wagner qui avait déjà entrepris de mettre l'accent sur ce personnage quelques années plus tôt. En effet, le compositeur allemand avait déjà, à cette époque, placé Amfortas, le Roi Pêcheur, au centre de la pièce en le confrontant à sa souffrance de s'acquitter de sa tâche de roi du Graal. Il le résume dans quelques passages de ses lettres destinées à Mathilde Wesendonck : « Quelle terrible signification acquiert ainsi la situation d'Amfortas vis-à-vis de ce calice miraculeux; lui, qui souffre de la même blessure, occasionnée par la lance d'un rival en une passionnée aventure d'amour, il doit trouver son unique salut dans la consécration du sang qui coula un jour de la blessure du Sauveur »<sup>40</sup>. L'influence de Wagner sur la conception de la pièce de Gracq semble majeure, comme le signale Baudry : « Que son *Roi-Pêcheur* dérive des versions germaniques de la légende, telle est la première impression. Avant tout, on songe à Wagner, le mieux connu... Mais la plupart des noms de lieux et de personnages remontent au *Parzivâl* de Wolfram von Eschenbach »<sup>41</sup>. Gracq se distingue de la tradition, par ce titre, tout en conservant le motif commun du Graal. Le changement de perspective dans le titre s'emploie à rediriger le projecteur du chevalier en quête du Graal vers le chevalier qui en a la garde. Ce titre annonce déjà la problématique principale de la pièce de Gracq.

Dans le cas de *Graal Théâtre*, évidemment, le Graal se pose évidemment comme point de mire dans le titre. Jacques Roubaud et Florence Delay, de ce point de vue, s'inscrivent en parfaite corrélation avec les œuvres médiévales. Ils exposent ainsi d'une manière évidente la matière de leur pièce et se mettent en relation directe avec la tradition littéraire arthurienne. La mention de la forme que va prendre le texte répond également à une conception médiévale du titre de l'œuvre. En effet, comme nous avons pu le constater

<sup>39</sup> Robert Beaudry, « Julien Gracq et la légende du Graal », *op. cit.*, p. 247.

<sup>40</sup> Richard Wagner, « Lettres (extraits) », *Avant-Scène Opéra*, Paris, Premières Loges, no 38, 1982, p. 4.

<sup>41</sup> Robert Beaudry, « Julien Gracq et la légende du Graal », *op. cit.*, p. 246.

plus haut, les titres médiévaux se concentrent la plupart du temps sur deux éléments assez fondamentaux du texte littéraire. D'une part, le sujet ou le personnage principal de l'œuvre s'y retrouve. D'autre part, le titre inclut souvent un élément de définition générique. Par exemple, dans le cas qui nous occupe, il s'agit souvent de romans. On pourrait aussi retrouver des lais ou des dits, entre autres. La pièce de Roubaud et Delay reprend, en quelque sorte, la structure générale du titre médiéval.

Cette manière de concevoir l'œuvre par Roubaud et Delay, présente dans le titre, se retrouvera également dans le reste de l'œuvre. Celle-ci se trouve inévitablement en confrontation avec la conception moderne de l'œuvre littéraire, complètement différente. L'écart entre les époques est bien marqué dans la pièce des deux auteurs modernes où même le titre dénote une certaine étrangeté. Dans *Graal Massacre*, Florence Delay explicite ce phénomène, entre autres dans le passage suivant : « Un des aspects les plus insupportables de la fiction médiévale que l'on retrouve inévitablement, dans *Merlin l'Enchanteur* plus particulièrement, est le mélange, l'alternance et la confusion des styles »<sup>42</sup>. Cette citation montre bien, à la fois, le désir des auteurs de se conformer aux normes médiévales et l'écart esthétique que cela peut entraîner. De ce fait, le titre annonce déjà la couleur de la pièce.

Le choix de *Graal Théâtre* expose aussi la problématique centrale, de notre point de vue, de la reprise du mythe du Graal au théâtre. Le mot « théâtre » est dans ce cas confronté directement au mot « roman » qui se retrouve souvent inclus dans les titres des œuvres médiévales de la littérature arthurienne. Le passage du roman au théâtre est ici illustré explicitement par le titre de Roubaud et Delay. Cela dénote une conscience bien établie de cette problématique qui se trouve être le sujet de notre mémoire. La représentation du Graal, du roman au théâtre, se complique dans une toute nouvelle perspective. Ce travail sur le Graal par Roubaud et Delay, effectué en parallèle dans *Graal fiction* par le premier auteur, se contente majoritairement d'ouvrir des pistes, comme le faisaient à l'origine Chrétien de Troyes et ses successeurs médiévaux. Sur cette question, Jehanne Joly conclut un article intitulé « Le Corpus arthurien au théâtre » en notant que :

---

<sup>42</sup>Florence Delay, « Graal Massacre », *op. cit.* , p. 108.

Jacques Roubaud, pour sa part, semble s'exprimer différemment dans *Graal fiction* (1978), évoquant le « mystère » du Graal pour nous annoncer qu'il l'a enfin résolu. « Mais attention ! Dit-il, tout ne sera pas dit ici dans le premier volume des vingt-six volumes de notre *Graal fiction* ». (p.14)... le seul bien sûr qui ait été (et sans doute sera) édité. Éluclider pour dissimuler davantage, tel semble être le dessein de Roubaud, qui rejoint ainsi Florence Delay dans ce souci de restituer l'atmosphère des récits qu'il réécrit, et donc s'approprie, tout en préservant leur étrangeté, en respectant leurs enchevêtrements fondateurs pourtant librement recomposés<sup>43</sup>.

Le titre annonce déjà cette entreprise de préservation du caractère médiéval de leurs sources dans la création de leur pièce de théâtre. De ce fait, les deux auteurs se placent évidemment au cœur d'une réécriture bien assumée, mais aussi archaïsante du mythe du Graal.

Dans les trois pièces, le lien avec la tradition littéraire arthurienne est établi d'emblée et très directement. Les auteurs se positionnent de cette façon en discussion constante avec les œuvres du passé. Dans le cas de la représentation du Graal, cette logique est respectée. Le Graal retenu par les différents textes de théâtre modernes diffère toutefois selon les sources auxquelles il renvoie. C'est un Graal bien différent dans chacun des cas qui nous occupe. Déjà par le titre, certains éléments nous permettent de constater les origines du Graal retravaillées dans les pièces de Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay. Les prochaines lignes de ce travail serviront à repérer un peu plus précisément la matière du Graal avec laquelle les auteurs de notre corpus entretiennent des liens intertextuels.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la littérature sur la question du Graal s'est développée largement à partir du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Toutefois, ce roman en vers se baserait probablement sur des traditions orales ou même écrites du mythe dans des littératures dont nous n'avons conservé que peu de trace. Claude Lévi-Strauss, dans un article paru dans *Avant-scène Opéra*, considère ainsi la relation entre cette tradition littéraire et celle du Graal :

On retrouve, en effet, dans les récits du Graal de nombreux éléments qui semblent provenir de la mythologie celtique, telles que les anciennes littératures galloise et irlandaise en ont préservé des fragments. Le Graal serait un de ces récipients merveilleux : plats, corbeilles, écuelles, cornes à boire ou chaudrons, qui procurent à ceux qui s'en servent une nourriture inépuisable, parfois même l'immortalité. Les traditions irlandaises, celles du Pays de Galles rassemblées dans le recueil dit des

---

<sup>43</sup> Jehanne Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », *op. cit.*, p. 167.

Mabinogion, font aussi état de lances magiques et qui saignent<sup>44</sup>.

Ces sources possibles des éléments primordiaux du roman fondateur de Chrétien de Troyes contribuent à l'élaboration d'une description du mythe du Graal. La valeur nourricière du Graal et la lance qui saigne, entre autres, pourraient être attribuées à ces sources celtiques. Cependant, quoique très intéressantes du point de vue de l'origine du mythe dans la littérature, ces sources sont d'un impact très restreint dans la forme que prend le Graal dans les pièces de théâtre modernes. La propagation du mythe s'est véritablement effectuée, en littérature, à partir du *Conte du Graal*. De ce fait, des auteurs comme Cocteau et Gracq ne sont que très partiellement influencés par les origines lointaines du mythe. Il ne reste, pour eux, de ces textes, que l'influence possible qu'ils ont eue sur Chrétien de Troyes.

Contrairement à la plupart des réécritures de la littérature arthurienne, même de celles du Moyen Âge, Roubaud et Delay n'ont pas négligé les sources celtiques du Graal. Les deux auteurs confrontent les lecteurs de *Graal Théâtre* à ces sources peu connues dès la première des dix pièces de leur ouvrage. *Joseph d'Armathie*, en effet, où il y a une présentation du Graal et de son origine chrétienne en particulier, offre également au public une représentation de l'objet de la littérature celtique. Roubaud et Delay nous présentent des personnages comme Dagda, Goibniu, Myrddin et Pwyll qui représentent les populations présentes avant l'arrivée de Joseph et des adorateurs du Graal. Alors, ces personnages merveilleux discutent de l'arrivée des chrétiens en représentant leurs pouvoirs et leurs coutumes. Par exemple, on peut repérer des passages comme celui-ci : « MYRRDDIN : Lug ne pose pas ta lance sur le sol tu mettrais feu à la neige. Ne plonge pas dans la rivière ses eaux se mettraient à bouillir »<sup>45</sup> qui mettent en scène des lances qu'on pourrait rapprocher de la lance qui saigne des textes arthuriens.

Plus précisément sur la présence du Graal, des cornes et des chaudrons nourriciers sont également inscrits pour illustrer les valeurs des personnages merveilleux : « Sur le corps immense de Bran l'hospitalier là où sa corne d'abondance prodigue la nourriture éternelle et les flots de sa musique puisque cette corne est aussi un cor des envahisseurs se

---

<sup>44</sup> Claude Lévi-Strauss, « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner », *Avant-Scène Opéra*, Paris, Premières Loges, no 38, 1982, p. 8.

<sup>45</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, 1977-2005, p. 27.

sont installés. »<sup>46</sup>, « Elles ont exigé de Dagda qu'il vide son chaudron à la nourriture infinie qui sans cesse se renouvelle »<sup>47</sup>. Les objets merveilleux qui auraient pu influencer Chrétien de Troyes dans l'établissement du cortège de la lance qui saigne et du Graal sont introduits par Roubaud et Delay dans cette partie. Il y a également un souci chez eux de montrer la diversité des formes que prennent les ancêtres du Graal. Les différentes formes d'objets nourriciers se côtoient et sont bien présentées par leurs valeurs associées à celles du Graal. Que ce soit une corne, un cor ou un chaudron, l'objet se définit par cette qualité nourricière qui le rapproche du Graal de Chrétien.

Les objets de la littérature celte sont mis en relation, dans *Joseph d'Armathie*, avec le Graal apporté par les chrétiens. La voix de Pwyll décrira l'objet de cette façon à l'arrivée de Joseph et de ses disciples : « Ils se prosternent pour un oui ou pour un non devant un chaudron minuscule qui les nourrit médiocrement d'un porridge rond et pâle »<sup>48</sup>. Même s'il est décrit assez péjorativement, le Graal se compare ici avec les chaudrons et autres récipients celtes qui ont également une valeur nourricière. De cette façon, Roubaud et Delay montrent bien la correspondance des objets tout en les différenciant. L'origine du Graal se perçoit donc dans ces comparaisons avec les objets merveilleux celtes, spécialement dans son rapport à la nourriture. Le texte de théâtre met également en scène le passage des éléments de la littérature celtique à la littérature du Graal à la toute fin de la partie intitulée « Cors Beneiz » :

PETITES PAROLES : Le manteau de Manannann se retire  
avec sa lance de feu devant lui le dieu Lug se retire  
avec son chaudron derrière lui le grand Dagda se retire  
avec ses trois épées autour de lui Goibniu se retire<sup>49</sup>.

Cette citation montre bien le retrait de la littérature celtique en mettant par contre en évidence les éléments qui seront retenus dans la littérature arthurienne. La lance, le chaudron (ou le Graal), et les trois épées seront en effet les trois principaux éléments du mythe qui seront repris par la suite.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 31.

Cette tradition celte est mise en relation, dans l'œuvre de Roubaud et Delay, avec la tradition chrétienne du Graal. Cette origine religieuse de l'objet s'est construite après l'œuvre de Chrétien de Troyes. Elle est surtout l'œuvre de Robert de Boron dans son *Roman de l'estoire dou Graal* qui raconte comment Joseph a recueilli le sang du Christ avec une coupe : « Lors li membra de son vaissel, et pensa que les goutes qui chaoient seroient miels el vaissel que aillors. Lors prist Joseph le vaissel et le mist desos ses plaies : et les plaies des mains et des piés degoutoient el vaissel »<sup>50</sup>. L'origine chrétienne du Graal, à la suite de l'œuvre de Boron, a largement influencé les réécritures qui l'ont suivie. En fait, le Graal, dans la conception moderne du mythe, est pratiquement inséparable de sa valeur religieuse, comme le prouve cette phrase recueillie dans la correspondance de Wagner : « Le Graal, maintenant, d'après ma conception, c'est le calice de la Cène, dans lequel Joseph d'Armathie recueillit le sang du Sauveur crucifié »<sup>51</sup>. Cette correspondance entre la religion et le Graal, établie très tôt dans l'histoire de la littérature arthurienne, se retrouve encore dans les pièces de théâtre de nos auteurs.

Dans *Graal Théâtre*, comme nous l'avons déjà constaté, la première pièce du recueil s'intitule *Joseph d'Armathie*. Évidemment, ce titre renvoie à cette tradition du mythe et même plus précisément à l'œuvre de Robert de Boron. Dans leur souci de représenter les différentes sources du Graal, Roubaud et Delay ont conservé l'histoire de Joseph d'Armathie et de sa descendance. Plusieurs détails de la pièce sont textuellement empruntés au *Roman de l'estoire dou Graal* et la trame narrative emprunte pratiquement le même parcours. Bien entendu, le passage du roman au théâtre s'accompagne de divergences fondamentales. Cependant, *Graal Théâtre* reproduit, à sa manière, le texte de Robert de Boron avec une assez grande fidélité. Par exemple, l'épisode de la conversion de Vespasien est mis en scène de la façon suivante :

JOSEPH : Je me réveillai et sous mon manteau resplendissait la lumière du Graal. Je me mis à genoux l'adorai et quand je relevai la tête un Romain se trouvait à genoux devant moi.

Qui êtes-vous ?

VESPASIEN : Vespasien empereur de Rome. Ô saint Joseph d'Armathie dernier fidèle vivant du Christ je suis venu te délivrer.

<sup>50</sup> Robert de Boron, *Le roman du Graal*, présenté par Bernard Cerquiglini, Paris, Union Générale d'Édition, « Bibliothèque médiévale », 1981, p. 24-25.

<sup>51</sup> Richard Wagner, « Lettres (extraits) », *op. cit.*, p. 4.

JOSEPH : Es-tu chrétien ?

VESPASIEN : Oui je crois. Oui je le suis.

JOSEPH : Alors ma tâche en Judée est accomplie<sup>52</sup>.

La version de Roubaud et Delay est sans aucun doute plus directe et plus courte, notamment dans la conversion de Vespasien à la religion catholique qui comprend chez Robert de Boron une longue démonstration de Joseph sur la valeur du Christ, à quoi répond ensuite Vespasien : « Joseph, tu m'as bien montré que il est Sire de toutes choses, et que Deus est li Peres et le Fils et li sains Esperis. Et ensi com tu l'as dit, ensi le croi jou et croirai tous les jors que je vivrai ». <sup>53</sup> Elle conserve néanmoins une large partie de la vision de Robert de Boron. Tout en étant assez fidèle à la source médiévale, *Graal Théâtre* place toutefois cette origine religieuse du Graal en relation avec d'autres sources littéraires comme les littératures celtes dans *Joseph d'Armithie*. De cette façon, les auteurs remettent en question la définition du Graal et laissent voir et entendre les différentes possibilités littéraires du mythe.

Julien Gracq reprend également l'origine religieuse du Graal pour la remettre en cause dans sa pièce de théâtre. Cependant, la réécriture de cette source littéraire se fait largement dans une perspective différente de celle de Roubaud et Delay. En effet, tandis que ces derniers réinvestissent directement l'œuvre de Robert de Boron, Gracq y touche seulement de manière indirecte. Il reprend probablement la version de Wagner, *Parsifal*, qui retravaille quant à lui les œuvres de Wolfram von Eschenbach et de Robert de Boron. La conception du Graal de Wagner est bien décrite par Lévi-Strauss dans ce passage :

Wagner s'écarte aussi de Wolfram en revenant à la conception chrétienne du Graal telle qu'on la retrouve chez Robert de Boron : "Vase sacré où but le Sauveur à l'ultime Cène d'amour, où de la croix coula son sang divin." Telles qu'il les décrit, les cérémonies du Graal reproduisent tout à la fois la Cène, la liturgie de la messe catholique et le miracle de la multiplication des pains<sup>54</sup>.

L'influence de Wagner sur Gracq est évidente, entre autres en ce qui concerne le nom des personnages et les rôles de ceux-ci. La tradition germanique dans l'œuvre de Gracq se perçoit assez rapidement. Cependant, le Graal de Gracq diverge de plusieurs manières de la

<sup>52</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>53</sup> Robert de Boron, *Le roman du Graal*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>54</sup> Claude Lévi-Strauss, « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner », *op. cit.*, p. 12.

conception wagnérienne. Beaudry, en rappelant le rôle essentiel de la blessure d'Amfortas, décrit ainsi le rapport à la tradition religieuse du cortège du Graal dans le *Roi Pêcheur* : « Avec Gracq, on en arrive au terme : plus de lance ! Plus de sacré ! C'est l'acte même, l'acte seul, qui va empoisonner le sang d'Amfortas »<sup>55</sup>. Donc, dans la pièce de Gracq, le rapport au mythe se fait en référence à la tradition germanique en s'éloignant toutefois de celle-ci. Il en va de même avec le caractère religieux du mythe.

Une métamorphose du Graal s'opère dans le *Roi Pêcheur*. Le mythe se conçoit dans un rapport de différenciation avec la tradition, notamment avec le *Parsifal* de Wagner. Cela est surtout évident dans la scène entre Perceval et Trévrizent où la nature même de l'objet est remise en cause. Pour Jehanne Joly : « Gracq, par la bouche de Trévrizent, se "méfie de cette vieille outre qui a recueilli bien étrangement le sang nouveau" (p.67), rappelant à cette occasion les origines païennes de la légende, il ne définit pas moins le Graal comme "un objet de grande merveille" (p.59), qui est "lumière, musique, parfum et nourriture" (p.137) »<sup>56</sup>. Gracq rejette ou problématise donc le Graal sacré tel qu'il se conçoit dans le *Parsifal* de Wagner. Il revient, en fait, à une conception plus proche de sa source littéraire d'origine, soit Chrétien de Troyes. Les éléments caractéristiques du cortège du Graal du *Conte du Graal*, la lumière, le parfum et la nourriture, ressurgissent malgré les influences de Wagner et de Robert de Boron, entre autres. Un certain questionnement sur le sens du Graal se construit dans le *Roi Pêcheur*. Ce questionnement se rencontre dans l'article de Jehanne Joly : « Le Graal serait-t-il pour Gracq l'insupportable vérité, la réalité qu'il est impossible de regarder en face ? »<sup>57</sup>. Évidemment, dans cette œuvre littéraire d'une grande richesse, la question demeure inévitablement sans réponse, ce qui renoue avec une tradition médiévale par ailleurs bien connue.

*Les Chevaliers de la Table Ronde* se réclame aussi majoritairement d'une tradition religieuse du mythe du Graal. Toutefois, c'est un autre texte que celui de Robert de Boron qui semble être au cœur de l'œuvre de Cocteau. Il s'agit de la *Queste del Saint Graal*, texte anonyme inséré entre le *Lancelot* en prose et la *Mort du Roi Arthur* dans le cycle du *Lancelot-Graal*. En effet, Cocteau réécrit, dans sa pièce de théâtre, l'arrivée de Galaad à la

---

<sup>55</sup> Robert Beaudry, « Julien Gracq et la légende du Graal », *op. cit.*, p. 250.

<sup>56</sup> Jehanne Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », *op. cit.*, p. 152.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

cour du Roi Arthur et l'entreprise des chevaliers de la Table Ronde pour conquérir le Graal. Le sujet de Cocteau est donc le même que celui de la *Queste del Saint Graal*. Plus précisément, le début de la pièce s'inspire littéralement de l'œuvre médiévale : « S'inspirant du début de la *Queste del Saint Graal*, Cocteau évoque le "joyeux branle-bas du départ" (p. 109), l'enthousiasme des chevaliers "qui se rouillaient et dont l'humeur devenait de jour en jour plus sombre" (p. 107) »<sup>58</sup>. La rouille montre la déchéance des chevaliers en attente de la quête. Le départ, de ce fait, ressemble un peu au départ d'une quête ironique bien connue qui fut celle de Don Quichotte dans le roman de Cervantès : « Et ce qu'il fit en premier fut de nettoyer des armes qui avaient été à ses bisaïeux et qui, pleines de rouille et couvertes de moisissure, gisaient depuis des siècles, oubliées dans un coin »<sup>59</sup>. Cela remet en contexte le temps séparant les romans médiévaux et la pièce de théâtre. Comme dans *Don Quichotte de la Manche*, *Les Chevaliers de la Table Ronde* reprennent un modèle dépassé. Contrairement à la *Queste del Saint Graal*, l'arrivée de Galaad évoquée par Cocteau se fait d'une manière controversée et discrète. Cette entrée en scène est un peu effacée au profit d'une quête du Graal imaginée par Merlin : « Héros de la *Queste del Saint Graal*, Galaad, ou Blancharmure, le chevalier élu, fait, chez Cocteau, une entrée plutôt ratée à la cour du roi Arthur... Il a en effet à peine le temps de s'asseoir sur le Siège périlleux, et de prouver ainsi qu'il est bien celui qu'on attendait, que la machine de guerre de Merlin se met en branle, faisant apparaître le "faux Graal" »<sup>60</sup>. Le Graal de Cocteau est donc bien celui de la *Queste del Saint Graal*. Toutefois, il s'agit dès le départ d'un Graal modifié, atténué par la présence d'un possible Graal inventé de toute pièce.

Le soupçon sur le Graal s'accompagne chez Cocteau d'un soupçon sur le héros du Graal. Chez Roubaud et Delay, on perçoit également cette ambiguïté lors de l'arrivée de Galaad à la cour du roi Arthur. En fait, une fausse entrée de Galaad est présentée par les auteurs. Comme dans le cas de Cocteau, cette arrivée de Galaad donne un résultat plutôt infructueux : « BLAISE : Galaad avait raté son entrée. Mais n'ayez nulle inquiétude pour lui on le reverra et quand on le reverra il la réussira son entrée. Aujourd'hui les temps n'étaient pas venus... Les aventures doivent s'abattre épaissement sur le royaume de Logres avant

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

<sup>59</sup> Cervantès, *Don Quichotte*, édition de Jean Canavaggio, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 411-412.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 149.

qu'il soit l'heure de s'occuper des problèmes spécifiques du Graal »<sup>61</sup>. Le rapprochement entre le Graal et le personnage de Galaad se fait dans le cas des deux pièces de théâtre. Le lien intertextuel avec la *Queste del Saint Graal* est évident. Toutefois, comme nous avons pu le remarquer, les auteurs compliquent cette relation dans leurs pièces respectives et problématisent de cette façon le rôle des chevaliers et du Graal.

En fait, le rôle des chevaliers est tout-à-fait différent puisque le contexte religieux du texte médiéval est évacué au profit d'une réflexion plus large sur le Graal. Dans le cas de Cocteau, le Graal devient un objet inaccessible pour le personnage de Galaad. Celui-ci se contente de le faire découvrir aux autres personnages de la pièce :

En fait, le destin de Galaad, revu et corrigé par Cocteau, le rend étranger au monde arthurien : à la fin de la pièce, Galaad quitte sans état d'âme le royaume d'Arthur. Une fois que le Graal est apparu, sa tâche est finie. Galaad, qui n'est "ni chevalier, ni roi" mais seulement "poète" (p.175), reste étranger au Graal: "Je ne peux pas le voir... Je suis celui qui le fait voir aux autres", dit-il, avant de s'éclipser<sup>62</sup>.

Le personnage de Galaad devient alors le révélateur des mystères du Graal. De fait, il devient messager de la vérité, du réel, un peu comme le fait le poète. Marcel Scheider le résume de cette façon : « Quant à la morale de la pièce, il me semble qu'elle s'impose avec évidence, c'est que la vérité est plus difficile à vivre que le mensonge. Le Graal-Vérité apporte un bonheur qui fait mal »<sup>63</sup>. Galaad n'est plus le tout-puissant, seul personnage pouvant accéder au Graal par la force de sa foi, présenté dans la *Queste del Saint Graal*. Lui et le Graal sont ainsi repris par Cocteau dans un objectif différent du texte médiéval en s'en inspirant toutefois sous plusieurs aspects.

Roubaud et Delay réécrivent eux aussi l'épisode de la *Queste del Saint Graal* en se détachant du côté très religieux et moralisateur. Cependant, ils le font d'une manière moins directe. En effet, les deux auteurs reprennent assez littéralement les aventures de la *Queste del Saint Graal* dans la partie intitulée *Galaad ou la Quête*. Par exemple, la fin de la quête s'accompagne de la montée de Galaad et du Graal vers le ciel, mais d'une manière un peu différente de celle de la source médiévale : « DEMOISELLE DU GRAAL : Alors la salle du

<sup>61</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, *op. cit.* , p. 262-263.

<sup>62</sup> Jehanne Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », *op. cit.* , p. 150.

<sup>63</sup> Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Âge », *op. cit.* , p. 263.

château de Corbenic s'ouvrit comme un calice le calice d'une fleur. Le Graal s'échappa des mains qui le tenaient et qui n'étaient plus les miennes. Il s'envola vers le ciel empyrée suivi de la lance et de l'épée. Galaad s'éleva juste après »<sup>64</sup>. Dans la *Queste del Saint Graal*, la montée de Galaad s'effectue plus religieusement :

Lors vint Galaad devant la Table et s'ajenouille. Se n'i ot gaires estés quant il chaï as dens, car l'ame li ert partie del cors. Si L'en portèrent li angle; et si tost comme Galaad fu deviés, si avint illoec une merveille. Car li doi compaignon virent apertement une main venir de vers le ciel, mais il ne virent mie le cors dont la main estoit; et ele vint droit al Vaissel et le prist, et la lance, et l'enporta vers le ciel<sup>65</sup>.

La réécriture des auteurs modernes se traduit par une glose de la scène du roman médiéval. L'aspect sacré en est retiré presque totalement pour faire place à une ascension plutôt ironique du chevalier et de l'objet mythique.

La mention du Graal au début de cette partie de la pièce de Roubaud et Delay reprend la valeur religieuse qui lui est accordée dans la littérature médiévale :

Et voici qu'un rayon de lumière extrêmement vive qui trois fois fait le tour de la Table et ressort en laissant la salle sept fois plus claire qu'elle n'était auparavant. Tous s'entregardent sans plus pouvoir de parler que s'ils étaient des bêtes. Alors paraît le Saint-Graal voilé d'une pièce de soie blanche. Il entre par la grande porte et dès qu'il pénètre la salle s'emplit d'odeurs appétissantes. Chacun croit voir devant lui le plat qu'il désirait. Quand tous sont servis le Saint-Graal s'en va sans qu'on sache par où il est sorti<sup>66</sup>.

Les principaux éléments à retenir de cette citation sont le nom donné au Graal et la mention de la lumière vive précédant l'entrée en scène de l'objet. Ils renvoient évidemment à la caractéristique sacrée du Graal telle qu'elle se retrouve dans la *Queste del Saint Graal*. Le questionnement qui suit sur la nature du Graal fait par les chevaliers qui l'ont vu pose toutefois le problème de la pluralité des interprétations de l'objet. Ké a vu « un grand chaudron », Gauvin a vu « une étoile à cinq branches un pentacle serti de pierres précieuses plus belles plus belles... », Yvain affirme que « pour Jean d'Authon c'est comme pour le sénéchal un plat mais taillé dans une émeraude de tant verte couleur qu'auprès d'elle toute

<sup>64</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 540.

<sup>65</sup> *Le Livre du Graal, Tome III*, Édition de Daniel Poirion, sous la direction de Philippe Walter, Paris, Éditions Gallimard, 2009, p. 1176.

<sup>66</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 502-503.

émeraude serait obscurcie effacée sans vertu », Girflet dit que « Wolfram Wolfram von Eschebach eut une vision plus proche de celle dont parle messire Gauvain que du chaudron de Ké. Il la nommait lapis exilis la pierre d'exil », Lancelot a vu un vase et Perceval a vu « l'écuelle du dernier repas que fit monseigneur Jésus avec ses disciples quand il mangea avec eux l'agneau pascal »<sup>67</sup>. Toutes ces visions du Graal, présentes dans les dialogues et dans la pièce de Roubaud et Delay, représentent bien la nature changeante et plurielle du Graal dans la littérature.

Dans les pièces de théâtre de notre corpus, le Graal repris par les différents auteurs est différent selon leur connaissance des textes médiévaux. De plus, le désir de restitution du mythe est différent dans les trois cas. Le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes est évidemment la source commune puisque c'est le texte qui a engendré toute la littérature du Graal. Cocteau a privilégié certains textes médiévaux, comme nous l'avons repéré, dont principalement la *Queste del Saint Graal*. Gracq a été influencé majoritairement par les origines allemandes du Graal, dont *Parzival* et *Parsifal*, en plus de la version sacralisante du *Roman de l'estoire dou Graal*. Roubaud et Delay, pour leur part, ont tenté de créer une œuvre où les représentations du Graal se confrontent et ont donc favorisé l'ensemble de la littérature du Graal.

### **Les types de relation intertextuelle**

Ayant examiné la présence des différentes sources du Graal dans les œuvres modernes, il nous faut nous questionner sur le travail des auteurs sur ces textes-sources. En effet, la reprise du mythe dans les différentes pièces de théâtre s'accompagne d'un travail intertextuel qui fait évoluer la littérature du Graal. Chacun des trois textes de théâtre réinvestit les différentes sources médiévales et crée à son tour une définition littéraire nouvelle du mythe. Ce qui est certain, c'est que les trois pièces de théâtre se positionnent en relation directe avec les textes médiévaux. Selon Genette, cette relation intertextuelle se rapprocherait de « l'hypertextualité par son versant le plus ensoleillé : celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 503-504.

œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle»<sup>68</sup>. Le rapport intertextuel devrait donc donner un immense apport sur la question de l'interprétation des textes et donc sur la représentation du Graal. La position de notre corpus à l'intérieur de la littérature du Graal pourra être évaluée de manière plus complète.

L'originalité de l'écriture de Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay sur la question du Graal est perçue, entre autres, dans son rapport intertextuel avec les œuvres médiévales. Les auteurs se réclament du roman médiéval et s'inscrivent eux-mêmes dans la catégorie de la littérature du Graal, entre autres par le titre de leurs œuvres. À ce sujet, Genette confirme l'importance du titre des textes dans le passage suivant :

Chacun sait que les titres d'œuvres – littéraires ou autre – ne forment pas une classe d'énoncés amorphe, arbitraire, intemporelle et insignifiante. Dans leur immense majorité, et comme le nom des personnages, ils sont soumis à deux déterminations fondamentales : par le genre et par l'époque – avec une part d'implication réciproque, puisqu'il y a des genres d'époques<sup>69</sup>.

Avec le passage du roman au théâtre, on peut donc affirmer que *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre* se conçoivent et s'interprètent inévitablement dans cette relation au genre. Il y a une rupture évidente face à l'hypotexte qui change considérablement les attentes du public et l'interprétation des textes. L'architextualité, la « relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies*, *Essais*, le *Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman*, *Récit*, *Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique »<sup>70</sup>, dans le cas des pièces de Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay, change la conception du genre. À la fois en rupture avec la notion générique du roman, par le choix du théâtre, et en continuation avec les thèmes de la littérature arthurienne, les auteurs modernes s'inscrivent dans un questionnement sur la définition du genre et, plus généralement, sur la filiation entre le Moyen Âge et la modernité.

Un travail sur le genre s'effectue sans aucun doute dans les textes de théâtre de notre corpus. Comme nous l'avons déjà repéré, la relation intertextuelle avec les textes

---

<sup>68</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 19.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 12.

médiévaux est évidente et bien assumée. Toutefois, comme le titre de Roubaud et Delay l'exprime assez directement, le passage du roman au théâtre constitue un changement qui oriente l'interprétation du texte. Genette affirme dans ce sens que « le fait que cette relation soit implicite et sujette à discussion... ou à fluctuations historiques... ne diminuent en rien son importance : la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'"horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre »<sup>71</sup>. Dans cette perspective, les textes de notre corpus ébranlent l'horizon d'attente du public et forgent du même coup une nouvelle conception de la littérature du Graal. Évidemment, le *Parsifal* de Wagner a grandement contribué à cette évolution du genre. *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre* contribuent à leur tour à cette réflexion littéraire sur le genre et sur la pertinence du Graal sur scène.

L'apport à la littérature du Graal faite par Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay s'effectue de manière différente dans chacun des cas. Bien entendu, le point commun le plus évident est l'approche théâtrale qui diverge de la tradition romanesque de la littérature arthurienne. Cependant, les trois auteurs se positionnent dans des relations différentes face aux sources littéraires. D'abord, les textes repris par nos auteurs ne sont pas les mêmes. Ensuite, les œuvres médiévales sont inscrites dans un rapport intertextuel qui diffère selon la volonté d'interprétation des écrivains modernes. Il s'agira donc de comprendre le type de relation hypertextuelle qui prévaut dans chacun de ces exemples de réécriture du mythe du Graal. Le travail de Genette sur la question devrait nous aider à déceler comment les textes de théâtre réinterprètent les œuvres littéraires médiévales et l'impact de ces réécritures sur la représentation du Graal. Plus concrètement, la distinction entre l'imitation et la transformation sera le point de départ de notre analyse en raison de sa simple dualité et de sa généralité :

Sur le principe général de cette répartition, je n'ai guère à revenir, si ce n'est d'abord pour réaffirmer une dernière fois la pertinence de la distinction entre les deux types fondamentaux de dérivations hypertextuelles que sont la transformation et l'imitation : au terme (pour moi) de cette enquête, rien ne m'invite à les confondre davantage qu'au départ, et rien ne me suggère l'existence d'un ou plusieurs autres types qui échapperaient à cette opposition simple<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 550.

La transformation, chez Genette, pourrait se désigner comme le fait de

transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il l'actualise. Mais comme toute actualisation, celle-ci ne peut être que momentanée et transitoire<sup>73</sup>.

Il s'agit donc de réécrire un texte donné pour l'adapter au temps et aux pratiques d'écriture. La réactualisation se fait par un changement de style dans l'écriture du texte. C'est dans cette perspective que la transformation se distingue de l'imitation :

Cette dissymétrie illustre assez bien la différence de structure entre transformation et imitation : le parodiste ou le travestisseur se saisit d'un texte et le transforme selon telle contrainte formelle ou telle intention sémantique, ou le transpose uniformément et comme mécaniquement dans un autre style. Le pasticheur se saisit d'un style – et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat à saisir –, et ce style lui dicte son texte. Autrement dit, le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte<sup>74</sup>.

Les pièces de théâtre de Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay utilisent les deux formes de rapport intertextuel. Cependant, comme nous l'avons déjà vu, leurs textes transforment, en général, des textes médiévaux bien précis. Le travestissement et la parodie, les deux principales transformations textuelles chez Genette, permettent donc la réactualisation du mythe du Graal dans les œuvres modernes de notre corpus.

La parodie et le travestissement sont utilisés de différentes façons dans la réécriture de nos auteurs modernes. Le cas le plus simple à remarquer et le plus significatif, évidemment, est la transposition du texte romanesque au texte théâtral. La réactualisation de la littérature arthurienne faite par Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay se distingue d'abord et avant tout par ce changement générique qui s'accompagne inévitablement d'un style d'écriture totalement différent. La focalisation sur certains personnages et sur certains événements en particulier devient nécessaire, comme le rappelle Beaudry dans son travail sur le *Roi Pêcheur* :

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 107.

Le théâtre impose des contraintes. Celle d'abord de concentrer le temps [...] dans une pièce de théâtre, en quelques heures seulement, tout doit advenir et tout doit se dénouer. Tout un pan de la légende doit être sacrifié. Gracq et Wagner doivent jeter immédiatement dans le drame, "in medias res". D'emblée, le rideau se lève sur le domaine du Graal, au moment où les Gardiens attendent le héros, et où cette attente va être comblée par son arrivée imminente. Presque inévitablement, cette localisation déplace le point d'intérêt<sup>75</sup>.

La pièce de Gracq, contrairement à la tradition romanesque, doit se concentrer dans un endroit particulier et faire intervenir des personnages dramatiques dans un nombre plus restreint. De ce fait, la mise en contexte se construit tout au long de la pièce par la bouche des personnages. Par exemple, Kundry révèle comment la scène du Graal devrait se passer :

Et le Graal sera porté par des vierges de haut lignage sur un plateau de pierres précieuses, et il sera lumière, musique, parfum et nourriture. Et le Graal sera porté devant le Très Pur, et les lèvres du Très Pur murmureront la question qui brise les charmes : "Quel nom est le tien, plus éclatant que la merveille ?" Et la colombe descendra sur les airs, le Graal éclatera dans sa splendeur, la plaie d'Amfortas guérira...<sup>76</sup>

Avec cette réplique, le personnage féminin indique le but de la pièce et l'enjeu de l'arrivée de Perceval au château du Graal. Gracq, avec cette description du Graal, fait aussi écho à la description originale de Chrétien de Troyes et à celle de Wagner. Toutefois, ce Graal n'est qu'imaginé et idéalisé. La suite permettra à l'auteur de se dégager de ce Graal et de l'horizon d'attente établi par la tradition littéraire incarnée par les paroles de Kundry.

Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, le déroulement se concentre aussi sur un événement particulier, c'est-à-dire l'arrivée de Galaad au château du Graal. Comme dans le cas du *Roi Pêcheur*, l'horizon d'attente du public est exposé par les personnages au début de la pièce. En effet, Galaad, dès son arrivée, explique au public la raison de son arrivée à la cour d'Arthur :

Galaad dit Blancharmure. Un secret environne ma naissance. Un soir, dans une forêt, j'ai vu passer vos chevaliers, et je les ai pris pour des anges. J'ai voulu les suivre. J'ai longtemps erré sans découvrir votre royaume. Enfin une auge de pierre m'a échoué sur votre rivage. Il me reste à tenter l'épreuve du siège et je me mets à la recherche de Corbénic l'introuvable, le château du Graal<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Robert Beaudry, « Julien Gracq et la légende du Graal », *op. cit.*, p. 246.

<sup>76</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, Paris, J. Corti, 1989, p. 31.

<sup>77</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde, Théâtre Complet/ Jean Cocteau*, publié sous la direction

La réplique de Galaad annonce l'action de la pièce tout en rappelant les sources médiévales. Le *Conte du Graal* est représenté avec l'épisode des anges et la *Queste del Saint Graal* par l'arrivée même du personnage de Galaad, son accomplissement de l'épreuve du siège et sa découverte du Graal. Le point de divergence avec la tradition romanesque, évidemment, c'est que l'action est décrite par un personnage et qu'elle est, encore une fois, seulement anticipée. Cocteau, de cette manière, rejoint la littérature du Graal tout en s'éloignant de celle-ci par le type de discours utilisé. Une certaine construction du mythe s'établit par la bouche des personnages. Toutefois, comme dans le cas du *Roi Pêcheur*, cet horizon d'attente peut être déconstruit puisque seulement imaginé par la narration d'un personnage.

Contrairement aux deux autres textes de théâtre, *Graal Théâtre* ne se concentre pas sur un événement quelconque ni même sur un texte en particulier. En fait, c'est assurément la pièce de notre corpus qui se rapproche le plus de ce qu'on peut qualifier d'une imitation du roman médiéval. Voici ce que Genette affirme être une imitation : « Car imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment »<sup>78</sup>. L'imitation comme procédé littéraire intertextuel demande donc une plus grande connaissance de la source littéraire. Elle signifie de reprendre les traits stylistiques des œuvres pour créer sa propre adaptation. Roubaud et Delay, en ce sens, sont mieux équipés et plus imprégnés par la littérature médiévale. Ils se donnent comme mandat de conserver certains traits de style dans la réécriture des textes de la littérature arthurienne et même du genre en général. En effet, imiter, c'est davantage une question de genre qu'une question de textes singuliers : « On ne peut parodier que des textes singuliers; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme genre) – tout simplement, et comme chacun le savait d'avance, parce qu'imiter, c'est généraliser »<sup>79</sup>. Delay confirme ce désir de conserver les traits stylistiques du genre et de les généraliser dans *Graal Massacre* :

---

de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 600-601.

<sup>78</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 109.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 111.

On aurait quand même pu espérer que les personnages aient une vie propre, un caractère apte à susciter une étude psychologique, de fines remarques mettant en valeur leur évolution. Avouons que ce n'est guère le cas. Il est vrai que pour créer des contradictions, Chrétien de Troyes lui-même était obligé de susciter deux personnages, Perceval et Gauvain. Leurs réactions opposées dans des situations semblables les éclairaient par antithèse. La plupart du temps les personnages étaient définis par leur situation, leurs antécédents mythiques, leur langage immuable : Keu le médisant, Gauvain le courtois, Arthur le roi, Guenièvre la reine. *Graal Théâtre* exagère ces défauts, les héros semblent n'avoir aucune vie intérieure, aucun drame de conscience<sup>80</sup>.

Cette autocritique prouve bel et bien l'intention d'imitation dans l'écriture de *Graal Théâtre*. Cela donne parfois l'effet d'une certaine étrangeté à leur pièce de théâtre. Entre autres, les personnages de Blaise et de Merlin rappellent sans cesse au public l'écriture du livre du Graal. Ces interventions narratives, comme dans les romans arthuriens, viennent couper le déroulement des actions et ne s'accordent pas vraiment au contexte théâtral. Par exemple, on retrouve des passages comme ceux-ci :

VOIX DE MERLIN : Sache que ce que tu mets dans le livre est vrai parce que c'est dans le livre et que ce livre est le livre du Graal.

BLAISE : Mais comment puis-je dire la vérité dans ce livre du Graal puisque je ne sais pas non plus vraiment ce que tu entends par Graal ?<sup>81</sup>

et « BLAISE : Et si tu m'abandonnes que deviendront les *Graal fictions* le *Graal théâtre* ? Et tout cela s'effondre pour une femme. »<sup>82</sup> qui insèrent une autoréflexion sur la production du texte littéraire. La dernière citation produit même un certain métadiscours anachronique qui questionne la réécriture de la littérature du Graal. De plus, Blaise pose le problème de la représentation du Graal en mentionnant son caractère imprécis.

La configuration de *Graal Théâtre* imite également la littérature arthurienne. En effet, la pièce se forme dans une juxtaposition de textes qui se répondent les uns les autres. L'interprétation de chacune des dix pièces peut se faire dans son rapport avec l'ensemble de la production. Cette approche de la littérature reprend une conception médiévale du texte où la juxtaposition dans une somme ou un recueil donne du sens. On peut penser, dans le domaine de la littérature du Graal, à la constitution du *Livre du Graal*, où la *Queste del Saint Graal* et le *Lancelot* en prose sont présents, ou bien aux nombreux manuscrits où le

<sup>80</sup> Florence Delay, « Graal Massacre », *op. cit.*, p. 107.

<sup>81</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, *op. cit.*, p. 270.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 141.

*Conte du Graal* est entouré de ses *Continuations* et d'autres textes.

Dans *Graal Théâtre*, comme nous l'avons déjà vu, la représentation du Graal se conçoit dans un rapport de juxtaposition. La présence des différentes sources littéraires du Graal problématise l'objet et montre ses diverses représentations au fil des siècles. La difficulté de définir le Graal se perçoit donc et est bien illustrée par cette mise en forme de Delay et Roubaud. Chacune des différentes pièces confronte le public à des textes littéraires différents et par le fait même à une conception du Graal diffuse et imprécise. Avec les propos de Blaise, le Graal se perçoit déjà comme un objet insaisissable. La didascalie, lors de la rencontre de Gauvain et du Graal, désigne l'objet comme « *une étoile à cinq branches brillant de pierres précieuses* »<sup>83</sup>. Perceval, lui, lors de son passage au château du Graal, a droit à une voix de Chrétien de Troyes, traduction du texte de l'auteur médiéval, lui révélant le Graal de cette façon :

Cette demoiselle tenait  
un graal entre ses deux mains  
elle était belle et bien parée  
et quand elle fut là entrée  
avec le graal dans ses mains  
si grande clarté il en vint  
que perdirent toutes les chandelles  
leur clarté comme les étoiles  
quand vient le soleil ou la lune<sup>84</sup>.

C'est un simple plat qui sert Lancelot devant le Roi Pellès qui lui pose alors la question suivante : « Que vous semble-t-il de ce graal ? »<sup>85</sup>. Galaad, quant à lui, trouve le Saint Graal et se rend au ciel avec lui. Il y a donc une panoplie de représentations du Graal selon chacun des textes auxquels les auteurs font référence. *Gauvain et le Chevalier Vert*, *Le Conte du Graal* et la *Queste del Saint Graal*, entre autres, sont repris par Roubaud et Delay. En rassemblant toutes ces réécritures, les auteurs démontrent la pluralité du Graal en reprenant une technique plutôt médiévale de juxtaposition de textes. L'indice le plus évident de cette volonté est la mention des scribes à la fin du résumé sur la quatrième de couverture. La comparaison représente bien le type de travail intertextuel entrepris dans

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 397.

*Graal Théâtre.*

L'imitation du genre littéraire faite par Roubaud et Delay contraste avec les intentions intertextuelles de Cocteau et Gracq. En effet, ceux-ci, avec, probablement, une connaissance plus limitée de la tradition littéraire du Graal, construisent leur définition de l'objet davantage dans un rapport avec un texte unique. Il n'y a donc pas d'imitation du genre dans leur cas. Toutefois, leur travail littéraire sur le Graal se fait dans le même sens que celui de Roubaud et Delay. *Graal Théâtre* pose le problème de la représentation du Graal par la présence, entre autres, de plusieurs sources juxtaposées qui reflètent bien la conception médiévale du roman. *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Le Roi Pêcheur*, quant à eux, optent pour un questionnement sur la nature du Graal d'une autre manière qui se retrouve aussi dans *Graal Théâtre*. La transformation de la source littéraire leur permet d'élaborer une nouvelle conception de l'objet et du fait même de faire évoluer le genre. Que ce soit par un processus intertextuel de transformation ou d'imitation, les textes de théâtre de notre corpus se construisent sur un questionnement de la nature du Graal. Chacun des trois textes, en fait, reconsidère les définitions du Graal de la tradition pour les changer, les élaborer.

Le Graal de Cocteau s'inspire grandement de celui de la tradition religieuse du mythe évoquée dans la *Quête del Saint Graal*. Les liens intertextuels sont nombreux, surtout dans l'élaboration de l'enjeu de la pièce, soit le départ des chevaliers, avec Galaad en tête, pour la quête du Graal. Le travestissement de la source médiévale apparaît très tôt et contribue à l'interprétation du texte. L'indice le plus frappant et le plus significatif de la transformation établie par Cocteau, c'est évidemment le personnage de Ginifer, « ce personnage invisible qui n'existe qu'en s'incarnant dans les autres et sous le regard des autres. On ne le voit jamais en Ginifer, mais en faux-cesti ou faux-cela »<sup>86</sup>. La fausseté dans les personnages peut littéralement être interprétée comme un travestissement des personnages arthuriens. On peut, par exemple, voir Gauvain s'habiller en valet de meute, ce qui choque les autres personnages :

LA REINE : Sire, est-ce pour voir Gauvain sans chausses que Votre Majesté nous a fait descendre ?

---

<sup>86</sup> Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Âge », *op. cit.* , p. 263.

ARTUS : Notre Majesté s'amuse beaucoup de votre gêne.

LE FAUX GAUVAIN, *furieux* : Suis-je donc si repoussant à voir, Blandine, que vous vous détournez avec dégoût ?<sup>87</sup>

La reine Guenièvre, à un certain moment, peut se retrouver complètement saoule et dire des grossièretés par la bouche de Ginifer :

LA FAUSSE REINE : Un peu de patience, chevalier, ou je ne raconte plus rien, et je vous ai dit que je vous raconterai tout ! Et il me mène... il me mène devant la porte close de sa propre chambre et il me dit : "Belle tante, voulez-vous voir merveille, le chevalier se déshabille chez moi. Collez votre œil à la serrure."

LANCELOT, *un bond* : Quoi!<sup>88</sup>

Ces scènes, où la dérision des personnages arthuriens se fait par l'entremise de Ginifer, permet à Cocteau de se dégager de la tradition et d'atteindre le public moderne. L'auteur installe une certaine atmosphère qui détourne les actions nobles de la quête du Graal vers des actions plus basses de ménage. Gauvain devient un amant complètement ridicule, contrairement au chevalier galant par excellence. Guenièvre agit comme une débauchée, ce qui contraste avec la reine pure des romans du Graal. Cocteau insère même une réplique célèbre de *Phèdre*, dans cet épisode, pour illustrer le caractère de dégradation de la reine :

LANCELOT : Galaad !

LA FAUSSE REINE : C'est toi qui l'a nommé<sup>89</sup>.

Ces changements dans le style, en plus de créer des liens comiques avec les œuvres du passé, contribuent à déformer les éléments de la littérature arthurienne, dont le Graal, pour les réinventer.

Ce type de travestissement des personnages, quoique démontré de manière plus discrète, se retrouve aussi dans *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre*. Malgré l'absence d'un personnage aussi significatif que celui de Ginifer, Gracq et Roubaud et Delay travestissent également les personnages arthuriens. Entre autres, Kaylet, dans le *Roi Pêcheur*, donne à la pièce une certaine joie de vivre et une innocence qui contraste avec les autres personnages et également avec le *Parsifal* de Wagner. Pour consoler le roi de sa maladie, il va, par

<sup>87</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 589.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 623.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 622.

exemple, le divertir à la manière d'un jongleur : « Alors c'est moi qui vais vous consoler maintenant, seigneur Amfortas. Voulez-vous que je vous chante un lai avec ma guitare ? - que je vous dise une fable ? »<sup>90</sup>. Ce genre de personnage, fou du roi, n'a évidemment pas sa place dans un contexte noble. Les romans du Graal n'en font pas mention. Gracq allège le côté tragique de la scène en faisant intervenir Kaylet dans la guérison du roi. Le chevalier Perceval, à la rencontre de Trévrizent, laisse également percevoir une vie plus anodine que chevaleresque. Il raconte à l'ermite, entre autres, ce qu'il aime par-dessus tout dans son aventure : « C'est ma vie cela : désirer et satisfaire enlacées comme la bouche à l'air, comme les doigts de la main à la poignée de l'épée. Dépecer une viande chaude quand le feu tombe, et que grésillent déjà les braises, et que monte la faim énorme au milieu du jour »<sup>91</sup>. Cette description de la vie de chevalier faite par Perceval diffère des éléments habituellement inscrits dans les romans arthuriens. Les batailles et les aventures pour protéger les demoiselles et les faibles laissent leur place à des événements quotidiens comme la baignade et la préparation des repas. Ce travestissement de la chevalerie instaure inévitablement une nuance sur la quête du Graal qui perd de sa noblesse.

Dans *Graal Théâtre*, les auteurs présentent aussi des passages où les répliques des personnages sont d'un style plus modeste que dans la tradition littéraire. Ces travestissements deviennent, en général, un moyen de parodier la littérature du Graal en exagérant les traits caractéristiques de certains personnages. Ce passage, par exemple, illustre bien les rôles de Gauvain et du sénéchal Ké dans l'armée du roi Arthur :

KÉ : À une dame ? Il y a là de quoi nourrir tout le château de Lis pendant un mois. Alors nous assiégeons Bran. Nous le réduisons presque à s'avouer vaincu. Tous les ponts sont coupés. Nous affamons sa garnison. Et parce que mademoiselle Flore sa sœur s'est mise à son balcon pour verser quelques larmes avec l'aide de sa cousine parce que Gauvain qui passait par là par hasard en a été mouillé Bran notre ennemi ses soldats et ses alliés ont de quoi reprendre pleinement leurs forces et résister jusqu'à...<sup>92</sup>

L'ironie de Ké et son rôle de sénéchal, ayant comme principale tâche l'approvisionnement de la cour d'Arthur, sont bien inscrites par Roubaud et Delay dans cette remarque. La galanterie de Gauvain, poussée à l'excès, est également montrée de manière humoristique.

---

<sup>90</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 41.

<sup>91</sup> *Ibid.* , p. 57.

<sup>92</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, op. cit. , p. 160-161.

Ces travestissements mettent en scène des éléments d'un style plus bas que celui de la littérature arthurienne conventionnelle.

Plusieurs parodies sur Gauvain existent déjà au Moyen Âge, comme le conclut Keith Busby dans son ouvrage sur ce personnage :

Authors take delight in burlesquing the figure of Gauvain, placing him frequently in awkward and demanding situations, where he is often bewildered and helpless. If a progressively harsher attitude towards Gauvain is to be discerned, it is in the progressively bolder treatment of the burlesque, from the light comedy of *Le Chevalier à l'Épée* and *La Mule sans Frein* through the heavier irony and hilarious "engiens" of *Meraugis de Portlesguez* and *La Vengeance Raguidel*, to the use of absurd hyperbole in the burlesque of the courtly lover in *Gliglois*<sup>93</sup>.

La parodie burlesque est donc un motif récurrent dans la littérature du Graal. Cette relation intertextuelle apporte un regard différent sur la tradition arthurienne et change la perspective du sens accordé aux actions. Roubaud et Delay en font usage à plusieurs reprises dans leur pièce. La quête du Graal, entre autres, réussie par Galaad dans *Graal Théâtre*, se conçoit d'une manière bien différente de celle de la *Quête del Saint Graal*. Les traits de caractère du personnage, exagérés dans la pièce de théâtre moderne, modifient l'impact de la conquête du Graal. Dans la source médiévale, le personnage de Galaad est déjà perçu comme un chevalier pur et proche de la perfection divine. Dans *Graal Théâtre*, cette perfection le fait passer de l'humain à la machine : « Entre un robot blanc éblouissant qui fait lentement le tour de la table en épelant les noms inscrits sur les sièges »<sup>94</sup>. Cette parodie du personnage de Galaad ridiculise le caractère pur et chaste du chevalier céleste, le privant de toute humanité. Elle remet aussi en question la possibilité de la quête du Graal par un chevalier humain et relativise la quête de Galaad. Un autre trait caractéristique du personnage dans la pièce est sa manière de parler qui le rend complètement impersonnel. En effet, Galaad a tendance à parler de lui-même à la troisième personne pour qualifier ses actions, ce qui lui donne un accent assez ridicule : « GALAAD, *criant* : Si le noir capitaine est bien celui auquel Galaad songe Galaad dit : au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit »<sup>95</sup>. Comme on peut le constater, le personnage semble totalement impersonnel et inhumain. Le travestissement effectué par Roubaud et Delay, dans cette perspective,

<sup>93</sup> Keith Busby, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1980, p. 306.

<sup>94</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 528.

augmente l'effet d'étrangeté du personnage ayant accès au Graal. De ce fait, ils remettent en question la conquête du Graal par un chevalier de la Table Ronde au profit d'une aventure de robot conquérant.

Les transformations et les imitations dans les textes de théâtre de notre corpus permettent une distanciation avec la tradition littéraire et avec la conception du Graal des sources littéraires. Entre autres, le travestissement des personnages modifie l'horizon d'attente du public en mettant l'accent sur des traits de caractères divergeant de la littérature arthurienne. Tout en se réclamant directement de certains textes, Cocteau, Gracq et Roubaud et Delay réinvestissent la matière de Bretagne en la complexifiant. Chacun selon sa propre intention, ils réinventent une littérature dans un cadre générique différent, comme le conclut Jehanne Joly :

qu'ils se placent, au contraire, « au cœur du mythe », et du drame de la condition humaine (Gracq), qu'ils aient senti le besoin de retrouver la spontanéité, la liberté dans l'écriture et dans l'interprétation des récits des continuateurs médiévaux (Vian, Cocteau), qu'ils aient enfin été sensibles à la fécondité d'une matière littéraire inépuisable et toujours recommencée à l'image du travail de l'écrivain (Delay et Roubaud), les différents auteurs que nous avons évoqués prouvent tous à leur manière que la « matière de Bretagne » peut, aujourd'hui encore, bien après son apparition en littérature, nous faire rêver, nous émouvoir, nous interroger<sup>96</sup>.

Ils réinventent, ou du moins questionnent, les textes du Graal et donc la nature du Graal. Dans les prochaines lignes, nous analyserons comment ils se positionnent, plus précisément, dans cette redéfinition du mythe. Chacun d'eux, comme on l'a déjà constaté, utilise différentes sources littéraires. Il faudra comprendre, selon ces relations intertextuelles, comment les textes de théâtre de notre corpus font évoluer le genre de la littérature du Graal dans des contextes d'écriture propres à chacun de nos auteurs.

### **La redéfinition du mythe selon le contexte d'écriture**

Le Graal de Cocteau, de Gracq et de Roubaud et Delay se distingue de la tradition littéraire du mythe. Par le biais du théâtre, ces auteurs réinvestissent le motif d'une manière

---

<sup>96</sup> Jehanne Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », *op. cit.*, p. 168.

toute nouvelle. Ils font évoluer le mythe dans un contexte tout à fait différent des romans médiévaux. Malgré leurs intentions divergentes face aux sources de la littérature arthurienne, leurs démarches intertextuelles se rejoignent sur plusieurs points. D'abord, ils se positionnent en relation directe et assumée avec la tradition, entre autres par leur titre. Ensuite, ils reprennent les textes médiévaux pour les transformer. Enfin, ce qu'il nous reste à prouver plus amplement, ils remettent en question la définition du Graal et reproblématisent la nature de l'objet.

Les œuvres de notre corpus se basent sur des textes où l'écriture se construit dans une révélation des mystères du Graal. En effet, des textes comme la *Queste del Saint Graal*, le *Roman de l'estoire dou Graal*, *Parzival* et *Parsifal* ont comme principal objectif d'expliquer ou de conclure les aventures du mythe. Ils reprennent des éléments du *Conte du Graal* qui restent sans réponse et réinvestissent ces motifs dans un rapport intertextuel avec le texte fondateur :

La figure du Graal ne se dessine entièrement ni dans l'étude hypothétique de ses origines ou de ses sources ni dans l'analyse de telle ou telle séquence narrative d'une œuvre isolée, mais bien dans cette aptitude à s'intégrer dans des dynamiques narratives différentes. Elle apparaît ainsi organiquement liée à une constellation de textes qui se réécrivent les uns les autres. Ce processus de réécriture peut adopter des formes très différentes, allant du simple décalque – où il s'agit d'abord d'écrire à nouveau – au remodellement complet de la scène initiale – où il s'agit d'écrire autrement. Mais le Graal ne se réduit pas non plus à la somme de ses réécritures. Procédant des textes qui le mettent en scène, il génère aussi, nous semble-t-il, les divers dispositifs narratifs qui président à ces mises en scène<sup>97</sup>.

Les romans médiévaux réécrivent les scènes du Graal en clarifiant certains points que Chrétien de Troyes, volontairement ou non, laisse obscurs. L'atteinte de l'objet ou le dévoilement des mystères du Graal constituent les points de mire de ces textes, même si leur projet d'écriture se conclut généralement par un échec inévitable : « Aussi pourrait-on dire que le projet de la plupart des romans du Graal : faire signe vers ce qui ne peut se montrer, tenter de dire et représenter l'ineffable de la présence divine, est un projet d'emblée promis à l'échec »<sup>98</sup>.

Les pièces de théâtre de notre corpus, pour leur part, s'opposent à ce mouvement de

<sup>97</sup> Mireille Séguy, *Les romans du Graal, ou, le signe imaginé*, op. cit. , p. 22.

<sup>98</sup> *Ibid.* , p. 440.

dévoilement du Graal. Elles ne cherchent pas tant à construire le mythe qu'à réinsérer un voile autour du Graal. Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay réécrivent les textes du Graal en ayant bien conscience de l'impossibilité de représenter le Graal, spécialement dans un contexte scénique où la présence de l'objet sur scène pose déjà problème. Chacun en questionnant les sources littéraires, ils réinscrivent le Graal comme « un objet impossible à dire et à représenter »<sup>99</sup>. L'insaisissable objet, contrairement aux romans médiévaux et au *Parsifal* de Wagner, n'est pas utilisé comme motif littéraire dans une volonté de révélation. Il est plutôt réactualisé dans des contextes scéniques qui favorisent, sinon exigent, le brouillage des pistes. Les textes de théâtre modernes se positionnent ainsi dans une relation intertextuelle de déconstruction du Graal transmis par la tradition littéraire. Ils confrontent l'horizon d'attente de la littérature arthurienne et font donc évoluer le genre par leurs divergences avec les sources du Moyen Âge.

*Les Chevaliers de la Table Ronde* de Cocteau, par exemple, s'inspirent en grande partie de la *Queste del Saint Graal*. Dans le texte médiéval, le chevalier Galaad accomplit les aventures du Graal, avec l'aide de Bohort et de Perceval, pour finalement rejoindre la divinité avec l'objet sacré. En fait, Galaad demeure le seul être humain digne d'atteindre le Graal complètement et de comprendre les mystères qui s'y rattachent. Cocteau, dans sa pièce moderne, adhère à une vision plus modeste et beaucoup moins idéaliste du chevalier élu. Il devient, à la toute fin, un serviteur du Graal qui fait voir l'objet aux autres personnages. Il affirme également ceci au sujet du Graal, en s'adressant au roi : « Sire roi, la quête du Graal est une autre affaire. Je dois chercher Corbenic, mais le Graal se manifeste où il veut. Et voilà le château libre de ce qui l'empêchait d'y venir »<sup>100</sup>. L'objet merveilleux, contrairement à celui de la *Queste del Saint Graal*, est beaucoup plus accessible. Il ne s'agit plus d'un Graal réservé à un seul chevalier. Tous les personnages y ont accès, même sans entrer en quête de celui-ci. Il perd son caractère de relique pour accéder à une forme plus humaniste de la religion, ce que confirme Galaad : « Il est en vous. On le voit aussitôt qu'on est en règle avec soi-même. Vous le voyez tous, ma tâche est finie »<sup>101</sup>. Le Graal, chez Cocteau, c'est littéralement la divinité sur terre. C'est la vérité absolue. Le chevalier céleste, quant à lui, n'a pas accès au Graal. Sa perfection le rend surnaturel, et donc incapable

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>100</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 654.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 655.

d'accéder à la réalité : « C'est par la moindre tache qu'on prend contact avec la terre. Mes armes sont sans tache et je ne peux prendre contact avec personne »<sup>102</sup>. Cocteau fait du Graal une entité visible pour tous les hommes. La quête devient alors inutile dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*.

Le Graal n'est pas un objet, il n'a pas de forme précise chez Cocteau. Il ne s'agit plus du vase sacré ayant recueilli le sang du Christ sur la croix. Artus décrit sa forme ainsi, lors de son apparition : « Aucune... on ne peut la décrire... ». Blandine réplique ceci au sujet de sa couleur : « Toutes... on ne peut la dépeindre... oh !... ». Ségramor affirme ensuite qu'« il rayonne... il n'est nulle part... il est partout... il se déplace... »<sup>103</sup>. Toutes ces répliques, qui ont pour objectif de décrire le Graal, se contentent d'en donner la nature intangible et imprécise. Le Graal relève davantage d'un symbole que de l'objet dont il faut se mettre en quête. Il n'est alors plus question de tenter de le décrire, ni même de l'atteindre. Il illustre plutôt une certaine forme d'état d'être individuel. La représentation du Graal chez Cocteau se dégage de celle de la *Quête del Saint Graal* en se distinguant par un rejet de la quête. Le symbole du Graal permet plutôt à l'auteur moderne de créer un paradigme entre la vérité et le mensonge dans la vie. Les personnages passent d'une vie de mensonges à une vie réelle avec l'apparition du Graal : « Oui, mais c'est ici, au château, que l'enchantement cesse et que la réalité commence. Les prodiges se succèdent ou du moins ce que l'homme appelle des prodiges, c'est-à-dire ce qu'il ne voyait pas. Le Graal s'annonce »<sup>104</sup>. L'ambiguïté entre la réalité et l'imaginaire est bien représentée par le Graal, symbole du lien entre la divinité et l'humanité. Cocteau se sert de la réactualisation du mythe pour montrer le passage du réel au surnaturel. Le Graal, symbole par excellence du merveilleux, permet aux personnages de voir plus clairement la vie.

Il s'agit également peut-être, pour Cocteau, d'illustrer une désintoxication, comme plusieurs études critiques l'ont déjà analysé, dont celle de Jean-Marie Magnan. De ces analyses qui accordent une grande place à la vie personnelle de l'auteur, je retiendrai surtout le rôle du Graal. C'est par lui que la vérité s'inscrit dans la pièce de Cocteau. Le songe, les enchantements, Merlin et Ginifer, sont repoussés par l'intervention du mythe. Le symbole

---

<sup>102</sup> *Ibid.* , p. 656.

<sup>103</sup> *Ibid.* , p. 655.

<sup>104</sup> *Ibid.* , p. 654.

divin du Graal apporte une renaissance de la nature, semblable à la « reverdie » chère aux poètes médiévaux :

*derrière eux les campagnes reverdissent, les arbres se couvrent de feuilles, l'herbe pousse, les brumes se dissipent et découvrent du bleu, des nuages, du soleil !*

ARTUS : La vie...<sup>105</sup>

C'est la vraie vie qui commence pour la cour d'Arthur. Cette vie, toutefois, est possible grâce au Graal, symbole du merveilleux, du surnaturel.

Chez Gracq, évidemment, le Graal a aussi une touche plutôt surréaliste. Dans son avant-propos, il énonce déjà sa vision moderne du mythe : « Le compagnonnage de la Table Ronde, la quête passionnée d'un trésor idéal qui, si obstinément qu'il se dérobe nous est toujours représenté comme à portée de la main, figurent par exemple assez aisément en arrière-plan un répondant – au retentissement indéfini – pour certains aspects les plus typiques de phénomènes contemporains, parmi lesquels le surréalisme »<sup>106</sup>. Le Graal représente un motif capable de bien illustrer la pensée surréaliste. Gracq, tout comme Cocteau, reprend le mythe comme symbole d'une présence qui dépasse la réalité. Ces auteurs modernes réactualisent la légende arthurienne en privilégiant une caractéristique toute particulière du Graal :

Le surréalisme, qui entend être une totale reprise de la volonté de victoire contre le *fatum*, répète dans ses façons de penser les mécanismes de la quête du Graal : la même notion de danger est présente dans la quête du "point suprême" par laquelle le surréaliste espère parvenir aux origines du monde, et dont l'aventure se présente à lui comme l'effet de sa surhumanité<sup>107</sup>.

La valeur intrinsèque de divinité accordée au Graal dans la tradition est reprise dans une toute autre perspective. En effet, bien que l'aspect religieux du mythe soit plus ou moins évacué, le Graal conserve sa qualité de lien avec une autre réalité. Le mythe arthurien s'inscrit ainsi comme une certaine vérité à découvrir dans ces deux pièces qu'on pourrait qualifier de surréalistes.

---

<sup>105</sup> *Ibid.* , p. 654-655.

<sup>106</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.* , p. 12.

<sup>107</sup> Simone Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, *op. cit.* , p. 149.

*Le Roi Pêcheur* réécrit, dans une mesure assez importante, le *Parsifal* de Wagner. La différence majeure qui prévaut dans la pièce de Gracq vis-à-vis de sa source, c'est le rapport au Graal. Le rôle divin, religieux du Graal semble s'estomper. Le passage de Perceval à la cabane de Trévrizent, scène absente du *Parsifal*, montre déjà la séparation qui s'exerce entre la religion et le mythe. L'ermite, serviteur de l'Église et représentant de la religion, désapprouve la quête du Graal entreprise par Perceval : « Mais écoute-moi, je t'en conjure, écoute la voix de l'Église et non plus ces aumôniers astrologues et ces marchands d'orviétan dont s'est toquée la cour d'Artus pour les besoins de sa cause. Laisse le Graal. Les voies du Seigneur te sont fermées »<sup>108</sup>. Il y a une séparation claire entre la religion et le Graal inscrite dans cette sentence de Trévrizent. La quête, dans la pièce de Gracq, n'est plus la recherche d'un pouvoir divin. Le symbole religieux laisse sa place à autre chose : « Plus je t'entends, plus je me méfie du Graal, Perceval. Le sang du Christ est pour le Graal une bonne excuse qui ne me rassure pas. Je me méfie de cette vieille outre qui a recueilli bien étrangement le vin nouveau. J'y vois des pièges, un symbole mal ressuyé, - une tentation plus vieille que le monde du rachat »<sup>109</sup>. Gracq coupe les ponts établis par la tradition entre le mythe et l'inscription religieuse. Le Saint Graal laisse sa place à une vieille outre. Cette désignation banalise l'objet et le place dans un temps révolu. Le sang du Christ, quant à lui, est remplacé dans la métaphore par le vin nouveau. La valeur religieuse du Graal, élaborée par la littérature après le *Conte du Graal*, y compris par le *Parsifal*, est ainsi remise en doute par l'auteur du *Roi Pêcheur*.

*Graal Théâtre*, de plusieurs manières, questionne également la relation intrinsèque entre le Graal et la chrétienté. La présence de plusieurs formes du Graal, ainsi que divers noms donnés à l'objet en sont des exemples flagrants. Nous avons déjà repéré des exemples de ces références au Graal qui remettent en cause la forme et la nature du Graal. Roubaud et Delay, en réécrivant les différentes sources littéraires du mythe, les unes en rapport direct avec les autres, font du Graal un objet essentiellement littéraire. Il s'agit, dans leur cas, bien plus d'un mot, d'un symbole lexical, que d'un véritable motif transcendant la réalité littéraire.

La réécriture des textes médiévaux dans *Graal Théâtre* remet en perspective les

<sup>108</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 67.

différents aspects et interprétations du Graal. Leurs réactualisations des sources littéraires sont assez conformes et conservatrices. Il s'agit pratiquement de traductions, avec, bien évidemment, une réduction importante de la longueur due à la forme théâtrale. Genette qualifie ce genre de transformation textuelle ainsi :

Parmi les avatars modernes de la parodie, ou transformation textuelle à fonction ludique, le plus remarquable – et sans doute le plus conforme à la définition – nous est procuré par la pratique que l'on qualifiera, par synecdoque, d'oulipienne, même si toutes ses manifestations ne sont pas l'œuvre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo), fondé en novembre 1960 par Raymond Queneau, François Le Lionnais et quelques autres<sup>110</sup>.

*Graal Théâtre* travaille essentiellement des textes, contrairement aux deux autres pièces de notre corpus qui travaillent plus généralement sur le thème du Graal. Roubaud et Delay écrivent leur pièce d'une manière plus mécanique qui caractérise le mouvement oulipien :

Toutes ces manipulations (je parle des oulipiennes) s'en remettent à un principe "machinal" (on pourrait en inventer d'autres), pour tirer de leur hypotexte (baptisé par Perec "texte-souche") un texte lexicalement tout différent. Deux autres types, de procédés contraires entre eux, se contentent, toujours selon un procédé conventionnel et mécanique, de réduire ou d'amplifier le texte original<sup>111</sup>.

Les transformations textuelles de *Graal Théâtre* se contentent ainsi souvent de transposer dans un mode d'énonciation différent les romans médiévaux. Ils réécrivent les textes du Graal dans le genre théâtral.

Toutefois, bien que ce type de transposition textuelle soit assez respectueux de la source littéraire, il génère de nouvelles interprétations : « Mais (comme l'avoue le sous-titre d'Oulipo) cette récréation hasardeuse ne peut manquer longtemps de devenir récréation, car la transformation d'un texte produit toujours un autre texte, et donc un autre sens »<sup>112</sup>. En effet, recréer un texte dans un contexte différent change toujours le sens de celui-ci. La littérature se renouvelle ainsi dans un jeu récréatif (re-créatif) sur l'interprétation d'un texte du passé. Cette transformation du sens s'applique parfaitement dans le cas du Graal dans *Graal Théâtre*. Les anachronismes et les confusions engendrées par les différentes

---

<sup>110</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit. , p. 58.

<sup>111</sup> *Ibid.* , p. 63.

<sup>112</sup> *Ibid.* , p. 67.

inscriptions du mythe dans la pièce créent une nouvelle interprétation. Le Graal se conçoit comme un motif uniquement littéraire. Les auteurs de *Graal Théâtre* se permettent même de citer directement Chrétien de Troyes pour mettre en scène le Graal :

VOIX DE CHRÉTIEN DE TROYES :

Par-devant le lit ils passèrent  
dans une chambre ailleurs entrèrent  
et lui les voit mais demander  
il n'ose tout ce qu'il voudrait  
savoir qu'est-ce et quel on servait  
de ce graal il se tait donc<sup>113</sup>.

Cette traduction, fidèle aux mots de l'auteur médiéval :

Par devant le lit s'an passerent  
Et d'une chanbre an autre antrent.  
Et li vaslez les vit passer  
Et n'osa mie demander  
Del graal cui l'an an servoit<sup>114</sup>,

est reprise dans un contexte particulièrement scriptural pour une pièce de théâtre. De cette façon, les auteurs modernes soulignent la littérarité du Graal tout en lui donnant sa pleine profondeur historique. Le mythe est repris pour sa présence textuelle. Roubaud et Delay, pour exprimer l'importance de la réalité du texte, élaborent par la voix de Merlin une expression qui fait penser aux introductions utilisées par les auteurs médiévaux :

Le conte dit toujours vrai. Ce que dit le conte est vrai parce que le conte le dit. Certains disent que le conte dit vrai parce que ce que dit le conte est vrai. D'autres que le conte ne dit pas le vrai parce que le vrai n'est pas un conte. Mais en réalité ce que dit le conte est vrai de ce que le conte dit que ce que dit le conte est vrai. Voilà pourquoi le conte dit vrai<sup>115</sup>.

Cette réplique de Merlin, quoique parodique, exprime la valeur accordée au texte. La réécriture du Graal de Roubaud et Delay se construit selon cette perspective. Ils replacent de ce fait le mythe dans son contexte principal qui en a fait un motif littéraire pendant des siècles.

<sup>113</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>114</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 271.

En réinterprétant le Graal comme un procédé textuel, *Graal Théâtre* replace un voile sur l'objet littéraire. La multitude de sources textuelles présentes se confrontent et remettent en perspective les interprétations qui ont été faites sur le Graal. En fait, les auteurs modernes requestionnent les textes pour rendre au mythe sa nature propre. Ils redéfinissent le Graal comme un objet indéfinissable, impossible à représenter. Ils le réactualisent pour mieux le voiler, tout comme le faisaient, par exemple, les *Continuations* du *Conte du Graal*, dont celle de Gerbert : « Alors même qu'elle expérimente manifestement les limites de la scène du Graal léguée par Chrétien, la dernière séquence de la *Continuation* de Gerbert parvient ainsi, *in extremis*, à prolonger sa propre existence au-delà de la fin du texte tout en relançant la possibilité même de l'écriture de la continuation »<sup>116</sup>. Le Graal ne s'explique donc pas tout à fait dans la pièce de Roubaud et Delay, malgré toutes ses inscriptions. Il se présente davantage comme une matière littéraire impossible à représenter, spécialement dans le cadre d'une représentation scénique. Il se définit ainsi comme indéfinissable, c'est-à-dire qu'il se caractérise par sa fabuleuse faculté à échapper à toute forme d'interprétation définitive. Le genre théâtral, quant à lui, le démontre visuellement.

Dans le *Parsifal* de Wagner, le Graal est littéralement mis en scène. Il est montré directement au public, selon cette didascalie du compositeur allemand : « Amfortas s'est redressé en silence, les enfants découvrent le reliquaire d'or et en ôtent le Graal – un calice ancien en cristal – qu'ils dévoilent également et posent devant Amfortas »<sup>117</sup>. Le dévoilement de l'objet par Wagner sur scène pose évidemment problème. Il faut d'abord être en mesure de définir ce qu'est le Graal. Pour sa part, le compositeur semble s'attacher aux sources religieuses du mythe. Il le définit comme un calice en cristal, donc assez précieux. Plus loin, il se réfère plus particulièrement à la coupe ayant recueilli le sang du Christ :

Le vin et le pain du dernier repas  
jadis furent changés par le maître du Graal,  
grâce au pouvoir d'amour et de pitié,  
en ce sang qu'il versa,

<sup>116</sup> Mireille Séguy, *Les romans du Graal, ou, le signe imaginé*, op. cit. , p. 341.

<sup>117</sup> *Guide des opéras de Wagner*, sous la direction de Michel Pazardo, Paris, Fayard, 1988, p. 828.

en ce corps qu'il offrit<sup>118</sup>.

Par cette célébration chrétienne du Graal, Wagner établit et expose une certaine définition du mythe. Il dévoile la nature du Graal.

Julien Gracq, dans son *Roi Pêcheur*, se place en opposition avec ce dévoilement de l'objet. Comme nous l'avons déjà vu, il rejette le lien entre le Graal et la religion. Il donne au mythe une perspective plus symbolique. Il rejette également le retrait du voile sur l'objet. En effet, contrairement au *Parsifal*, la pièce de Gracq ne montre pas le Graal sur scène. Il laisse tomber la cérémonie devant le public en la donnant uniquement à voir par les paroles de Kaylet : « Il y a tout un cortège qui entre dans la salle..... Il y a des hommes d'armes..... Oh ! c'est si brillant : des lances, des casques..... Il y a Bohort »<sup>119</sup>. Le Graal n'est pas décrit. Il est seulement annoncé par les paroles du jeune personnage : « Kundry ! c'est le Graal !..... Mes yeux me brûlent »<sup>120</sup>. De cette façon, Gracq renoue avec une version plus proche de celle de Chrétien de Troyes. Le Graal n'a plus une forme bien définie. L'auteur moderne pose ainsi le problème même de la nature de l'objet. Il constate l'impossibilité de représenter le Graal sur scène. En contournant cette présence de l'objet, il explicite le problème de la représentation du mythe.

Les trois pièces de théâtre de notre corpus réinvestissent un mythe qui a évolué de façons diverses dans la littérature. Chacun dans un contexte d'écriture unique, les auteurs réactualisent le Graal pour le transformer. En se positionnant dans une relation intertextuelle explicite avec les œuvres médiévales, les textes de Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay remettent en question la nature de l'objet. Nous avons analysé comment le lien architextuel entre les pièces de théâtre modernes et les romans médiévaux, entre autres, modifiait la perception du mythe. Le changement d'ordre générique, plus particulièrement, change significativement le rapport au Graal. Il faudra discerner plus amplement l'impact du genre théâtral sur la matière littéraire du Graal. Comment un mythe, confiné dans un modèle romanesque pendant des siècles, se construit-il dans un mode complètement différent ?

---

<sup>118</sup> *Ibid.* , p. 828.

<sup>119</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.* , p. 147.

<sup>120</sup> *Ibid.* , p. 147.

## Chapitre II : Le passage du romanesque à la dramaturgie

### L'objet

Le passage du roman au théâtre implique une métamorphose du mode de transmission du discours. Il n'y a plus de narrateur externe qui fait évoluer la trame narrative de l'œuvre. La présence de personnages qui se donnent la réplique devient nécessaire pour faire évoluer l'action. La raison la plus évidente de ce phénomène, c'est tout simplement le fait qu'un texte de théâtre se crée dans le but d'être représenté sur scène. Anne Ubersfeld, dans *Lire le théâtre*, explique la double nature du théâtre :

Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain ; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement, comme le voulait Artaud<sup>121</sup>.

L'analyse du texte de théâtre doit se faire en tenant compte de cette particularité : « Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de "représentativité" ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte »<sup>122</sup>. Le texte de théâtre implique une mise en scène et une multitude d'indices visant cette dernière. Le passage du roman au théâtre transforme inévitablement la perception du Graal. De ce fait, il est primordial de bien déterminer les spécificités du texte théâtral pour montrer en quoi il diffère du roman.

Une conséquence majeure de la représentation scénique, c'est la présence physique des personnages et des objets dans le monde réel. Le texte de théâtre doit être écrit en tenant compte de cette parution et de cette performance réelle devant un public : « La fascination qu'exerce le théâtre – en crise perpétuelle, mais indestructible – tient d'abord à ce qu'il est un objet dans le monde, un objet concret, et que sa matière n'est pas une image

---

<sup>121</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 13.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 20.

mais des objets et des êtres réels : des êtres surtout, le corps et la voix des comédiens »<sup>123</sup>. Dans le cas du Graal, évidemment, cette présence physique sur scène pose problème. Comme nous l'avons déjà signalé, l'objet de la littérature arthurienne n'a pas une seule forme et sa nature est sans cesse remise en question. Les scènes du Graal présentées dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre* illustrent cette problématique de la représentation du Graal. Comment est-il possible de bien représenter l'objet sur scène ? Comme le souligne Ubersfeld, l'objet n'est pas toujours figurable : « Ce qui nous conduit à la seconde distinction que nous pouvons faire à propos de l'objet théâtral : il peut avoir un statut scriptural ou une existence scénique. Il y a dans le texte théâtral deux couches de lexèmes, les uns renvoyant à un référent figurable, les autres n'ayant pas ce caractère, avec entre les deux une frange incertaine »<sup>124</sup>. Dans le cas du Graal, la représentation physique sur scène entre plutôt dans la catégorie plus incertaine de la figuration. Quelle forme doit-on donner à l'objet sur scène ? Est-ce que la présence réelle d'un objet quelconque représentant le Graal peut se matérialiser dans les œuvres théâtrales ? Pour répondre à cette question primordiale de la représentativité du mythe au théâtre, nous devons d'examiner les scènes du Graal présentées par nos auteurs modernes.

La présence matérielle du Graal dans nos pièces de théâtre semble plutôt incertaine. En effet, dans chacun des trois textes de théâtre, l'objet mythique se dérobe à un dévoilement devant le public. Comme nous l'avons déjà constaté, le Graal de Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay s'inscrit plutôt sous la figure d'un objet opaque. Il n'est pas le sujet d'un dévoilement, comme c'était le cas pour la plupart des textes de la tradition romanesque. Cette particularité des textes de notre corpus ne se concrétise pas seulement en raison du rapport intertextuel entre les textes modernes et les textes médiévaux. Le passage du roman au théâtre favorise grandement le retrait d'un dévoilement du Graal au profit d'une figure moins précise. D'abord, l'impossibilité de montrer l'objet au public dans les scènes du Graal s'impose par la nature du mythe. Ensuite, les mécanismes de production au théâtre permettent de placer l'objet scénique dans un espace et un temps moins concrets. Enfin, la présence de discours multiples, avec entre autres la présence de plusieurs personnages, réoriente la représentation du Graal vers une définition plus subjective et diversifiée. Ces particularités du texte de théâtre changent le rapport au mythe et le

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 178.

modifient. Il s'agira de voir dans quelle mesure le passage du romanesque au dramatique inscrit le Graal différemment dans le texte.

L'auteur de texte de théâtre utilise deux parties textuelles dans sa pièce écrite. Ce sont les didascalies et les dialogues :

Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ? Il se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le dialogue et les didascalies (ou indications scéniques ou régie). Le rapport textuel dialogue-didascalie est variable selon les époques de l'histoire du théâtre : parfois nulles ou quasi nulles (d'autant plus significatives quand par hasard elles existent), les didascalies peuvent occuper une place énorme dans le théâtre contemporain<sup>125</sup>.

Pour décrire le Graal à représenter sur scène, Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay peuvent utiliser ces deux parties du texte théâtral. Toutefois, contrairement à Wagner, par exemple, ils ne décrivent pas explicitement un Graal en particulier. En effet, dans le *Parsifal*, on retrouve des indications comme celle-ci qui indique au metteur en scène les attributs de l'objet à montrer au public : « un calice ancien en cristal »<sup>126</sup>. Ces didascalies orientent la représentation scénique et obligent, pratiquement, à montrer un certain Graal au spectateur. Évidemment, le metteur en scène peut respecter ou non le texte de l'auteur à la lettre. Dans le texte de Wagner, on peut supposer une présence physique du Graal, comme l'orientent les didascalies. Une mise en scène récente de Nikolaus Lehnhoff<sup>127</sup> n'expose cependant pas le vase tel que décrit par le compositeur allemand. Elle se contente de représenter le Graal par sa grande luminosité. Cela montre la dualité du texte de théâtre qui s'opère dans une tension entre le texte et la représentation scénique.

Dans le cas des *Chevaliers de la Table Ronde*, du *Roi Pêcheur* et de *Graal Théâtre*, le dévoilement du Graal en tant qu'objet matériel sur scène paraît plutôt proscrit par le texte des auteurs. Malgré leur nombre assez élevé, exprimant dans un sens la volonté explicite des auteurs de bien définir les paramètres d'une mise en scène, les didascalies ne permettent pas de concevoir un Graal véritablement représentable devant le public. Les pièces écrites de Cocteau et de Gracq ne mentionnent à aucune reprise un Graal à montrer sur scène. Les

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>126</sup> *Guide des opéras de Wagner, op. cit.*, p. 828.

<sup>127</sup> Richard Wagner, *Parsifal*, dir. Nikolaus Lehnhoff, opéra de Berlin, Opus Arte, 2005.

seules fois, dans le *Roi Pêcheur*, où l'objet est signalé dans les didascalies, c'est quand la salle du Graal est introduite dans la scène finale. Toutefois, ces inscriptions n'orientent pas du tout vers une présence matérielle de l'objet sur scène. Il ne s'agit que de mentions d'une salle du Graal, sans spécifier ce que devrait réellement être l'objet de la quête de Perceval. On retrouve la didascalie suivante à la toute fin de la scène du Graal : « *Les portes de la salle du Graal s'ouvrent. Les lumières se sont éteintes. Entre la litière d'Amfortas, escortée de torches. Le roi fait un signe, la litière s'arrête près de Kundry* »<sup>128</sup>. On remarque facilement que l'objet n'est pas mis de l'avant par cette description de l'action. Il y a bel et bien une salle du Graal. Cependant, Gracq ne prend pas la peine de décrire l'objet, sachant probablement que c'est peine perdue. Il ne met pas le Graal en évidence, mais plutôt les autres éléments scéniques comme les personnages, les portes, les lumières et la litière.

Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, l'objet mythique n'est pas plus priorisé dans les didascalies que dans le *Roi Pêcheur*. Lorsque le Graal fait son apparition aux personnages, Cocteau fait la description de la scène de la façon suivante : « *À partir de cette réplique, la lumière monte et le soleil inonde la chambre. Les oiseaux chantent* »<sup>129</sup>. Aucune explication sur ce qui devrait apparaître comme Graal n'est donnée au lecteur ou à un metteur en scène. Les didascalies, chez Cocteau comme chez Gracq, ne sont d'aucune utilité dans la description d'un objet. En fait, le Graal, pour ces deux auteurs, ne se définit pas comme un objet, comme nous l'avons déjà examiné, mais davantage comme un symbole. De ce fait, il n'est pas possible pour eux de représenter le Graal sur scène comme un objet.

Il serait faux de croire, toutefois, que le Graal n'est pas présent du tout dans les didascalies. Dans les deux pièces de théâtre, une constante se dégage de la scène du cortège du Graal. En effet, la lumière qui devrait se propager lors de ces deux passages reprend le motif de la littérature arthurienne. Gracq, dans sa pièce, exprime bien un éclairage puissant qui devrait être aperçu de la salle du Graal : « *Les portes qui ferment le pan gauche de la salle s'ouvrent d'un coup laissant entrer un flot éblouissant de lumière qui vient de la salle du Graal* »<sup>130</sup>. Cocteau, dans la même lignée, explique comment le soleil et une lumière

<sup>128</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 149.

<sup>129</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, op. cit. , p. 655.

<sup>130</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 144.

doivent inonder la chambre. Les deux scènes du Graal supposent donc que la mise en scène doit exprimer la venue du Graal par cette grande luminosité. De ce fait, les auteurs modernes respectent la tradition littéraire, qui depuis Chrétien de Troyes a associé le Graal à une lumière extraordinaire, tout en ne montrant pas explicitement la forme que doit prendre l'objet. Le symbole du Graal ne se découvre à l'œil du public que par un symbole légendaire qui est sa luminosité exceptionnelle. Cette faculté de présenter sur scène un élément par un symbole réel, dans ce cas la lumière, est une des spécificités du texte de théâtre, comme le mentionne Anne Ubersfeld dans *Lire le Théâtre* : « l'objet peut être symbolique ; son fonctionnement est alors essentiellement rhétorique : il apparaît la métonymie ou la métaphore de tel ordre de réalité »<sup>131</sup>. Dans le cas du Graal, la lumière devient une métonymie de l'objet littéraire. Étant incapable de représenter un Graal sur scène, les auteurs se servent d'un symbole pour illustrer la valeur surnaturelle qui lui est attribuée. Le mythe est donc représenté sur scène sans pour autant prendre une forme matérielle. Le symbole correspond au type de Graal envisagé par Cocteau et par Gracq.

Dans le cas de *Graal Théâtre*, le Graal prend une forme tout à fait différente. En effet, comme nous l'avons déjà analysé, le Graal de Roubaud et Delay est fortement littéraire. Il ne s'agit pas d'un symbole surnaturel mais plutôt d'un symbole purement textuel. Cette vision de l'objet de la littérature médiévale pose évidemment problème dans le contexte d'une représentation scénique. Tout comme chez Cocteau et Gracq, le texte des deux auteurs est rempli de didascalies qui devraient informer le lecteur sur la façon d'imaginer la mise en scène du texte théâtral. Le Graal devrait normalement être présent physiquement sur scène. Certains passages didascaliques de *Graal Théâtre* laissent du moins supposer qu'un certain objet devrait être présenté au public. Par exemple, lorsque Lancelot se rend au château du Roi Pêcheur, la scène du Graal est décrite de la façon suivante :

*Une fenêtre s'ouvre devant une colombe qui traverse la salle, se pose un instant sur l'épaule de Lancelot puis s'envole. Un jeune homme sort d'une chambre, une lance blanche empoignée par le milieu. Il passe entre le feu et le lit où le Roi Pêcheur et Lancelot se sont assis pour parler. À la suite du jeune homme vient une demoiselle qui porte un plat dont elle les sert plusieurs fois*<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit. , p. 180.

<sup>132</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, op. cit. , p. 397.

Le cortège du Graal est bien mis en évidence par cette didascalie. Tous les éléments sont présents pour suggérer l'arrivée du Graal. Toutefois, Roubaud et Delay se contentent de définir l'objet comme un simple plat. D'ailleurs, la scène laisse plutôt de côté le caractère merveilleux du cortège du Graal. Rien dans cette didascalie ne présume un objet hors de l'ordinaire. Il s'agit simplement d'un plat qui est utilisé par la jeune demoiselle pour servir les personnages. La lumière extraordinaire qui se dégage en général du Graal est évacuée. C'est sa valeur nourricière qui est conservée dans ce passage.

Le rôle nourricier du Graal est également mis de l'avant dans la première des dix pièces de *Graal Théâtre*. En effet, voici comment l'objet est décrit au début de *Joseph d'Armathie* : « Bron pose le poisson dans le Graal qu'il recouvre d'une serviette puis Joseph prend un à un les poissons multipliés par le Graal et il les distribue »<sup>133</sup>. Le Graal se conçoit à nouveau comme un récipient pouvant servir la nourriture. Toutefois, contrairement au plat de la pièce de *Lancelot*, le merveilleux est bien présent dans la façon de présenter l'objet. En effet, la multiplication des poissons est clairement attribuable au Graal. Plus loin dans cette même pièce, les didascalies définissent un Graal plus près de ce que Chrétien de Troyes avait imaginé comme objet, en lui donnant une saveur chrétienne encore plus marquée : « À sa suite entre une demoiselle vêtue de blanc le Graal entre ses mains. Il vient plus de clarté que n'en peuvent donner toutes les chandelles d'un château. [...] Il s'agenouille les mains jointes. Du Graal la demoiselle sort une hostie et la lui donne »<sup>134</sup>. Voici comment le Graal du *Conte du Graal* est introduit :

Un graal antre ses deus mains  
 Une demeisele tenoit,  
 Qui avuec les vaslez venoit,  
 Bele et jante et bien acesmee.  
 Quant ele leanz antree  
 Atot le graal qu'ele tint,  
 Une si granz clartez i vint  
 Qu'ausi perdirent les chandoiles  
 Lor clarté come les estoiles  
 Quant li solauz lieve, ou la lune<sup>135</sup>.

Les auteurs de *Graal Théâtre* conservent la clarté accordée au Graal dans la comparaison

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>135</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. 199-200.

avec les chandelles. L'hostie provenant de l'objet, toutefois, est ajoutée dans la pièce de théâtre. Chrétien de Troyes ne mentionne en aucun moment la nourriture servie par le Graal. Il se contente de suggérer le rôle du plat de service avec le questionnement sur la personne à qui il est destiné : « Del graal cui l'an an servoit »<sup>136</sup>. *Graal Théâtre* sacralise en quelque sorte le Graal du *Conte du Graal* par cette mention. Cette transformation se conforme au reste de la partie intitulée *Joseph d'Armathie*, où la tradition religieuse du mythe prévaut.

Dans cette même partie de *Graal Théâtre*, le Graal suggéré par les auteurs dans les didascalies évolue avec le déroulement de la pièce. La valeur nourricière de l'objet semble le fil conducteur entre les formes matérielles que doit prendre l'objet scénique. Du moins, selon le discours des auteurs dans les didascalies, le Graal prend forme selon sa capacité de nourrir. Naturellement, il n'est pas certain que le Graal soit obligatoirement intégré sur scène. Roubaud et Delay suggèrent la présence physique d'un objet sur scène. Le Graal, cependant, n'est pas chez eux un objet fixe. C'est un Graal en évolution, changeant selon les textes et les époques, qui nous est présenté. Le fait que les diverses apparitions didascaliques du Graal soient presque toujours reliées à sa productivité de nourriture n'est pas anodin et semble renouer avec l'origine celtique de la légende qui associe le Graal au chaudron d'abondance. En fait, cela peut très bien se comparer avec la valeur littéraire du Graal. Le motif, en perpétuelle évolution dans la littérature depuis le *Perceval* de Chrétien de Troyes, nourrit les romans arthuriens au Moyen Âge et maintenant les textes de théâtre modernes. Roubaud et Delay, de ce fait, illustrent bien ce mouvement de l'objet et sa richesse créatrice.

Les didascalies ne sont pas les seuls éléments du texte théâtral à déterminer la représentation scénique qui en découle. Les dialogues opèrent également un certain nombre de suggestions sur la façon de présenter la mise en scène. Dans le cas des objets scéniques, comme pourrait l'être le Graal, les répliques des personnages contribuent évidemment à construire la représentation qui provient du texte écrit : « figurant dans les didascalies (ou dans le dialogue, en cas de carence didascalique), l'objet peut être utilitaire : s'il s'agit de figurer un duel, deux épées ou deux pistolets s'imposeront ; un fourneau s'il s'agit de faire la

---

<sup>136</sup> Ibid. , p. 200.

cuisine »<sup>137</sup>. La présence du Graal en tant qu'objet utilitaire semble toutefois être peu probable dans les trois pièces de notre corpus. Bien qu'un certain Graal soit rendu devant le public, le motif dépasse largement le simple plat de service qui se retrouve dans le cortège du Graal. Spécialement chez Cocteau et Gracq, le Graal apparaît bien plus comme un symbole que comme un objet à insérer dans une mise en scène. Les répliques des personnages suggèrent néanmoins un certain nombre de traits caractéristiques qui définissent en quelque sorte l'objet scénique qui pourrait être proposé au public.

Chez Cocteau et Gracq, la présence physique du Graal est peu probable, sinon mise en doute fortement par le texte de théâtre. Les répliques des personnages, même si elles laissent imaginer un objet réellement perceptible sur scène, ne suggèrent pas une forme précise à attribuer au Graal. Elles proposent même une définition de l'objet qui demeure dans le domaine de l'imagination. Dans les *Chevaliers de la Table Ronde*, tous les personnages, à l'arrivée du Graal, s'exclament ainsi en le voyant : « Le Graal ! Le Graal ! Le Graal ! Je le vois... vous le voyez ? C'est lui ! Le voilà ! »<sup>138</sup>. La vision d'un objet est sans aucun doute suggérée par le texte. Toutefois, la présence sur scène de l'objet est immédiatement remise en doute par le questionnement des personnages qui s'adressent aux autres personnages, mais aussi au public. En effet, en demandant si on le voit, les personnages remettent en question la visibilité réelle du Graal. La réalité scénique est bien différente de la vraie existence. Cocteau, avec cette réplique de ses personnages, manifeste l'écart entre la scène et le public qui est toujours présent dans la représentation théâtrale :

Tout ce qui se passe sur la scène (si peu déterminé et clôturé que soit le lieu scénique) est frappé d'irréalité. La révolution contemporaine dans le lieu scénique, tout ce qui mélange public et action scénique, spectateurs et acteurs n'entame pas cette fondamentale distinction : le comédien serait-il assis sur les genoux du spectateur qu'une rampe invisible, un courant à 100 000 volts l'en séparerait encore radicalement<sup>139</sup>.

Le Graal est vu par les personnages, mais demeure inaccessible aux spectateurs. Il demeure dans l'espace imaginaire de la scène. Cocteau rend le Graal invisible aux spectateurs tout comme il le fait pour Galaad.

---

<sup>137</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit. , p. 180.

<sup>138</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, op. cit. , p. 655.

<sup>139</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit. , p. 42.

Gracq, quant à lui, opère sensiblement de la même façon dans son texte de théâtre. Un cortège du Graal est visible pour les personnages de la pièce de théâtre. Kaylet, entre autres, par la fenêtre de la salle du Graal, observe la scène qui se déroule. Il donne sa vision du Graal à Kundry par la réplique suivante : « Kundry ! c'est le Graal !..... Mes yeux me brûlent »<sup>140</sup>. Une fois de plus, c'est la luminosité extraordinaire qui apparaît comme la caractéristique principale de l'objet. Avec cette réplique, Kaylet avoue son incapacité à observer véritablement le Graal. L'utilisation fautive de la grammaire, mettant doublement l'accent sur la personne de Kaylet, suggère cependant un Graal moins impressionnant que ne le laisse croire le petit personnage. Ce sont ses yeux qui l'aveuglent, en fait, davantage que le Graal lui-même. L'objet demeure toutefois inaccessible pour ce personnage. Malgré les reproches de Kundry, « N'aie pas peur, pauvre singe ! Il n'aveugle plus personne..... Regarde ! »<sup>141</sup>, le petit personnage ne parvient pas à voir le Graal. En fait, ces deux personnages sont incapables de percevoir le cortège. Ils se retrouvent exactement dans la position du spectateur. Le Graal ne se dévoile pas pour eux. Malgré toute la littérature sur le sujet, le Graal n'est toujours pas un objet bien défini. Gracq, avec cette scène, illustre parfaitement la complexité de représenter le Graal. À la fois perceptible par certains personnages dans le contexte scénique, il se dérobe aussi à l'œil du public. Tout comme dans les romans médiévaux, il se montre tout en étant accompagné d'un voile. Kaylet et Kundry, de ce fait, se retrouvent en quelque sorte dans le même contexte que le public. Malgré leur présence devant le spectacle du cortège du Graal, l'objet se dérobe à leurs yeux. Peut-être que Kundry n'a pas tout à fait raison au sujet du Graal. Il aveugle encore, malgré tout ce qui a été écrit sur le sujet, dont le *Parsifal* de Wagner. Le personnage de Kaylet en est l'illustration la plus évidente.

Il y a toujours des didascalies dans les textes de théâtre, même lorsqu'elles ne sont pas textuellement bien définies. Anne Ubersfeld l'explique de la façon suivante dans *Lire le théâtre* :

Même là où elles apparaissent inexistantes, la place textuelle des didascalies n'est jamais nulle, puisqu'elles comprennent le nom des personnages, non seulement dans la

<sup>140</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 147.

<sup>141</sup> *Ibid.* , p. 147.

liste initiale, mais à l'intérieur du dialogue, et les indications de lieu, donc répondent aux deux questions qui et où ; ce que désignent les didascalies, c'est le contexte de la communication ; elles déterminent donc une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole : on voit comment la textualité des didascalies ouvre sur l'usage qui en est fait dans la représentation (où elles ne figurent pas en tant que paroles)<sup>142</sup>.

Le nom des personnages et les lieux dans lesquels ils évoluent sur scène font état d'un certain contexte de production du sens. Dans les cas des *Chevaliers de la Table Ronde* et du *Roi Pêcheur*, le contexte de communication nous donne la signification des répliques. En donnant à voir un Graal à certains personnages et non à d'autres, les auteurs placent littéralement un bémol sur la présence physique de l'objet. Les spectateurs se voient confrontés avec la problématique de la représentation du Graal. Tout en étant visible dans un contexte scénique imaginaire, l'objet demeure inaccessible à la vue de tous, spécialement au spectateur. Cocteau et Gracq présentent le mythe comme un objet irréel, surnaturel. Le Graal devient accessible seulement dans un univers scénique que le public ne peut voir.

Chez Roubaud et Delay, la représentation scénique du Graal est problématisée un peu de la même façon. Bien sûr, un objet désigné comme le Graal pourrait être présent sur scène. Plusieurs didascalies peuvent suggérer l'apparition d'un Graal dans la représentation du texte théâtral. Les répliques des personnages, elles aussi, nous indiquent parfois plusieurs caractéristiques qui définissent l'objet théâtral. Joseph décrit le Graal de la façon suivante dans *Joseph d'Armathie* : « Comme la blessure saignait je pris cette coupe et monté sur une petite échelle je recueillis le sang sacré »<sup>143</sup>. La voix de Blaise le définit ainsi, dans *Perceval le Gallois* : « D'or et de pierres précieuses il brillait. Imaginez les plus précieuses qui soient sur terre ou dans la mer. Celles du Graal sont plus riches encore »<sup>144</sup>. Le Graal de Roubaud et Delay est toutefois multiple. Il évolue au gré des textes qu'il évoque et qu'il représente. Cette inconstance dans la représentation de l'objet brouille les pistes et construit un mélange de scènes du Graal. Delay l'explique bien dans *Graal Massacre* : « Les scènes donc se répètent. À la rigueur on pourrait s'y faire mais elles se répètent avec des variantes, ce qui est extrêmement fatiguant, car pour comprendre le sens de ces changements dans l'identique il faudrait la mémoire des enfants, des auditeurs ou des

<sup>142</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 21.

<sup>143</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 59.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 237.

lecteurs des contes médiévaux, capables de reconnaître un motif à mille pages, à mille heures de distance »<sup>145</sup>. Pour bien comprendre la représentation du Graal de Roubaud et Delay, il faut donc prendre le texte théâtral comme un tout. C'est par la multiplicité des représentations du Graal que le mythe prend sens. Les répliques des personnages sont intéressantes dans la définition du Graal en correspondance avec les autres répliques des personnages et avec les didascalies. C'est dans ce contexte de somme littéraire qu'il faut interpréter la présence du Graal dans *Graal Théâtre*.

Le problème de la représentation du Graal dans le texte théâtral de Roubaud et Delay, c'est la valeur accordée au mélange des textes et des styles littéraires. Cela entraîne inévitablement une confusion dans la définition exacte de l'objet. En fait, pour bien comprendre la pièce, il faudrait connaître parfaitement la littérature médiévale dans son ensemble. Delay commente cette incompatibilité entre le sujet médiéval et le théâtre moderne : « Cela prend du temps et demanderait peut-être, hypothèse invraisemblable, de revoir le spectacle. La mémoire, le conte médiéval la suppose absolue. C'est en quoi il est archaïque et trop lié à ses origines orales. [...] Dans un livre passe encore, mais sur un plateau, avec, en plus, le retour des couleurs, des gestes, des sons... »<sup>146</sup>. Malgré le ton ironique de Delay, ce passage exprime une difficulté évidente de faire correspondre le texte écrit et la représentation. Le texte théâtral de Roubaud et Delay demande une connaissance et une mémoire qui paraissent être un défi insurmontable pour le public. Ce qui découle de cette caractéristique de *Graal Théâtre*, c'est une incompatibilité avec la représentation scénique. La matière littéraire énorme qui construit le texte, dont le sujet du Graal, ne se transpose pas facilement sur scène. Elle se conçoit bien plus dans le cadre d'un livre. Déjà par sa longueur, l'œuvre est difficilement adaptable au contexte scénique. Le Graal, dans cette perspective, ne fait pas exception à la règle. Il se conçoit et se construit mieux dans le contexte écrit. C'est par la différence existant entre les différentes représentations de l'objet que le mythe prend tout son sens. L'évolution littéraire du mythe médiéval qui se dégage dans le texte de Roubaud et Delay est assez difficilement reproductible dans le cadre scénique.

La représentation du Graal conserve, dans *Graal Théâtre*, une proximité importante

<sup>145</sup> Florence Delay, « Graal Massacre », *op. cit.*, p. 108.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 108.

avec la matière littéraire écrite. Malgré le titre et la forme qui suppose le genre théâtral, l'œuvre se conçoit comme une somme qui ressemble beaucoup à certains romans médiévaux comme le *Livre du Graal*. La représentation du Graal, comme pour le reste des éléments de la pièce, conserve une forte inscription textuelle. L'utilisation de citations de textes écrits, comme dans ce passage :

VOIX DE CHRÉTIEN DE TROYES :

Par-devant le lit ils passèrent  
dans une chambre ailleurs entrèrent  
et lui les voit mais demander  
il n'ose tout ce qu'il voudrait  
savoir qu'est-ce et quel on servait  
de ce graal il se tait donc<sup>147</sup>

inscrit le Graal comme un objet purement textuel. La représentation scénique de cet objet semble, pour cette raison, peu probable. Le Graal est trop marqué par l'inscription textuelle des romans pour avoir une véritable existence sur scène. Les cas d'une présence physique d'un certain objet scénique, comme le suggèrent certaines didascalies, entre autres, ne définirait le Graal que très partiellement. La valeur littéraire du Graal de Roubaud et Delay ne prend véritablement son sens que par sa présence textuelle.

La visibilité du Graal, dans les trois pièces de notre corpus, est problématique. Selon les textes de théâtre, la présence physique d'un objet théâtral qui définirait le Graal est plus qu'improbable. Dans les cas des *Chevaliers de la Table Ronde* et du *Roi Pêcheur*, les indications textuelles orientent une représentation symbolique du Graal. La luminosité, caractéristique majeure du mythe médiéval, se retrouve comme lieu commun pour illustrer une certaine présence du Graal. Seuls certains personnages ont accès à la vision du Graal. Les spectateurs, placés dans la position des autres personnages, ne peuvent pas l'apercevoir. Le Graal demeure dans l'imaginaire littéraire sans se matérialiser sur scène. Kaylet et Kundry, dans la pièce de Gracq, sont incapables d'assister au cortège du Graal. Il est intéressant de mentionner la position de l'auteur vis-à-vis du personnage féminin : « Si peu d'intérêt que cela représente, je tiens tout de même à dire que c'est Kundry qui porte mes

---

<sup>147</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 238.

couleurs »<sup>148</sup>. Le Graal, pour Gracq comme pour Kundry, est un mythe qui reste à découvrir. Les deux tentent de percer ses mystères sans pouvoir l'apercevoir directement. La mise en scène, faite par Kaylet dans le cas de Kundry et par *Le Roi Pêcheur* dans le cas de Gracq, s'avère être le seul moyen de figurer le Graal qui se cache à leur vue respective.

Chez Cocteau, c'est Galaad qui ne peut voir le Graal. Ce personnage s'y trouve également placé dans le rôle du poète : « GALAAD : Je ne suis que poète. Je ne suis ni chevalier ni roi »<sup>149</sup>. Les deux auteurs laissent donc un certain sentiment d'incapacité à représenter le Graal. Dans les deux cas, les personnages qui sont incapables d'accéder au Graal sont ceux qui se retrouvent dans la position de l'auteur, mais aussi du public. Chez Roubaud et Delay, la représentation du Graal est aussi problématisée. Bien que différemment exprimée, la présence matérielle du Graal est incertaine, sinon impossible. Il y a bien des objets qui pourraient être définis comme étant une certaine définition du Graal, mais cela ne serait que des représentations partielles. Le Graal de *Graal Théâtre* est imprégné d'une tradition textuelle qui ne peut être séparée d'une représentation du mythe. Les trois pièces supposent donc un Graal absent de la représentation scénique comme objet.

## **Le lieu**

Malgré son absence en tant qu'objet matériel réel, le Graal est bien évidemment présent dans l'univers scénique. Il fait partie de l'imaginaire de la scène sans être une partie intégrante de la réalité visible par le public. Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay doivent placer le Graal hors de la scène puisqu'il ne peut y apparaître. Une spécificité des textes de théâtre, c'est cette possibilité de représenter un espace et un temps qui ne correspond pas à la réalité scénique. Le Graal, comme nous l'avons vu, ne peut pas être représenté concrètement. Le texte dramatique, pourtant, exige cette présence réelle de personnages et de lieux :

Si la première caractéristique du texte théâtral est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est

---

<sup>148</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 17.

<sup>149</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, op. cit. , p. 656.

l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents. L'activité des humains se déploie dans un certain lieu et tisse entre eux (et entre les spectateurs) un rapport tridimensionnel<sup>150</sup>.

Le Graal est absent de ce lieu scénique. Il se déploie dans un hors-scène qu'il faut analyser plus en profondeur. Les auteurs de notre corpus présentent un Graal qui ne se fait pas voir par les spectateurs. Le mythe fait tout de même partie de l'univers scénique. Il est bien réel pour les personnages, dans un lieu et un temps eux aussi bien définis.

Dans le *Roi Pêcheur*, il y a une véritable quête de l'objet physique. Perceval, avec son arrivée au Château du Graal, suggère que la réunion soit accomplie entre le Graal et le personnage. Dans le cas du *Parsifal* de Wagner, qui oriente en quelque sorte l'œuvre de Gracq, les spectateurs voient Perceval atteindre le but de sa quête. Ce n'est pas le cas dans la pièce la plus récente. Il y a donc une véritable tension entre ce qui apparaît matériellement sur scène et ce qui demeure caché à l'œil du public. Patrick Marot, dans son article « *Le Roi Pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », manifeste ce conflit sur la matérialité de l'action scénique : « La représentation théâtrale manifeste en l'espèce exemplairement le conflit entre le "presque tangible" de la quête fascinée et l'"effectivement tangible" à quoi elle se confronte et que la présence scénique montre sous la forme du "tête-à-tête", du "corps-à-corps" »<sup>151</sup>. Perceval atteint le cortège du Graal. Toutefois, il ne le fait pas sur scène. Il atteint l'objectif de la pièce et de sa quête dans un espace qui n'est pas celui de la représentation scénique. Il s'agit, en quelque sorte, d'une incapacité à voir le Graal. Cet échec est comparable à l'échec même de Perceval d'accomplir sa quête et de devenir le nouveau roi du Graal et donc de mettre fin aux aventures du royaume d'Arthur.

La scène du Graal dans le *Roi Pêcheur* est relatée par un personnage inventé par Gracq qui se nomme Kaylet. Kundry, personnage déjà présent chez Wagner, est celle qui ordonne à Kaylet de décrire la scène du Graal qui se passe dans une autre pièce : « N'aie pas peur. Mais alors grimpe à cette fenêtre, Kaylet. Grimpe vite ! Tu verras dans la grande salle. Il faut que je sache »<sup>152</sup>. La demande de Kundry indique donc comment la scène du

<sup>150</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit. , p. 139.

<sup>151</sup> Patrick Marot, « *Le Roi Pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », op. cit. , p. 124.

<sup>152</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 145.

Graal se déroule. C'est elle qui doit faire voir le Graal par l'entremise de Kaylet. Ce qui est différent dans cette scène comparativement au *Parsifal*, c'est bien évidemment le détour que prend Gracq pour introduire le Graal dans un espace autre que celui de la scène. Une fenêtre sépare la scène de l'action que le public et Kundry attendent avec impatience. Cette fenêtre sépare le monde réel de la scène et le monde imaginaire du Graal. C'est par son absence scénique que le Graal de Gracq se caractérise. La pièce se conclut avec cet échec de visibilité de l'objet. Patrick Marot commente ainsi la fin du *Roi Pêcheur* : « Si le Graal reste ainsi soustrait à la représentation scénique, c'est qu'il relève de ce qui occulte justement l'espace de la représentation, ou encore l'espace des signes ; c'est, autrement dit, qu'il cède ultimement la place à l'affirmation de l'œuvre dans le moment où la pièce se termine »<sup>153</sup>. L'absence scénique du Graal exprime en quelque sorte l'inachèvement de la quête de Perceval. Le voile sur le Graal le rend inaccessible.

Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, il n'y pas de contexte aussi équivoque qui cache le Graal dans un espace autre que la scène. L'objet matériel est toutefois hors de la vision du spectateur et de Galaad. Même si la présence scénique d'une fenêtre n'est pas mentionnée dans le texte de Cocteau, une séparation se fait clairement entre ce qui peut ou non être vu. Dans la scène du Graal, c'est par le personnage de Galaad que le questionnement sur le Graal se crée. Tout comme dans le *Roi Pêcheur*, où le personnage de Kundry est placé dans l'œil du public, le chevalier à blanche armure demande aux autres personnages de décrire l'objet avec des répliques comme celles-là : « Quelle forme a-t-il ? », « Quelle est sa couleur ? », « Quel parfum a-t-il ? Où est-il ? »<sup>154</sup>. Ces questions, adressées aux autres personnages, suscitent également le désir du public de percevoir le Graal. Galaad inspire à la fois une certaine description du mythe en laissant aussi l'objet absent de la vue du public. Cocteau, de cette manière, insère inévitablement un voile qui sépare ce qui est visible ou non. Il place le Graal dans la catégorie des objets invisibles aux spectateurs. Un peu comme l'Esprit-Saint pourrait l'être, le Graal de Cocteau est dans un lieu qui n'est pas réellement perceptible. Il ne figure donc pas sur la scène, espace qui relève de la réalité. Ségramor indique où se situe le Graal : « Il rayonne... il n'est nulle part... il est partout... il se déplace... »<sup>155</sup>. Cette réplique de Ségramor confirme l'absence

<sup>153</sup> Patrick Marot, « *Le Roi Pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », *op. cit.*, p. 126.

<sup>154</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 655.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 655.

scénique de l'objet mythique. Il n'y a pas de Graal qui peut être représenté réellement sur scène. Le Graal est imaginaire, issu d'une construction purement littéraire, voire religieuse. Galaad ajoute d'ailleurs ceci aux paroles du chevalier: « Il est en vous. On le voit aussitôt qu'on est en règle avec soi-même. Vous le voyez tous, ma tâche est finie »<sup>156</sup>.

L'espace scénique peut se concevoir comme un ensemble de signes. Anne Ubersfeld décrit ainsi le contenu des espaces dramatiques :

Ces espaces (ensembles ou sous-ensembles logiques à fonctionnement binaire) sont des collections de signes où figurent, ou peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques : personnages, objets, éléments de décor, éléments divers de l'espace scénique. On ne peut pas opposer en ce sens ce qui est de l'espace dramatique et ce qui concerne, par exemple, le personnage. Les catégories du temps elles-mêmes font partie de l'espace dramatique entendu en ce sens large<sup>157</sup>.

Le Graal est l'un de ces signes. Comme nous l'avons analysé, le Graal de Cocteau et de Gracq ne se retrouve pas sur scène. Il fait partie d'un hors-scène où il prend un tout autre sens. Cet espace scénique, qui n'est pas celui de la scène, fait contraste avec l'action qui se délimite à l'espace visible par le public : « Chacun de ces signes fonctionne en opposition avec un autre signe dans un autre espace ou dans le même espace »<sup>158</sup>. La séparation entre l'espace où le Graal figure et l'espace scénique présenté aux spectateurs se construit dans le texte assez clairement. Dans ce sens, les deux espaces s'opposent dans un contraste entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'irréel. Le Graal fait partie de l'espace absent de la représentation scénique. Il est représenté dans la mise en scène en rapport avec cette absence scénique. Il fait donc contraste avec les éléments qui sont présentés au public.

Dans *Graal Théâtre*, le portrait est quelque peu différent. Les lieux scéniques sont définis dès le départ par une simple mention de l'endroit où l'action se déroule. Il y a en tout dix lieux qui figurent ensuite dans le texte théâtral selon le contexte d'énonciation des personnages. Cela rappelle le contexte du théâtre au Moyen Âge, où des lieux s'opposent continuellement dans la mise en scène : « De ce point de vue, le théâtre n'a connu que deux "décors" : le Paradis et l'Enfer (les textes qui renvoient à la figuration "réelle" de ces deux

---

<sup>156</sup> *Ibid.* , p. 655.

<sup>157</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.* , p. 171.

<sup>158</sup> *Ibid.* , p. 171.

décors sont assez nombreux et bien connus) »<sup>159</sup>. Dans le cas du château du Graal, il est divisé en deux espaces dans la pièce de Roubaud et Delay. Une aile droite, à dominante rouge, et une aile gauche, à dominante blanche, sont décrites par les auteurs comme les lieux du château. Cette séparation du château du Graal dénote une volonté nette d'opposer deux espaces qui se confrontent. Dans la même optique, les deux espaces étant décrits comme « Lieu de paroles profanes » et « Lieu de paroles sacrées » dans la rubrique des lieux se répondent assurément. La mise en scène doit inévitablement tenir compte de ces oppositions de lieux qui créent un sens à la pièce de théâtre. C'est dans l'aile gauche du château du Graal que le Graal apparaîtra aux chevaliers dans le texte de théâtre. Lors de la première scène, le Graal est présenté par Joseph dans la réplique suivante : « Comme la blessure saignait je pris la coupe et monté sur une petite échelle je recueillis le sang sacré. Puis je déclouai le corps l'enveloppai dans le linceul et le portai dans mes bras jusqu'au sépulcre suivi de Marie de Véronique et de Bron qui portait la coupe et la lance »<sup>160</sup>. Dès le début de la pièce, la représentation du Graal se construit dans l'aile gauche du château. La couleur blanche qui accompagne le lieu constitue alors le motif récurrent à l'arrivée du Graal. Par exemple, lorsque Perceval, Gauvain et Lancelot se retrouvent devant le Graal, c'est dans ce lieu, le lieu 9, qu'ils évoluent sur scène. En l'opposant à la couleur rouge de l'autre pièce du château, les auteurs enferment le Graal dans cet espace scénique représenté par le blanc. Les spectateurs, alors, doivent être bien conscients de cette opposition pour comprendre le lien entre l'objet et le lieu d'action. En fait, contrairement à l'aile droite du château, l'aile gauche blanche suggère qu'on soit vigilant aux inscriptions du Graal. Il n'est aussi peut-être pas innocent que ce lieu soit le lieu 9. Le Graal intervient dans un lieu nouveau, neuf, dans *Graal Théâtre*. Le passage du roman au théâtre porte en effet le mythe dans un autre univers.

Dans le *Roi Pêcheur*, l'absence du Graal, malgré tout représenté sur scène par une lumière éclatante, est opposée à une présence forte qui imprègne tout le château. La blessure d'Amfortas, en effet, imprègne tout le château de sa présence, comme le répète à quelques reprises Kundry dans le texte, dont celles-ci :

---

<sup>159</sup> Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 41.

<sup>160</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, *op. cit.*, p. 16.

Elle a un charme. Oui ! Montsalvage languit, – oui, le Graal s'éteint comme une lampe qui manque d'huile, – oui, tout retourne ici au froid, au néant, au noir – mais à mesure Amfortas grandit ! – il engourdit, il obsède les yeux de sa plaie. Le sang pourri qui sort de sa blessure fait comme une ombre sur son cerveau. [...] Non plus du Graal. Mais de la blessure d'Amfortas, de la mauvaise mine d'Amfortas, de l'expiation d'Amfortas, de la résignation à la destinée, de la douceur du renoncement<sup>161</sup>.

Patrick Marot écrit ceci au sujet de la blessure d'Amfortas : « À la visibilité propre du Graal, voilée, occultante, et à la fin vouée à l'absence par la représentation scénique, s'oppose cette autre figure de visibilité qu'est la blessure du roi. [...] La plaie constitue en cela le négatif du Graal, au sens photographique du terme »<sup>162</sup>. Gracq cache le Graal à la vue pour mieux dévoiler la blessure du roi.

L'opposition des deux lieux qui se retrouvent à la fin se dessine tout au long de la pièce. En effet, le château du roi du Graal, Montsalvage, est décrit comme un endroit sombre et triste. Dès le départ, l'ambiance octroyée au château est teintée de noirceur et de froideur : « KINGRIVAL : Le brouillard descend déjà sur Brumbâne... Pour tout le jour ! Quel froid humide ! Il semble que le jour ne se lève plus jamais tout à fait »<sup>163</sup>. Cette ambiance est attribuée rapidement à la blessure d'Amfortas par les chevaliers : « Bouche maudite, et purulence contagieuse ! Montsalvage est comme un fruit qui pourrit par le cœur. Tout le château, tout, jusqu'aux pierres de ces murs, empeste la maladie ! Elle a son éloquence à elle, cette bouche ! Oui, nous sommes devenus vieux et faibles, loin du Graal »<sup>164</sup>. Cette réplique d'Ilinot, en plus d'installer l'action dans un espace sombre, sépare cet endroit du lieu où devrait exister le Graal. Gracq installe de cette façon l'intrigue de sa pièce dans cette dualité de l'espace qui prendra forme à la fin de la pièce. La salle du Graal, toute illuminée, mais dissimulée derrière une fenêtre à l'œil du public, fait contraste avec le décor lugubre du château du Graal. L'objet mythique, invisible aux spectateurs et à Kundry, s'oppose à la blessure d'Amfortas, bien visible et même accablante.

Dans les *Chevaliers de la Table Ronde*, deux espaces fonctionnent également en contraste l'un avec l'autre. Lancelot, au premier acte, décrit le royaume tel qu'il le conçoit à ce moment : « J'en ai assez de cette lumière morne, de ces campagnes stériles, sans jour,

<sup>161</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 33-34.

<sup>162</sup> Patrick Marot, « *Le Roi Pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », *op. cit.*, p. 126-127.

<sup>163</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 21.

sans nuit, où ne survivent que les bêtes féroces et les rapaces, où les lois de la nature ne fonctionnent plus »<sup>165</sup>. Cette réplique illustre le lieu dans lequel les personnages évoluent sans la présence du Graal. Il s'agit d'un endroit morne et sombre. À l'arrivée du Graal, à la toute fin de la pièce, ce portrait va changer radicalement. La lumière se fait voir lorsque le Graal fait son entrée et elle demeure présente par la suite : « Le soleil remplit la chambre ; Galaad tire les rideaux de l'alcôve »<sup>166</sup>. Gauvain confirme ensuite le changement dans l'espace scénique : « Nous avons pris l'habitude de vivre dans l'ombre et dans le silence. Le Graal a tout remis en ordre. Adorons-le »<sup>167</sup>. Tout comme dans la pièce de Gracq, l'espace théâtral se compose de deux lieux qui s'opposent. Un espace est plus sombre, où le Graal est absent, et un espace est en lumière. L'action se déroule majoritairement dans l'espace moins lumineux. Le Graal, à son arrivée dans la mise en scène, opère donc un changement dramatique de marque. Malgré son absence physique en tant qu'objet matériel, il fait sentir sa présence dans l'espace théâtral.

Dans le *Roi Pêcheur*, la blessure d'Amfortas était le pendant négatif du Graal. Elle établissait un contraste évident avec l'invisibilité scénique du Graal par sa présence forte sur la scène. L'œuvre de Cocteau use aussi d'un procédé semblable pour faire sentir l'absence physique du Graal. L'élément le plus évident qui fait contraste avec le Graal est sans contredit l'apparition d'un faux Graal au premier acte. D'ailleurs, les signes qui accompagnent cette entrée en scène de ce Graal s'opposent au véritable Graal qui fait son apparition au dernier acte : « À ce moment, les ténèbres envahissent la scène, un signe lumineux flotte sur les têtes des chevaliers, se dirigeant de la porte du fond vers la fenêtre »<sup>168</sup>. Le faux Graal est l'œuvre de Merlin dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*. Tout comme l'est Ginifer, le faux Graal est le pendant négatif de l'élément scénique du même nom. La différence principale dans le cas du Graal, c'est évidemment la présence de l'objet sur scène. Même dans le cas du faux Graal, l'objet est absent de la représentation scénique. La parodie du Graal de Cocteau se contente de présenter une voix du Graal, sans pour autant présenter un objet matériel.

---

<sup>165</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, op. cit. , p. 595.

<sup>166</sup> *Ibid.* , p. 655.

<sup>167</sup> *Ibid.* , p. 656.

<sup>168</sup> *Ibid.* , p. 601.

Un autre élément scénique s'oppose au Graal assez explicitement. Comme dans le cas du *Roi Pêcheur*, une blessure provenant d'un péché est représentée sur scène. Cette blessure de Ségramor, lors de l'arrivée du Graal, se guérit d'elle-même :

GALAAD, *au Roi* : Voulez-vous un nouveau signe ?... La blessure de votre fils, dites-lui qu'il la touche.

ARTUS : Ségramor, touche ta blessure.

SÉGRAMOR, *il découvre sa poitrine* : Est-ce possible ? Je suis guéri, guéri ! C'est fou ! C'est un prodige ! La peau est saine, la plaie est fermée, nette. Je ne saigne plus !<sup>169</sup>

Cette blessure contraste avec le Graal puisqu'elle est le signe du péché de Guenièvre et de Lancelot. D'ailleurs, Lancelot avoue à Guenièvre au premier acte que l'absence du Graal est peut-être due aux actions des personnages : « Pourquoi le Graal a-t-il cessé depuis deux ans d'enrichir la Bretagne ? Pourquoi le Graal est-il devenu synonyme d'épouvante ? Un seul d'entre nous s'est-il demandé si ses actes n'étaient pas le vrai motif de cette volte-face ? Un seul d'entre nous a-t-il réformé sa manière de vivre ? Un seul d'entre nous s'est-il inquiété de savoir s'il n'était pas responsable de ce fléau ? »<sup>170</sup> Il ajoute même explicitement le lien entre la blessure du fils et leur adultère : « Ségramor est le fils de notre faute. Il se croyait pur, notre poète, et il avait raison de le croire. Le coup de lance du siège périlleux est notre œuvre, et frappe l'adultère. Tu le sais aussi bien que moi »<sup>171</sup>. La présence du Graal pour les personnages, synonyme de vérité et de pureté, ne devient possible qu'après la résolution des mensonges.

Les parodies des personnages et du Graal, tout comme la blessure de Ségramor, liée à l'adultère de Lancelot et Guenièvre, s'effacent à la rencontre du véritable Graal. L'espace théâtral de la pièce de Cocteau, intoxiquée de fausses représentations, se transforme alors. C'est dans ce sens qu'il faut probablement prendre cette œuvre comme une désintoxication d'un lieu, telle que décrite par Jean-Marie Magnan dans son article intitulé « *Les Chevaliers de la Table Ronde* : Pièce d'une désintoxication ou la plainte contre inconnu » :

Mais *Les Chevaliers de la Table Ronde* mettent en scène un charme. L'univers de l'opium et la lutte contre ses enchantements s'inscrivent dans un cadre souple comme un songe. Tout est à vif. Nul emprunt trop parfait n'emprisonne ni ne retient prisonnier le poète. Plus rien n'enveloppe, n'endort, ne facilite les choses. Le poids rouge du sang

<sup>169</sup> *Ibid.* , p. 654.

<sup>170</sup> *Ibid.* , p. 594.

<sup>171</sup> *Ibid.* , p. 594.

afflue, circule à travers la féerie et donne une vie violente, nouvelle à la légende médiévale<sup>172</sup>.

L'espace scénique se modifie vers un mode plus réel. Galaad le mentionne dans cette réplique qui vient avant la scène du Graal : « Oui, mais c'est ici, au château, que l'enchantement cesse et que la réalité commence. Les prodiges se succèdent ou du moins ce que l'homme appelle des prodiges, c'est-à-dire ce qu'il ne voyait pas. Le Graal s'annonce »<sup>173</sup>. Toutefois, ce réel scénique n'a rien à voir avec la réalité de la représentation théâtrale. Le public, lui, se voit contraint d'imaginer le Graal. Le passage vers cette réalité sur scène, avec la présence visible du Graal, est réservé à l'imaginaire théâtral seulement. Les spectateurs, eux, n'ont pas accès à cette vision du Graal.

*Graal Théâtre* offre une perspective de l'espace où le contexte change selon les dix lieux scéniques. C'est toutefois son rapport avec le temps qui est le plus significatif. Le temps, chez Roubaud et Delay, problématise la représentation du Graal de manière importante. Tout comme l'espace est limité par la scène, le temps est aussi limité par la durée de la représentation. Il s'agit d'une des spécificités les plus marquantes du texte théâtral, comme le mentionne Ubersfeld :

La question la plus fondamentale que pose le texte de théâtre est celle de son inscription dans le temps : de même il y a deux espaces, un espace extra-scénique et un espace de la scène, avec entre les deux la zone médiatisée, celle où se fait l'inversion des signes, c'est-à-dire celle du public, de même il y a dans le "fait théâtral" deux temporalités distinctes, celle de la représentation (une heure ou deux ou plus dans certain cas ou dans certaines cultures) et celle de l'action représentée<sup>174</sup>.

La longueur matérielle même du texte de théâtre de Roubaud et Delay pose problème. L'œuvre est constituée comme une entité, mais aussi coupée en dix pièces distinctes. Il faudrait prendre l'ensemble de *Graal Théâtre* pour arriver à saisir entièrement la valeur littéraire du Graal. Cela paraît assez peu probable dans le contexte de production de notre époque. Delay en fait état dans son autocritique : « J'étais à la première vague critique qui se rendit à Marseille pour assister à ce "marathon théâtral", ce "western arthurien", neuf

<sup>172</sup> Jean-Marie Magnan, « Les Chevaliers de la Table Ronde: Pièce d'une désintoxication ou la plainte contre l'inconnu », *op. cit.*, p. 42.

<sup>173</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 654.

<sup>174</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 187.

heures de spectacle en trois pièces! »<sup>175</sup> En ajoutant les sept autres pièces de l'œuvre, le marathon se change facilement en une course impossible à accomplir dans le contexte moderne. Une représentation radiophonique a déjà été présentée, sans être toutefois reproduite sur scène.

Les espaces se répondent assurément dans *Graal Théâtre* avec leur séparation en dix lieux. Deux temps se répondent aussi pour construire la représentation du Graal. En se référant toujours aux textes médiévaux, les auteurs insèrent dans leur texte théâtral un espace littéraire multiple. Contrairement aux deux autres pièces de notre corpus, la référence se trouve être la source médiévale de la littérature du Graal : « Le véritable Moyen Âge a été exprimé par le roman historique du XIX<sup>e</sup> siècle, par Wagner et par les érudits. Le Moyen Âge lui-même est incapable de nous dire ce qu'est le Moyen Âge. D'abord parce qu'il est écrit en ancien français, ancien anglais, ancien espagnol, ou en langues impossibles comme le gallois et qu'il faut aller chez Champion pour trouver des traductions »<sup>176</sup>. *Graal Théâtre*, en faisant référence continuellement aux textes médiévaux, nous montre ce que le Moyen Âge dit du Graal. C'est le continuel retour vers la littérature médiévale qui forme la représentation du Graal dans l'œuvre. L'objet littéraire, de ce fait, est bel et bien voilé au public dans un autre espace. Toutefois, cet espace, contrairement aux deux autres textes de théâtre, se situe dans le temps.

Le voile autour du Graal se matérialise par la multitude de textes médiévaux qui construisent la représentation du Graal. Le public, dans cette circonstance, ne peut véritablement interpréter une seule forme de Graal. Un des exemples les plus significatifs de ce continuel retour à la littérature du Graal se trouve dans la partie intitulée « Galaad ou la Quête » :

YVAIN : Pour Jean d'Authon c'est comme pour le sénéchal un plat mais taillé dans une émeraude de tant de verte couleur qu'après d'elle toute émeraude serait obscurcie effacée sans vertu.

GIRFLET : À Tolède en Hispanie un chevalier teuton qui se nommait Wolfram von Eschenbach eut une vision plus proche de celle dont parle messire Gauvain que du chaudron de Ké. Il la nommait lapis exilis la pierre d'exil<sup>177</sup>.

<sup>175</sup> Florence Delay, « Graal Massacre », *op. cit.*, p. 106.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>177</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, *op. cit.*, p. 503.

Ces répliques, en plus de constituer un anachronisme très marqué dans le dialogue, placent le public devant la valeur littéraire du Graal. Roubaud et Delay, de cette manière, donnent une vision du Graal qui sort du cadre même de la représentation scénique. Les références au Graal des textes médiévaux enferment en quelque sorte le mythe dans la littérature du Moyen Âge. C'est dans cet espace scénique, une culture et un temps fort différents de l'époque moderne, que le Graal est représenté sous ses différentes formes. Les auteurs nous présentent ces formes dans le texte de théâtre. Ils laissent ainsi le Graal voilé dans sa construction littéraire.

Les trois œuvres de notre corpus, en utilisant le texte dramatique, se confrontent aux limites de la représentation scénique du Graal. Chacune d'elles ne présente pas un Graal équivoque matériellement sur scène. *Le Roi Pêcheur* et *Les Chevaliers de la Table Ronde* cachent l'objet mythique dans un hors-scène que le public ne peut voir. Ils opposent toutefois cette représentation absente du Graal à des éléments scéniques bien visibles pour le spectateur. *Graal Théâtre*, quant à lui, présente un contraste entre dix lieux théâtraux qui se répondent. Le temps est cependant la contrainte théâtrale qui est la plus utilisée par Roubaud et Delay pour construire leur représentation du Graal. Par les références aux sources médiévales, ils construisent un objet littéraire qui échappe au public par sa diversité et par son éloignement. Dans les trois cas, le Graal reste un élément scénique voilé, inaccessible matériellement aux spectateurs. Dans ce sens, les auteurs modernes de nos textes de théâtre respectent la nature du Graal définie par Chrétien de Troyes.

### **Le dialogue**

La différence la plus évidente dans le passage du roman au théâtre se trouve dans le moyen de transmettre le discours. Dans un roman, le discours est construit par un narrateur externe qui peut s'apparenter ou non à l'auteur de l'œuvre. Dans un texte de théâtre, le rôle du narrateur externe s'efface plus ou moins. Excepté les didascalies présentes dans le texte de théâtre, ce sont les personnages qui prennent en charge le discours par les dialogues :

Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches distinctes (deux sous-ensembles de l'ensemble textuel), l'une qui a pour sujet de l'énonciation immédiat l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies (indications scéniques, noms de lieux, noms de personnes), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les "monologues"), et qui a pour sujet de l'énonciation médiat un personnage<sup>178</sup>.

Le Graal, de ce fait, est surtout introduit dans le texte par les dialogues. Les répliques des personnages construisent la représentation du mythe. En supposant que l'objet est absent de la mise en scène, c'est par la bouche des personnages que le Graal est principalement présenté au public. La transmission du mythe se fait alors d'une manière bien particulière puisqu'elle fait intervenir plusieurs points de vue sur l'objet médiéval. La vision du Graal, laissée dans l'imaginaire théâtral, passe donc par la transmission de plusieurs discours qui orientent le public vers une représentation plus ou moins concrète du mythe.

*Graal Théâtre*, notamment, pose le problème de la disparité des inscriptions textuelles du Graal dans la littérature. Comme nous l'avons déjà examiné, plusieurs sources textuelles se confrontent ou se côtoient pour former le texte de théâtre de Roubaud et Delay. Les personnages, eux aussi, ont une vision bien différente de l'objet selon leur rôle dans le texte ou selon leur inscription dans la source littéraire utilisée. Par exemple, selon Galaad dans *Galaad ou la Quête*, il est le seul chevalier qui devrait se mettre en quête du Graal : « La reconquête du Graal volé par le roi du Chastel Mortel n'appartient à personne d'autre qu'à Galaad »<sup>179</sup>. Cette situation est acceptée par les autres chevaliers dans cette partie de l'œuvre de Roubaud et Delay, dont Perceval : « Je crois qu'il va falloir nous séparer Bohort. Puisque Galaad ne veut pas de nous inutile de continuer la Quête »<sup>180</sup>. En plus d'être représentative de la quête du Graal dans *La Queste del Saint Graal*, cette inscription du mythe diverge d'avec les autres parties de *Graal Théâtre* où Perceval et les autres chevaliers sont véritablement à la recherche de l'objet. Par exemple, dans la pièce intitulée *Fin des Temps Aventureux*, l'ermite Saint Columcille fait état de ce que doit être la quête du Graal aux chevaliers, dont Perceval, Lancelot, Bohort et Gauvain qui a déjà échoué une première fois devant l'objet : « Dieu a fait que le Graal existe non pour que l'un ou l'autre d'entre vous entreprenne sa Quête mais pour que troupeau peuple et foule d'ici et

<sup>178</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit. , p. 228.

<sup>179</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, op. cit. , p. 530.

<sup>180</sup> *Ibid.* , p. 530.

du dehors comprennent que le temps approche que l'heure est presque venue où tous doivent se mettre en marche vers le grand objet »<sup>181</sup>. Ce passage d'une connotation religieuse contraste avec la quête individuelle de Galaad. Les différentes sources textuelles et points de vue des personnages sur le Graal multiplient les variantes sur la transmission du mythe médiéval.

Les textes de théâtre de notre corpus sont confrontés au problème de la présence du Graal sur scène. En omettant de faire voir l'objet au public, les auteurs modernes choisissent de transmettre le mythe par les personnages. Cette particularité du théâtre place les spectateurs face à un Graal tout autre que celui des romans médiévaux. En jouant avec l'absence d'un Graal matériel dans la mise en scène, Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay présentent un objet frappé d'irréalité. En plus d'être le sujet d'une pièce de théâtre, ce qui en fait déjà une fausse représentation, le Graal est remis en doute par la transmission même du discours. En passant de l'énonciation d'un narrateur externe à l'énonciation des personnages, le mythe est inscrit comme irréel, même dans le monde fictif de la représentation théâtrale. Le questionnement sur la nature du Graal, établi par les dialogues des personnages, projette un mythe qui n'est plus réaliste. L'absence de l'objet matériel, comme nous l'avons déjà examiné, rend le Graal inaccessible pour le public. Les dialogues des personnages, quant à eux, remettent en cause la validité du Graal dans l'imaginaire scénique.

Trévrizent, entre autres, dans *Le Roi Pêcheur*, instille un doute raisonnable sur la valeur du Graal pour les chevaliers qui se mettent en quête. Il dit ceci à Perceval sur Arthur et sur la recherche du Graal lors de leur rencontre au deuxième acte : « Je le connais comme tout le monde pour un vieux fou qui cherche encore ici-bas la terre promise, et met sa richesse au hasard des chemins ».<sup>182</sup> Cette réplique de l'ermite assure de remettre en cause la validité de la quête du Graal. Elle fait même un pont avec le public moderne en utilisant les mots « tout le monde » pour augmenter le doute sur la vérité de l'objet, qui se compare alors à toute autre forme de recherche irréaliste dans le monde réel. Les paroles de Trévrizent se trouvent en conflit avec la vision de Perceval : « Ne blasphème pas. Le Graal a recueilli le sang du Christ sur la croix. Il n'y a pas au monde tâche plus noble que sa

---

<sup>181</sup> *Ibid.* , p. 463.

<sup>182</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.* , p. 60.

délivrance, tu devrais le savoir »<sup>183</sup>. Les positions divergentes sur la quête du Graal se confrontent par le dialogue. Il est intéressant que ce soit l'homme d'Église qui prenne la position la plus rationnelle et que Perceval soit le personnage ayant recours à la foi chrétienne et à la notion de blasphème. Gracq, de cette façon, place le Graal dans une position assez ambiguë. Le mythe est remis en cause par l'ermite, pourtant homme religieux, dans une argumentation rationnelle qui peut se confondre avec l'opinion du public. Le Graal est, de ce fait, remis dans sa position réelle, celle d'inscription littéraire imaginaire.

Cocteau pose aussi le problème de la réalité scénique du Graal. Le mythe est abordé en premier lieu par Merlin et Ginifer dans la pièce de théâtre. Au premier acte, le petit diable, par la bouche du Faux Gauvain, réplique, à l'intention de Merlin qui souhaite introduire un Faux Graal, que : « Le Graal a bon dos. », à quoi répond ensuite l'enchanteur : « Exact. Tous les maléfices que je déchaîne par ma présence sont mis sur son compte »<sup>184</sup>. Le Graal est donc immédiatement relié au Faux Graal, ce qui initie déjà le doute, et aux personnages imprégnés par la magie et les maléfices. Le mythe est de ce fait introduit comme un objet fantastique. Même le personnage de Lancelot, qui pourtant se met en route pour la recherche du Graal, se questionne sur sa nature : « Le Graal ! Le Graal ! Toujours le Graal ! Je l'attendais. Non, je me refuse à mettre tout ce qui arrive d'incompréhensible sur le compte du Graal. C'est trop commode. Ses mystères en favorisent d'autres, beaucoup moins surnaturels et que j'arriverai à éclaircir »<sup>185</sup>. Par cette réplique, Lancelot reconsidère la nature surnaturelle et même l'existence du Graal. Il rationalise ses effets néfastes sur le royaume. La reine réplique ceci à ses propos : « Tu blasphèmes »<sup>186</sup>. Le Graal est perçu comme un symbole de la divinité par les personnages. Lancelot, en faisant allusion à son caractère imaginaire, fait outrage à Dieu dans ses propos, tout comme le fait Trévrizent dans le *Roi Pêcheur*. Le chevalier ridiculise même le symbole religieux du Graal par cette expression : « Sur le Graal, je te jure que tu te trompes »<sup>187</sup>. Cette personnification de l'objet en être divin dénote une certaine dérision chez le personnage. Le Graal, symbole divin, est mis en doute par Lancelot. La transmission du discours par les paroles des personnages,

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>184</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 586.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 594.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 594.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 596.

nécessaire à tout texte de théâtre, encourage la discussion sur la nature et la valeur du Graal. Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay mettent ainsi en scène un questionnement sur le mythe arthurien.

*Les Chevaliers de la Table Ronde, Le Roi Pêcheur et Graal Théâtre* présentent un Graal fort possiblement absent matériellement devant le public. Les dialogues sont alors les principaux éléments théâtraux qui forment la représentation du mythe. L'objet de la littérature médiévale se retrouve de cette façon introduit dans les pièces dans un univers de discussions. Même dans le cas d'un personnage seul, le dialogue est la base du texte de théâtre :

Ce qu'il est convenu d'appeler le conflit intérieur du personnage est au théâtre collision de discours : à chaque pas nous nous heurtons à ce fait fondateur que, même dans le monologue, le discours du personnage ne fonctionne que par le dialogue, implicite ou explicite. Toute analyse du discours un peu précise ne peut manquer de montrer que le discours du personnage n'est pas une coulée continue, mais la juxtaposition de couches textuelles différentes, qui entrent en rapport, en général conflictuel<sup>188</sup>.

Il n'y a plus de Graal unique à exposer comme dans les romans, mais plutôt un objet difficile à saisir et à définir par la bouche des différents personnages. Différentes perspectives sur le mythe médiéval coexistent alors. Le Graal suggéré est indéfini, multiplié par la transmission du discours dans les dialogues.

Le Graal devient littéralement un sujet de débat. En ne montrant pas le Graal, Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay laissent le Graal dans une imprécision qui permet la discussion sur la nature du mythe. C'est de cette manière que la représentation théâtrale peut se construire autour de la question du Graal. Contrairement au roman, le théâtre devient le lieu textuel idéal pour remettre en cause la nature et la tradition du mythe médiéval. Dans *Graal Théâtre*, la première pièce intitulée *Joseph d'Armathie* illustre parfaitement la problématique du dialogue dans la transmission du mythe. Lors de la remise de la table dans le désert par le Saint-Esprit, il y a une disparité assez évidente entre les paroles venant de la divinité et les propos retenus par Joseph. L'Esprit-Saint invoque la table de cette manière : « Joseph je te donne cette table en mémoire de celle où le Seigneur

---

<sup>188</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 255.

partagea l'agneau avec ses disciples et leur dit : j'ai désiré avec ardeur manger cette Pâque avec vous. Et où il leur donna à boire une coupe de vin en disant : ceci est mon sang »<sup>189</sup>. Joseph répond alors ceci en s'adressant au public et à ses disciples :

Le Saint-Esprit me dit : Joseph je te donne cette table en mémoire de celle où le Seigneur partagea l'agneau avec ses disciples. De même qu'à la première table il y avait douze places pour les douze disciples il y en aura cinquante-deux à cette deuxième table que tu dois emporter avec toi et dont tu ne dois pas plus te séparer que de la lance et du Graal. Sers-nous du Graal Énygeus car nous avons soif<sup>190</sup>.

Cette réplique de Joseph expose au public le problème de la transmission du Graal par le dialogue. Joseph remanie complètement la parole du Saint-Esprit et l'adapte à sa situation. Il ajoute des points au mythe qui ne figuraient pas du tout dans la réplique divine. Roubaud et Delay intensifient la déformation effectuée par Joseph en construisant la réplique du personnage humain sur le modèle des paroles prêtées au Saint-Esprit.

De cette manière, les auteurs modernes établissent le rapport entre le dialogue et les disparités entre les points de vue sur le Graal. Ils font aussi un clin d'œil évident à la transmission du mythe du Graal au Moyen Âge qui fonctionne également selon cette convention du dialogue entre les textes. En effet, il est d'usage pour un auteur médiéval de reprendre le texte d'un autre auteur pour en modifier quelques points visant à le compléter, voire à l'améliorer de son point de vue. Les copistes, entre autres, n'hésitent pas à corriger les fautes, véritables ou non, qu'ils repèrent dans un texte, parfois même au détriment de la valeur littéraire du texte. Un bon exemple de ce phénomène est le manuscrit de Londres, British Library, Additional 36 614, où une partie de l'œuvre de Chrétien de Troyes a été littéralement effacée, grattée, au profit du *Bliocadran*. Dans le cas de la littérature du Graal, la reprise du texte de Chrétien de Troyes par les *Continuations* est un modèle d'ajouts qui prouve la discussion entre les textes médiévaux sur le sujet. Dans la *Première Continuation*, par exemple, la scène du Graal est introduite ainsi :

Signeur, la brance se depart  
Del grant conte, se Dex me gart;  
Des or orois coment il fu

---

<sup>189</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 22.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 22.

De ce c'avés tant attendu<sup>191</sup>.

Ce passage, où l'adresse au lecteur signifie le retour au château du Roi Pêcheur du *Conte du Graal*, rappelle que c'est le moment que tous attendent. La reprise de la scène du Graal créée par Chrétien de Troyes est le point culminant du récit, même s'il se présente comme une simple digression au texte principal. Le dialogue entre les deux textes est la prémisse pour bien saisir le sens de la scène qui suivra.

Le dialogue est la base du discours de la représentation théâtrale. Le Graal est donc représenté majoritairement par un débat entre deux ou plusieurs personnages. Comme nous l'avons déjà vu, *Graal Théâtre* fait intervenir des discours qui proviennent des différents romans médiévaux. Le Graal, de ce fait, constitue une création fortement textuelle qui évolue selon les origines littéraires. Dans les cas des *Chevaliers de la Table Ronde* et du *Roi Pêcheur*, le Graal est davantage un symbole qu'une inscription littéraire. En fait, la réalité scénique même de l'objet est remise en cause dans les deux pièces de théâtre modernes. Le débat sur la nature et la pertinence du Graal devient chez Cocteau et Gracq une véritable intrigue. Les dialogues des personnages, dans ce sens, construisent cette réflexion sur la validité d'une représentation du Graal au théâtre. Les auteurs cachent le Graal en lui substituant autre chose sur scène, dont la blessure du Roi Amfortas chez Gracq. Patrick Marot exprime ainsi la problématique de cette substitution du Graal dans le *Roi Pêcheur* : « Le texte par cette médiation réflexive se retourne sur les modalités propres à la représentation qu'il met en œuvre, ce qui nous conduit à repérer plus précisément dans la pièce l'insistance d'une problématique du langage »<sup>192</sup>. Le Graal est l'objet de discours construits sous forme de dialogues. Dans ce sens, le problème de la représentation du Graal dans les pièces de théâtre modernes est exprimé par un questionnement sur la langue.

Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, la quête du Graal s'accompagne d'une quête de la vérité. Merlin, dans ce cas, est l'opposant à ce but puisque c'est lui, avec l'aide de son démon Ginifer, qui empoisonne le royaume du roi Arthur avec ses mensonges. Cette situation est annoncée dès le départ avec la mention du lieu dans lequel l'action débute à

---

<sup>191</sup> *Première Continuation de Perceval*, Texte du ms. L édité par William Roach, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1993, p. 468.

<sup>192</sup> Patrick Marot, « *Le Roi Pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », *op. cit.*, p. 127.

l'acte premier : « LE CHÂTEAU ENCHANTÉ »<sup>193</sup>. Cette introduction nous plonge déjà dans la problématique principale de l'œuvre qui est le désenchantement du château et du royaume. La première scène révèle aussi au public la cause de cet enchantement : Merlin et ses sortilèges. En fait, par le personnage de Ginifer, le public apprend rapidement que le magicien du roi est un fabricant d'illusions : « Vous croyez que c'est drôle de ne plus jamais être soi-même, de ne plus jamais vivre dans sa peau. J'étais un jeune démon, bien naïf, bien tranquille »<sup>194</sup>. L'ensorcellement de Merlin, c'est le faux, et les personnages, dont Ginifer, en sont touchés de plusieurs façons. Les différents personnages parodiques qu'interprètent chacun leur tour les acteurs sous la nature imaginaire de Ginifer sont la preuve de ce monde d'illusions. Les personnages se voient dédoublés, contraints à subir les maléfices de l'enchanteur Merlin. Selon cette perspective, le but ultime de l'action théâtrale est de retrouver les personnages véritables dans ce jeu de Cocteau entre le vrai et le faux :

Cocteau constate, dans la préface, que ce qui le frappe en regardant les *Chevaliers* d'un œil extérieur, c'est ce Ginifer, invisible et dont le rôle se révèle principal : "Ce personnage n'apparaît que sous la forme de ceux en lesquels le pouvoir de Merlin l'incarne. Tantôt ils sont les personnages vrais, tantôt les personnages faux. On verra que si les personnages faux risquent de causer du mal, ils peuvent aussi le parer de grâces, d'autant plus dangereuses qu'elles ne donnent qu'une joie fantôme"<sup>195</sup>.

La recherche du Graal par les chevaliers, contrairement aux romans médiévaux, est une quête plutôt secondaire dans la pièce de Cocteau. Le personnage de Galaad, entre autres, qui devrait trouver le Graal, change de rôle pour celui de chevalier porteur de vérité. L'action se joue au niveau de ce jeu entre le vrai et le faux. Les personnages tentent de découvrir la vérité dans ce monde ensorcelé par Merlin. Entre autres, Lancelot questionne vivement la reine sur son identité lors de leur rencontre au château de l'enchanteur :

Ce qui se passe est tellement en dehors des limites du croyable et du possible que j'ai le droit de douter de mes yeux et de mes oreilles. Vous seriez une ombre, vous tomberiez de la lune, je ne serais pas plus stupéfait que de vous voir en ce lieu et de vous entendre imiter les fautes de Gauvain. Vous me dites : "C'est bien moi." J'ai peine à le croire, la fatigue et ce château m'ayant déjà joué quelques tours"<sup>196</sup>.

Ce passage révèle l'enjeu principal de la pièce de retrouver le monde réel. Lancelot est bien

<sup>193</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 583.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>195</sup> Jean-Marie Magnan, « Les Chevaliers de la Table Ronde: Pièce d'une désintoxication ou la plainte contre l'inconnu », *op. cit.*, p. 44.

<sup>196</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 617.

conscient du mélange entre la réalité et le mensonge. Il doute même de ses sens qui peuvent le tromper selon lui. La fausseté de la reine se révèle à Lancelot par son habit d'abord, mais surtout par sa manière de parler qui a des similitudes avec celle du faux Gauvain. C'est cet élément qui revient continuellement pour représenter les personnages parodiés par le démon. L'interprétation de Ginifer par les personnages illustre la fausseté en ridiculisant l'imitation. Le comique vient de la théâtralisation d'un défaut du démon. Cela pose en quelque sorte le problème de l'imitation et du faux au théâtre. Aristote définissait d'ailleurs le comique de cette façon dans sa *Poétique* : « La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage »<sup>197</sup>.

La quête de la vérité dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* se veut donc une recherche sur le langage. C'est par le dialogue que le faux se découvre et c'est également par le dialogue que la vérité se dévoile. Les erreurs de langue de Ginifer mettent Lancelot sur la piste de la fausse reine. Le dialogue entre le chevalier et Guenièvre indique à celui-là la nature de l'ensorcellement, bien que ce soit seulement une intuition : « Elle est possédée. Elle a le diable au corps. Il lui faut un exorcisme »<sup>198</sup>. Lancelot, en parlant avec la reine, comprend parfaitement que la reine n'est pas elle-même. C'est le langage qui indique la fausseté dans la nature du personnage féminin. Bien que Lancelot soit plutôt conscient de l'état de la reine suite à sa discussion avec elle, c'est Galaad qui révélera finalement la situation : « Cela n'a pas l'air possible, c'est cependant la vérité vraie. Vous n'avez pas devant vous la Reine. La Reine est à Camaalot avec Artus et Blandine. Vous êtes en présence d'une Fausse Reine, suscitée par ce maître imposteur, et comme il peut changer l'aspect mais non pas l'âme, ses grimaces risquaient de vous causer bien du mal »<sup>199</sup>. L'insistance de Cocteau sur la vérité dans les paroles de Galaad montre parfaitement le rôle du chevalier. C'est ce personnage qui fait découvrir la vérité. Cependant, comme nous l'a montré la scène entre Lancelot et Guenièvre, le langage seul pouvait révéler la présence du faux au public. La recherche du langage véritable est donc un des enjeux principaux de la pièce. Les personnages sont interprétés comme faux, dotés d'un langage incorrect en

---

<sup>197</sup> Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 35.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 625.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 625.

relation avec la présence démoniaque de Ginifer. L'usage de la langue française impeccable devient synonyme de vérité. Cette vérité est incarnée par Galaad. Ce n'est donc pas surprenant que ce personnage soit qualifié de poète par Cocteau.

Dans le *Roi Pêcheur*, l'usage de la langue et du dialogue se révèle également comme un facteur important dans la quête de Perceval. Déjà lorsque le chevalier rencontre Trévrizent au deuxième acte, il est plutôt clair que la langue est un outil mal maîtrisé par le jeune Perceval, du moins selon les paroles de l'homme d'Église : « Enfant coléreux ! voilà ce que tu es. Si tu savais ce qu'est le blasphème, tu garderais le silence depuis un quart d'heure et ne m'assourdirais pas de ton babil insensé »<sup>200</sup>. La mention de la défaillance du langage chez Perceval n'est pas propre à l'œuvre de Gracq. Déjà chez Chrétien de Troyes, le jeune chevalier est reconnu comme un personnage chez qui le langage n'est pas la meilleure arme. Les reproches de Trévrizent sur les paroles de Perceval et les conseils sur la façon de se taire dans les moments opportuns rappellent aussi l'enseignement qu'a reçu le chevalier dans le *Conte du Graal*. Ce manque de rhétorique de Perceval oriente dès le départ sa quête vers une recherche du langage. Perceval se retrouve dans une position d'infériorité face à Trévrizent. Il l'exprime bien par ses menaces qui prouvent son incapacité à répondre aux paroles de l'ermite : « Je te ferai rentrer tes paroles dans le gorge »<sup>201</sup>. L'utilisation de la langue comme outil est une faiblesse du personnage en quête du Graal. La suite de la pièce démontre en quoi l'usage du langage fait défaut à Perceval et contribue à l'échec de sa quête du Graal.

Deux personnages dans *Le Roi Pêcheur* sont en conflit pour la possession du Graal. Il s'agit d'Amfortas, le roi qui détient l'objet, et Perceval, le chevalier qui doit devenir roi du Graal. Une des inventions majeures de Gracq dans la tradition littéraire du mythe, c'est le rôle d'Amfortas dans l'accession au trône par Perceval. Contrairement aux romans médiévaux, Amfortas n'est plus un adjuvant à la quête de Perceval, mais un opposant, dû à sa peur de cesser d'exister sans son titre :

Sais-tu une chose, Clingsor – une chose presque horrible. Ma blessure est mon lien avec les autres hommes, avec Montsalvage. Quelquefois il me semble que je n'existe

---

<sup>200</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 60.

que par elle, que c'est elle qui me rend visible. La vie tourne ici comme d'elle-même autour du bain d'Amfortas, des baumes d'Amfortas, de la souffrance d'Amfortas, des prières pour Amfortas – Amfortas guéri me dérouté... Guéri, j'ai presque peur de disparaître, de devenir invisible, comme une méduse qu'on replonge dans l'eau<sup>202</sup>.

Ce sentiment d'Amfortas sur sa situation complexifie son rapport avec Perceval dans la quête du Graal. Sa blessure, qui le place au centre de l'attention et qui lui donne son rôle dans les romans médiévaux et dans la pièce comme gardien du Graal, serait guérie si Perceval accomplissait sa mission de chevalier. Il est donc vrai qu'Amfortas perdrait complètement sa raison d'être dans ce cas. C'est uniquement par sa relation avec le Graal qu'il existe dans la pièce et dans la littérature du Graal en général. Gracq, en positionnant Amfortas dans cette situation d'opposition avec Perceval, établit un duel entre la conclusion du mythe du Graal et sa continuité.

L'outil principal pour assurer la survie du mythe et la possession du Graal par Amfortas dans le *Roi Pêcheur*, c'est l'utilisation de la langue. En effet, le dialogue sera l'arme par laquelle le roi combattra Perceval pour conserver son titre et son existence. En fait, il place Perceval devant la conséquence de l'accomplissement de sa quête : « Tu n'auras plus d'aventures. Il n'en est plus à qui possède tout. Ton aventure finit ce soir, Perceval ! Tu verras l'étrange chose que c'est de lui survivre »<sup>203</sup>. Cette réplique d'Amfortas exprime bien l'intrigue de la pièce et des romans du Graal. En accomplissant sa quête du Graal, le chevalier met un terme aux aventures et également au mythe. La persuasion, le pouvoir des mots, donne un avantage à Amfortas. Les paroles du roi ont une influence assez importante sur le chevalier pour le détourner de sa quête par peur de l'avenir. Le pouvoir des paroles d'Amfortas sur Perceval est bien illustré dans la pièce par la blessure. Voici comment le contact avec la plaie est perçu par Perceval : « Tout ce sang sur mes mains..... Il me brûle..... On dirait une fontaine brûlante qui n'arrête plus de couler..... »<sup>204</sup> Cette plaie d'Amfortas fait fuir Perceval tout comme les paroles du roi. D'ailleurs, la blessure d'Amfortas est continuellement désignée comme l'incarnation d'une bouche. Dès le début de la pièce, la métaphore de la plaie est présente dans la bouche des chevaliers du château, dont Kingrival : « Il souffre plus que toi, plus que nous tous. Je l'ai porté au bain hier. La plaie est affreuse. On dirait une bouche qui mâche une écume de sang noir. Les

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 101.

lèvres bougent »<sup>205</sup>. Ce passage dévoile en quelque sorte les événements qui suivront. Amfortas, représenté par sa plaie, s'accrochera à son rôle de protecteur du Graal. C'est par ses paroles noires qu'il mettra fin au parcours de Perceval vers la quête du Graal. L'image de la bouche qui mâche sans cesse le sang noir illustre bien les comportements d'Amfortas et sa résolution à s'attacher à son rôle de roi blessé. Le langage est finalement ce qui va faire défaut à Perceval pour mettre fin aux aventures du Graal, épisode relaté par Kaylet ainsi : « Mais non, rien, Kundry..... je t'assure..... Il n'a pas parlé..... »<sup>206</sup> L'incapacité de prendre parole est ce qui conclut la pièce de Gracq. Un peu comme chez Chrétien de Troyes, l'enseignement du silence par l'ermite aura raison de la quête du Graal pour Perceval.

La problématique du langage est également bien présente dans l'œuvre de Roubaud et Delay. La forme que prend le livre de *Graal Théâtre*, une somme des écrits de Blaise, est en elle-même une révélation de la difficulté de transmettre le discours. La conclusion de la pièce résume parfaitement l'enjeu de cette reconstitution :

Ici en écrivant le mot fin Blaise de Northombrelande achève le Grand Livre du Graal tel qu'il l'a composé selon les vœux de Merlin et qui contient le récit véridique de l'aube du zénith et du crépuscule du Royaume Aventureux.

*Ici, en écrivant que Blaise a écrit le mot fin, aujourd'hui 19 mars de l'an 2004, nous Florence Delay et Jacques Roubaud, scribes de langue française, achevons notre livre Graal Théâtre. Il contient tout ce qu'il doit contenir et nul après nous ne pourra y ajouter ou retrancher sans mentir*<sup>207</sup>.

Ce passage reflète la volonté des deux auteurs de transmettre un héritage textuel. La retranscription des écrits du Graal, à la fois par Blaise et par les auteurs modernes, promet d'être véridique. Pourtant, comme nous le savons bien, il s'agit d'une reprise de textes littéraires. Le jeu sur la vérité du message illustre le problème de langue qui a lieu dans la réécriture. C'est le mot qui prouve la vérité de ce qui a été dit. De ce fait, c'est par l'écriture que Blaise authentifie les paroles de Merlin. Roubaud et Delay, en reprenant les paroles de Blaise, ironisent cette valeur de vérité du discours qui passe par l'écrit. En utilisant le théâtre comme genre littéraire, les auteurs font passer le modèle arthurien de l'écrit à la

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>207</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 601.

parole. C'est par la voix des personnages que le mythe du Graal se transforme dans *Graal Théâtre*. La vérité sur l'objet passe alors par la transmission du discours oral, comme le mentionne d'ailleurs Blaise à Merlin avant son départ pour la prison d'air :

Mon pauvre petit et le Livre ? Comment écrirais-je le Livre désormais ? Je ne sais rien moi je ne peux courir les routes pour recueillir les récits. Je suis un homme d'études ma forêt ma lande ma prairie ce sont les bibliothèques. Je peux agencer les événements recoudre les bribes enchevêtrer les échos mais si je n'ai plus de matière si je n'ai plus rien à copier que deviendra notre entreprise ?<sup>208</sup>

Il se permet même d'ajouter ceci à son discours : « Et si tu m'abandonnes que deviendront les *Graal fictions* et le *Graal théâtre* ? »<sup>209</sup>, ce qui constitue une mise en abyme révélatrice de la notion de dialogue entre les textes.

Les trois pièces de théâtre de notre corpus représentent le Graal dans un genre littéraire tout autre que celui des auteurs médiévaux. En passant du roman au théâtre, Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay sont confrontés au problème de la représentation physique du Graal. En supposant que la présence matérielle du Graal sur scène soit improbable, les auteurs laissent le soin aux dialogues d'inscrire le mythe dans leurs œuvres respectives. *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre* examinent l'objet médiéval dans une optique de discussions. Le dialogue sur le mythe fait côtoyer des perceptions différentes sur la nature et les origines historiques du Graal. Les textes de théâtre remettent ainsi en cause les éléments du mythe et la validité même du Graal dans l'espace fictif de la scène. Avec les paroles des personnages, le conflit autour du Graal se pose majoritairement autour d'une question sur le langage. La performance langagière devient l'intrigue principale dans les pièces. Les erreurs de langue de Ginifer, le langage enfantin de Perceval dans *Le Roi Pêcheur* et la problématique de la transmission de l'information littéraire dans *Graal Théâtre* incitent le lecteur à se pencher sur la question du discours écrit et oral. En effet, la problématique du langage se conçoit, dans un espace littéraire comme le théâtre, en vue d'une performance orale. Pour cette raison, la voix des personnages devient un élément du discours qu'il faudra analyser plus minutieusement.

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 141.

### Chapitre III : La mise en voix du Graal

#### La voix dans les textes de théâtre

En présentant le Graal dans le genre littéraire du théâtre, Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay introduisent nécessairement le Graal par l'intermédiaire de la voix. Le texte de théâtre suppose que le discours des personnages soit émis sur scène de manière à se faire entendre par le public :

Pour s'en convaincre, il suffit de convoquer cette évidence martelée par les théoriciens actuels de théâtre : un dialogue de théâtre est écrit pour être dit. Il est constitué de répliques dites par des personnages et que diront sur la scène les acteurs qui interpréteront ces personnages. Dire est à comprendre ici en son sens premier: émettre les sons d'un langage, les projeter hors de soi. Et comment projeter ces sons, ce langage ? Par quel moyen ? Par la voix. D'où cette autre évidence, qui dissimulée sous la première la fonde: le dialogue de théâtre est écrit pour être vocalisé, c'est-à-dire émis vocalement, mis en voix. De là à postuler que le souci de sa vocalisation influe sur les modalités mêmes de l'écriture du dialogue dramatique il n'y a pas qui, dans le théâtre classique, ne demande qu'à être franchi et même, devrait-on ajouter, exige de l'être<sup>210</sup>.

La voix est le vecteur physique qui permet de faire passer le message des personnages au public dans une mise en scène au théâtre. C'est un élément primordial du discours qu'il faut prendre en compte dans l'analyse des représentations du Graal de nos pièces modernes. Les auteurs inscrivent dans le texte les éléments de la voix des personnages qui se doivent d'être transmis par la suite par les acteurs de la mise en scène. Entre autres par les didascalies, la voix est régie par l'auteur pour que les répliques soient transmises selon le contexte d'énonciation. Même dans un texte de théâtre sans didascalies, les indications sur la voix sont présentes pour orienter la voix des personnages. L'auteur d'une pièce de théâtre inscrit dans le texte les paramètres vocaux des paroles des personnages, comme le mentionne Jeanne Bovet dans sa thèse intitulée *Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique* :

la prononciation à voix haute de tout texte destiné à être présenté en public, qu'il s'agisse d'un discours oratoire ou d'un dialogue de théâtre, doit prendre en compte les marques vocales qui s'y trouvent, afin de pouvoir "donner à l'ouvrage d'un Auteur l'esprit, ou l'action qu'il y a voulu mettre". En amont, lors de la rédaction du discours ou du dialogue, l'auteur aurait donc inscrit dans son texte des marques vocales

<sup>210</sup> Jeanne Bovet, *Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, p. 16.

repérables et décodables par son lecteur<sup>211</sup>.

Que ce soit dans un texte de théâtre classique, comme l'exprime Jeanne Bovet, ou dans un texte plus moderne, la voix fait partie des éléments à considérer dans l'analyse d'une pièce de théâtre.

Les œuvres de notre corpus ne font pas exception à cette règle s'appliquant à l'ensemble des textes de théâtre. Elles sont écrites pour être présentées à un public de façon orale. Même *Graal Théâtre*, qui pourtant est une pièce difficilement adaptable aux paramètres théâtraux de notre société moderne, est conçu pour être représenté oralement devant un public par la désignation générique de son titre. Le choix des auteurs de faire passer le mythe du Graal des romans au théâtre suppose une transmission par le biais de l'oralité. Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay écrivent en toute conscience de ce passage de l'écrit à l'oral. Les textes écrits donnent des indications sur ce passage vers une mise en voix des répliques des personnages. Dans *Le Roi Pêcheur*, par exemple, on retrouve plusieurs didascalies qui décrivent le ton que doit emprunter le comédien pour sa réplique. Des passages comme ceux-ci : « *Un temps, puis d'un ton ambigu.* »<sup>212</sup>, « *Avec un tressaillement terrible, mais contenu – un accent indéfinissable – comme un homme que vient de traverser une balle.* »<sup>213</sup>, « *Il répète mécaniquement avec application, comme dans les rondes enfantines.* »<sup>214</sup> donnent des informations sur la façon de dire les répliques des différents personnages. Gracq met beaucoup de ces indications textuelles dans sa pièce de théâtre. Bien que moins présents dans le cas des deux autres textes de théâtre, les indices sur la voix des personnages nous permettent de cerner l'oralité de la mise en scène dans les pièces écrites de nos quatre auteurs modernes.

Dans *Graal Théâtre*, les didascalies nous donnent très peu d'indices sur la voix des personnages. Elles se concentrent majoritairement sur les actions qui ne concernent que très indirectement la prise de parole. Des passages comme celui-ci : « *L'Angélu sonne. L'archevêque passe en récitant son chapelet. Entre Do tout essoufflé qui se jette aux*

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>212</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 84.

*genoux de l'archevêque.* »<sup>215</sup> donnent quelques pistes sur la présence vocale. Le personnage de Do est essoufflé, entre autres, ce qui devrait altérer le son de sa voix. Toutefois, les didascalies dans le texte de Roubaud et Delay ne donnent pas énormément de matière sur l'interprétation de la voix des personnages. Comme l'illustre l'exemple précédent, les indications didascaliques fonctionnent plus à la manière d'un roman que d'un texte de théâtre conventionnel. Les actions des personnages sont décrites et apportent un contexte à la prise de parole des personnages. Toutefois, la voix est rarement sinon jamais orientée par les didascalies comme elle l'est dans le *Roi Pêcheur*, entre autres. Roubaud et Delay, contrairement à Gracq, se contentent, par les didascalies, de décrire les événements sans se concentrer particulièrement sur le ton de la voix des personnages.

Malgré la rareté des indications sur la voix dans les didascalies, le texte de Roubaud et Delay nous informe nécessairement sur la présence d'oralité dans le discours écrit de la pièce de théâtre. Par exemple, lorsque Gauvain discute avec le Roi Pêcheur, la didascalie suivante indique au lecteur le désintéressement du chevalier devant les paroles du roi : « *Gauvain a tellement sommeil qu'il entend de moins en moins les paroles du Roi Pêcheur* »<sup>216</sup>. La conscience de la force de la voix du roi est bien présente dans ce passage. On peut supposer que l'intensité de la voix du Roi Pêcheur diminue de plus en plus dans la mise en scène pour illustrer l'écoute distante du chevalier. La fin de cette scène, qui concorde avec la conclusion de la partie intitulée *Gauvain et le Chevalier Vert*, vient confirmer cette supposition : « *Mais Gauvain n'entend pas la suite car il est profondément endormi* »<sup>217</sup>. L'intensité de la voix d'Amfortas, selon la perception de Gauvain et également du spectateur, puisque les paroles du personnage cessent bel et bien dans le texte écrit : « Et je vais vous dire le nom de celui qui en a été frappé et le nom de son agresseur. Jusqu'ici personne d'autre que moi ne les connaît ... »<sup>218</sup>, diminue jusqu'à ce que le discours soit imperceptible. Le retrait de la voix du roi permet à Roubaud et Delay de jouer avec la transmission orale du discours. Tout comme pour le personnage de Gauvain, le spectateur est placé dans l'incapacité de cerner les paroles du roi et ainsi connaître les mystères du Graal. Le jeu avec la voix du personnage devient dans ce cas très significatif dans la

---

<sup>215</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 101.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 212.

représentation du mythe. Cela laisse planer le mystère sur le Graal et contribue à perpétuer le mythe.

Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *le Roi Pêcheur*, les indications sur la voix sont beaucoup plus nombreuses et directes dans les didascalies. Nous avons déjà signalé plusieurs exemples dans le texte de Julien Gracq. Chez Cocteau, les didascalies informent aussi le lecteur sur la voix des personnages. Quoique beaucoup moins fréquentes et élaborées, des inscriptions textuelles comme celles-ci : « *bas* »<sup>219</sup>, « *de même* », « *il se dresse et crie* »<sup>220</sup>, « *exalté* »<sup>221</sup>, orientent la production vocale des répliques. Les acteurs, lors d'une mise en scène ou d'une lecture, sont alors contraints de suivre ces directives sur la voix des personnages. Le texte de théâtre est conçu pour être joué devant public et donc transmis par l'usage de la voix. Dans les cas de Cocteau et de Gracq particulièrement, les didascalies abondent pour indiquer la façon de jouer les personnages. En quelque sorte, l'inscription de la voix dans ces pièces construit les personnages. Le langage, comme nous l'avons déjà souligné, est au cœur de la problématique de la transmission du mythe du Graal dans les textes de théâtre de notre corpus. La voix, comme médium de la langue au théâtre, est donc un élément significatif du jeu sur le langage qui a lieu dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre*.

Dans la pièce de Julien Gracq, deux personnages se confrontent pour la possession du Graal. Perceval et Amfortas s'affrontent pour déterminer l'avenir du mythe. Comme nous l'avons déjà souligné, la lutte pour le Graal s'accompagne d'une problématique sur le langage dans le *Roi Pêcheur*. L'inscription de la voix se constitue dans une dualité assez nette tout au long de la pièce. Plusieurs indices permettent au lecteur ou au spectateur de comprendre comment la voix des personnages s'insère dans une différenciation entre une voix qu'on pourrait qualifier de matérielle et une voix plus spirituelle. La voix physique, évidemment, c'est celle du corps, de la présence physique, de la parole humaine incarnée. En contrepartie, la voix immatérielle est une conséquence d'un rapprochement avec les sentiments de l'âme, et s'inscrit dans un éloignement de la parole du corps, de la bouche. Elle concerne des éléments plus métaphysiques, qui échappent en quelque sorte à la

---

<sup>219</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 597.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 601.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 602.

compréhension de l'homme et donc également aux personnages. Nous allons tenter, dans cette partie de l'analyse, de comprendre comment cette dualité s'inscrit dans *Le Roi pêcheur* et pourquoi elle apporte une lecture plus complète de l'œuvre.

Au début de la pièce, la voix des deux personnages principaux est figée selon leur tempérament respectif. L'un se distingue, Perceval, par son caractère enfantin, qui lui est d'ailleurs reproché à quelques reprises : « Tu tettes cette gourde comme un nourrisson affamé »<sup>222</sup>, « Je sais déjà ce que tu m'as dit, que tu es un enfant étourdi et enivré de ta jeunesse »<sup>223</sup>. L'autre, Amfortas, fascine par sa voix plus spirituelle, envoûtante pour la plupart des autres personnages. Cette distinction entre les deux personnages forme un axe de compréhension dans le texte de théâtre. Deux pôles opposés se répondent dans une lutte pour le pouvoir du Graal. Les didascalies de Gracq donnent au personnage de Perceval un ton révélant son caractère enfantin, enjoué, et qui se laisse facilement toucher par les paroles des autres personnages : « *Volubile* », « *Très excité* », « *Dépité* », « *Offensé* », « *Soudain très grave* », « *Furieux - geste vers son épée* », « *Simplement* », « *Simplement* », « *Redevenu exubérant et joyeux* », « *Amusé* », « *Très à l'aise* »<sup>224</sup>. Ces exemples proviennent, pour la plupart, de la discussion entre Trévrizent et Perceval qui met en scène le chevalier pour la première fois. La voix de Perceval change rapidement au fil de la conversation. Le personnage est constamment en réaction aux paroles de l'ermite et sa voix est empreinte de ses émotions du moment qui passent de la joie exubérante à la colère. Il réagit physiquement à tout ce qui l'atteint et sa voix reproduit ses réactions physiques.

Contrairement à celle du jeune chevalier, la voix d'Amfortas est inscrite dans le texte comme l'incarnation d'une absence. Plusieurs didascalies de l'auteur suggèrent en effet que le personnage a une voix qui tient plus du rêve que de la réalité. Voici quelques passages qui décrivent les répliques du roi lors de son arrivée en scène : « *Rêveur*. », « *Le regard fixe*. », « *L'œil absent* », « *Comme se parlant à lui-même* »<sup>225</sup>, « *Comme perdu dans une rêverie* »<sup>226</sup>. Les indications textuelles de Gracq sur les répliques d'Amfortas supposent une voix difficile à exprimer. Ce qui ressort particulièrement de ces exemples, c'est l'aspect

<sup>222</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 57.

<sup>223</sup> *Ibid.* , p. 59.

<sup>224</sup> *Ibid.* , p. 57-75.

<sup>225</sup> *Ibid.* , p. 39-41.

<sup>226</sup> *Ibid.* , p. 44.

éthéré du roi. À plusieurs reprises, l'auteur indique au lecteur le caractère absent, hors de la réalité d'Amfortas. Cela s'oppose concrètement avec la vivacité naturelle décrite dans la voix de Perceval. Le roi se trouve entre le monde divin et le monde terrestre par son statut de représentant du Graal et cela se concrétise par une attitude absente. Le songe caractérise sa voix. En somme, Gracq inscrit une dualité entre les voix des deux personnages principaux dans ses didascalies du *Roi Pêcheur*. Perceval est la voix de la vie, de la présence physique, tandis qu'Amfortas est la voix de la mort, de l'absence et du rêve.

Tout comme l'inscription de la voix était significative dans la compréhension du caractère des personnages au début de la pièce, l'analyse de la voix permet aussi de mieux comprendre le sens du texte dans les actes suivants. En fait, la voix semble être au cœur du développement de la pièce. Le ton de chaque personnage change considérablement selon les situations et selon la présence d'autres personnages. Spécialement dans le cas des deux personnages principaux, soit Amfortas, le roi du Graal, et Perceval, le présumé élu pour prendre sa place, la voix évolue de façon significative jusqu'à l'échec du chevalier de répondre au Graal. Le personnage de Perceval est caractérisé par sa voix enfantine, joviale et soumise à ses émotions diverses. À son arrivée au château du Graal, et à la suite de sa rencontre avec le roi et Kundry, le chevalier prend une voix différente de celle qui lui est attribuée au départ, comme le prouve cette didascalie qui décrit les répliques suivantes de Perceval : « *D'une voix hésitante et changée* »<sup>227</sup>. Le passage d'une voix pleine d'assurance et de vivacité à une voix plus hésitante concorde avec la présence du roi et de Kundry. Perceval, à ce moment, est décrit comme un personnage avec une voix différente, plus proche de celle d'Amfortas. D'ailleurs, voici comment Gracq compare les dernières paroles des personnages de Kundry et de Perceval lors de cette discussion : « *Le soir tombe soudain très rapidement et les personnages deviennent de moins en moins distincts, derrière les arbres. Seules, les voix sonnent encore très claires dans l'obscurité, un peu comme en songe* »<sup>228</sup>. Le songe caractérise leur échange de paroles. La matérialité de leur corps disparaît peu à peu pour être totalement absente de la scène. Les voix sont comme produites dans une réalité moins concrète. L'inscription de leurs voix derrière les arbres, dans l'obscurité, entre autres, présage une certaine forme de fiction dans leur prise de parole. Ces éléments du décor, comme dans le cas des romans médiévaux, soulignent le

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 87.

caractère fantastique, ou du moins plus suspect du réalisme de la scène. Le château du Graal opère littéralement un changement dans l'attitude et dans la voix du chevalier du Graal.

Les répliques de Perceval changent considérablement après sa rencontre avec le roi et Kundry. En plus de l'atmosphère de songe, les paroles du chevalier sont de plus en plus parsemées de pauses, de silence, qui rapprochent le ton de sa voix de celle d'Amfortas, plus énigmatique. Par exemple, voici comment Perceval qualifie la voix d'Amfortas lors de son entretien avec Kundry : « Il y avait tant de sang sur sa robe..... et pourtant il parle, il vient pêcher. Il est si pâle. Il parle d'une voix si douce..... comme d'un autre monde..... »<sup>229</sup>. En qualifiant la voix d'Amfortas d'étrangère, Perceval se positionne lui aussi dans cette situation de différence à ce moment de la pièce. En effet, sa voix est présentée comme celle d'un songe, tout comme celle d'Amfortas est décrite par Gracq et les autres personnages. De plus, l'accumulation de silences, entre autres par l'utilisation de cinq points de suspension chez Gracq qui exagèrent la pause significativement, contribuent à ralentir les propos de Perceval. La vivacité de ses répliques s'estompe peu à peu pour ressembler étrangement à la lourdeur et à la morbidité des paroles du roi que Gracq surcharge de silences comme dans la réplique suivante : « Oui, il viendra. C'est la Promesse ! (*Un temps*). Il faut qu'il monte, et que je descende... (*Un silence*). Ah ! je suis triste ce matin, mon Kaylet »<sup>230</sup>. Les doubles mentions de pauses ajoutées aux points de suspension suggèrent un discours très lent et laissent au spectateur un temps de réflexion entre les phrases qui donne du poids aux paroles du roi. Dans cette réplique, l'accent mis sur sa descente à la suite de la montée de Perceval place le spectateur devant l'intrigue de la succession du roi du Graal dans le *Roi Pêcheur*. En accédant à une voix plus proche de celle d'Amfortas, Perceval se rapproche également du Graal. Avec l'aide de Kundry, la voix du chevalier s'inscrit dans un univers de songe qui concorde avec la fiction du symbole du Graal.

Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, la fiction et la réalité se confondent avec les maléfices de Merlin qui planent sur le royaume d'Arthur. La voix des personnages reflète cette dualité entre le monde réel et le monde imaginaire créé par l'enchanteur. L'exemple le plus évident de la différenciation entre la fausseté des personnages et leur

---

<sup>229</sup> *Ibid.* , p. 88.

<sup>230</sup> *Ibid.* , p. 41.

penchant véritable, c'est évidemment les fautes de français de Ginifer qui s'expriment à travers un défaut de prononciation qui le fait parler sur le bout de la langue. On retrouve plusieurs exemples de cette faille des faux personnages, dont celles-ci du Faux Gauvain : « Oh ! Espprès... Exprès... »<sup>231</sup>, « J'allais vous expliquer. C'est es... c'est exprès. Plus je me cache et plus le Roi me cherche. »<sup>232</sup>, « Je résume. C'est moi qui décide de l'expédition. (*Il prononce espédition.*)»<sup>233</sup>. Les erreurs de prononciation de Ginifer rendent les personnages loufoques et cela ridiculise en quelque sorte la magie de Merlin et le côté fantastique du mythe du Graal.

La voix fautive du démon, qui en fait est interprété par les mêmes acteurs que les véritables personnages, ironise la matière arthurienne. D'ailleurs, la quête du Graal, dans la pièce de Cocteau, s'entreprind en fait en raison d'une fourberie du Faux Gauvain, qui crie ceci aux autres chevaliers : « Bel oncle ! Mes Seigneurs ! Laisserons-nous partir le Graal? Resterons-nous comme de vieilles femmes sans le suivre et sans éclaircir ce mystère ? Pour moi je le veux suivre et regarder enfin face à face. Messieurs, je propose de nous mettre en quête ! Je propose la quête du Graal »<sup>234</sup>. La quête du Graal est donc suggérée par un personnage mensonger qui ridiculise le Graal. Ginifer, qui répète régulièrement un « je » autoritaire en plus de crier, suggère par sa voix une parodie de la quête et du personnage de Gauvain qui minimise grandement l'impact du Graal dans l'univers imaginaire de la pièce. C'est par les voix du Faux Gauvain et du Faux Graal que s'entreprind, en fait, une fausse quête du Graal dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*.

Les enchantements de Merlin figurent comme le principal obstacle aux personnages dans la pièce de Cocteau, si l'on se fie d'ailleurs au titre des actes. Cependant, ces enchantements dans le texte se voient et s'entendent plutôt comme des tours de magie complètement ridicules. Déjà, le personnage de Ginifer et sa voix placent les enchantements de Merlin du côté humoristique de l'imaginaire théâtral. Les formules de Ginifer et de Merlin pour créer de la magie se trouvent aussi complètement ridiculisées par les voix des deux personnages. Voici un passage qui montre bien l'aspect parodique de la

---

<sup>231</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 585.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 587.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 602.

magie de l'enchanteur :

*Merlin plie les genoux et, la tête tendue en avant, le Faux Gauvain recroquevillé sur ses épaules comme un singe récite la formule de départ. Cette formule, d'abord lente, se débitera de plus en plus vite jusqu'à atteindre une vitesse mécanique.*

MERLIN

Deux et deux ne font plus quatre  
Tous les murs peuvent s'abattre  
Chiffres délivrez-nous  
1. 2. 3. 5. 6. 7. 2.  
Par le sec et par l'étanche  
À cheval sur l'inconnu.

LE FAUX GAUVAIN

Chèvre, chèvre, chèvre blanche  
Coq de colère et bouc cornu<sup>235</sup>.

Le changement de forme qui passe de la prose au vers suggère nécessairement un ton différent dans la voix des personnages. Avec la didascalie que Cocteau ajoute avant la formule, le passage est évidemment teinté d'une ironie qui se transmet dans l'utilisation de la voix. Les vers comiques et le changement de ton et de rythme dans la voix des personnages vers une vitesse mécanique, proche de la comptine, construisent un enchantement totalement loufoque et peu crédible.

En fait, l'esprit mécanique de la voix de Merlin et du Faux Gauvain concorde avec l'aspect plutôt mécanique de la magie de l'enchanteur. Les enchantements sont plus techniques que magiques. La fleur qui parle est un bon exemple des tours de l'enchanteur : « Cette Fleur inouïe possède la propriété de retenir les paroles qu'on prononce devant elle. La Fleur les répète après pour peu qu'on presse la tige. Il suffit d'arracher une de ses feuilles pour que les paroles s'effacent et que la Fleur soit toute prête à retenir du nouveau »<sup>236</sup>. La fleur de Merlin, c'est évidemment un simple objet technologique pour un lecteur du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècle, comme le mentionne d'ailleurs Cocteau dans son entretien avec Marcel Schneider : « Oui, c'est à la fois le microphone et le phonographe »<sup>237</sup>. L'utilisation du microphone pour illustrer un enchantement de Merlin dans le contexte d'écriture moderne

<sup>235</sup> *Ibid.* , p. 610-611.

<sup>236</sup> *Ibid.* , p. 600.

<sup>237</sup> Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Âge », *op. cit.* , p. 262.

banalise les pouvoirs du magicien. Les voix rapportées par la fleur ne sont rien de plus que l'ouvrage d'un objet des plus communs pour le spectateur. Ces voix sont encore une preuve de l'absurdité des enchantements dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*.

Le Graal est lui aussi l'objet d'une mise en voix dans la pièce de Cocteau. Le Faux Graal, en effet, prend littéralement la parole pour lancer, avec l'aide du petit démon Ginifer, la quête du Graal. Voici comment est présenté le Graal lors de cet événement :

*À ce moment les ténèbres envahissent la scène, un signe lumineux flotte sur les têtes des chevaliers, se dirigeant de la porte du fond vers la fenêtre.*

VOIX DU FAUX GRAAL : Le Graal vous quitte. Le Graal vous abandonne. Prenez garde ! Si vous ne voulez pas le perdre, suivez le Graal !<sup>238</sup>

C'est par sa voix que le Graal est représenté dans ce passage. Évidemment, il ne s'agit pas du vrai Graal dans la mise en scène. D'ailleurs, les ténèbres et le signe lumineux flottant sur les têtes ne sont pas des éléments qui illustrent une entrée du Graal dans la littérature arthurienne en général. Toutefois, il est intéressant de constater que Cocteau donne littéralement la parole au Graal dans sa pièce de théâtre. La personnification de l'objet, dans ce cas par la présence de sa voix, inscrit le Graal comme un élément vivant qui interagit avec les personnages. Le Graal devient chez Cocteau pratiquement un personnage à part entière. Par sa voix, il vit et fait partie intégrante du dialogue théâtral. D'ailleurs, voici comment Galaad annonce la venue du Graal aux autres personnages à la fin de la pièce : « Oui, mais c'est ici, au château, que l'enchantement cesse et que la réalité commence. Les prodiges se succèdent ou du moins ce que l'homme appelle des prodiges, c'est-à-dire ce qu'il ne voyait pas. Le Graal s'annonce »<sup>239</sup>. Galaad exprime clairement la représentation du Graal au théâtre dans cette réplique. L'objet arthurien ne se voit pas, mais il s'entend. C'est par la voix que le Graal est présent dans l'espace scénique.

Dans *Le Roi Pêcheur*, le Graal est aussi un élément vocal dans la mise en scène. Il n'y a pas de Graal matériel sur la scène. La voix est l'élément physique qui représente l'objet aux spectateurs. C'est d'abord par les voix de Kundry et de Kaylet que la cérémonie

<sup>238</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 601.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 654.

du Graal est illustrée au public. C'est également dans une problématique de la voix que l'intrigue sur la succession du trône est construite. En effet, Perceval doit prendre parole, faire entendre sa voix pour atteindre son but. Kaylet l'indique bien malgré lui aux spectateurs avec cette réplique :

KAYLET

*Étonné.*

Mais non, rien, Kundry..... je t'assure..... Il n'a pas parlé.....

*Kundry s'affaisse.*

Qu'est-ce qu'il y a ?..... Qu'est-ce qu'il y a ?

*Kaylet dégringole en hâte de la fenêtre et s'empresse autour de Kundry.*

Qu'est-ce que tu as, Kundry ? Il faut que j'appelle ?<sup>240</sup>

Malgré son innocence, le personnage résume assez bien la situation et l'enjeu de la prise de parole dans ce passage. Ce n'est pas à lui, en effet, de faire entendre sa voix, mais bien à Perceval. L'échec du chevalier est bien un échec de communication avec le Graal. Tout comme dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, c'est par la voix que le Graal est représenté sur scène. Kundry explique bien à Kaylet et au spectateur comment l'échec de la quête est une conséquence d'un dialogue raté entre Perceval et le Graal : « N'appelle pas. Personne ne peut plus répondre, puisque lui n'a pas répondu »<sup>241</sup>.

La voix est au théâtre le vecteur de la communication entre les acteurs et avec le public. Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre*, elle joue son rôle de transmission du message et se retrouve au cœur de la problématique de la représentation du Graal. Le mythe est inscrit dans les textes de théâtre pour être performé devant public. Zumthor, dans son *Introduction à la poésie orale*, décrit la performance de cette façon : « Action (et double : émission-réception), la performance met en présence des acteurs (émetteur, récepteur, singulier ou pluriels), et en jeu des moyens (voix, geste, médiat) »<sup>242</sup>. Dans le cas de nos pièces de théâtre, le Graal devient littéralement un acteur dans la mise en scène. De ce fait, il est présent par le moyen de sa voix. Le Graal a sa voix propre dans chacun des textes de théâtre de notre corpus. Dans *Graal Théâtre*, entre autres, la voix du Graal se confond avec la littérature arthurienne transmise par la voix des différents auteurs médiévaux. L'exemple le plus évident est la prise de parole de Chrétien

<sup>240</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>242</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 149.

de Troyes lors de la présence de Perceval au château du Graal, où Roubaud et Delay inscrivent la scène du Graal par le moyen de la « Voix de Chrétien de Troyes »<sup>243</sup>. L'utilisation de cette prise de parole, très peu commune au théâtre pour décrire une action, témoigne de l'importance de la transmission du message par le moyen de la voix. En passant du roman au théâtre, Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay inscrivent le Graal dans la perspective d'un passage de l'écrit à l'oral.

### **La voix dans les romans médiévaux**

Dans le cas de la tradition littéraire du Graal, le mouvement vers l'écrit est significatif à l'époque médiévale. En effet, à ce moment de l'histoire, il y a une problématique évidente sur le passage de l'oral à l'écrit dans la transmission du discours. C'est à ce moment que des auteurs commencent à écrire en français, la langue parlée à ce moment, et non en latin. Le livre change considérablement le rapport au langage vernaculaire qui s'écrit alors pour se différencier de la tradition orale :

L'oralité intériorise la mémoire, par là même qu'elle la spatialise : la voix se déploie dans un espace, dont les dimensions se mesurent à sa portée acoustique, accrue ou non par des moyens mécaniques, mais qu'elle ne peut dépasser. L'écriture, certes, est spatiale elle aussi, mais d'une autre manière. Son espace, c'est la surface d'un texte : géométrie sans épaisseur, dimension pure (sinon dans les jeux typographiques de certains poètes), alors que la répétitivité indéfinie du message, dans son identité intangible, l'assure de triompher du temps<sup>244</sup>.

Le passage de l'oral à l'écrit change la perspective sur la mémoire d'une œuvre. En mettant la littérature par écrit, on lui donne la possibilité d'être copiée, recopiée, relue, retravaillée. Chrétien de Troyes, en écrivant ses romans en vers au XII<sup>e</sup> siècle, est conscient du pouvoir de l'écriture dans la transmission du discours, comme il l'affirme dans l'introduction du *Conte du Graal* :

Qui petit seme petit quiaut,  
Et qui auques recoillir vaut,  
An tel leu sa semance espande

<sup>243</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre, op. cit.*, p. 236.

<sup>244</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 40.

Que fruit a çant doubles li rande ;  
 Car en terre qui rien ne vaut,  
 Bonne semance i seche et faut.  
 Crestiens seme et fait semance  
 D'un romanz que il ancomance,  
 Et si le seme an si bon leu  
 Qu'il ne puet estre sans grant preu<sup>245</sup>.

L'auteur médiéval utilise la métaphore de la semence pour parler de son œuvre. C'est, selon lui, avec de la bonne semence qu'on parvient à récolter de bons fruits. Comme nous le savons, les fruits de son œuvre se sont plutôt bien récoltés puisque la légende du Graal s'est rendue jusqu'à nous et que des auteurs comme Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay réécrivent la scène qu'il a d'abord écrite. Le bon lieu pour semer son œuvre, c'est le roman, c'est-à-dire une mise par écrit de la langue vernaculaire. Avec ce prologue, Chrétien de Troyes affirme le rôle utilitaire et mémoriel de l'écrit pour transmettre le discours. Il est conscient que le passage à l'écriture de la langue populaire confère un statut à ce langage et que l'œuvre écrite est vouée à un plus grand impact dans la mémoire collective.

De nos jours, l'écrit est devenu le seul espace littéraire véritablement reconnu, comme le souligne Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* :

En vertu d'un préjugé déjà ancien dans nos esprits, et qui informe nos goûts, tout produit des arts du langage s'identifie à une écriture : d'où la difficulté que nous éprouvons à reconnaître la validité de ce qui ne l'est pas. Ces arts, nous en avons tellement raffiné les techniques que notre sensibilité esthétique spontanément répugne à l'apparente immédiateté de l'appareil vocal. Les spéculations critiques des années soixante et soixante-dix sur la nature et sur le fonctionnement du "texte", non seulement ne contribuèrent pas à dégager de ce côté de l'horizon, mais l'embrumèrent plus encore en récupérant, travestie à notre mode mentale, l'antique tendance à sacrifier la lettre<sup>246</sup>.

Pourtant, comme le mentionne le médiéviste plus loin dans son analyse, « le langage est impensable sans la voix »<sup>247</sup>. Le théâtre et les romans médiévaux sont imprégnés de cette culture de l'oralité, intrinsèque à leur mode d'écriture et de diffusion. De ce fait, à la fois dans les textes de théâtre et dans les œuvres littéraires médiévales se retrouvent des indices d'oralité : « Une réplique écrite selon les règles de l'art pourrait donc être truffée de

<sup>245</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>246</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 12.

marques relatives au code de la *pronunciatio*, et constituerait en quelque sorte l'équivalent oratoire de ce que Paul Zumthor a appelé, dans un tout autre contexte et pour un tout autre corpus, un "indice d'oralité" »<sup>248</sup>. Ce passage de la thèse de Jeanne Bovet, quoique se référant au corpus classique du théâtre précisément, montre bien l'équivalence de l'influence de l'oral entre les deux formes d'écriture que sont la littérature médiévale et le théâtre. Quoique bien éloignées dans le temps, ces deux catégories littéraires fonctionnent en rapport étroit avec une culture d'oralité. Les textes sont produits dans une conscience du rôle de la voix.

L'oral a encore une empreinte forte dans la littérature du Moyen Âge. Le passage de l'oral à l'écrit ne va pas de soi pour la langue vernaculaire. Les romans du Graal, en commençant par le *Conte du Graal*, s'inscrivent dans un mouvement littéraire qui contribue à ce passage vers l'écrit. Le rythme du texte médiéval contient encore une large influence de la voix dans sa forme au début de la tradition manuscrite du Graal. En effet, les genres sont classés par une division assez simple d'abord, soit celle de l'écriture en vers ou en prose :

Quant au facteur rythmique de la tradition, il permet du moins une première division simple, réductible à quatre oppositions hiérarchisées, mais dont la valeur discriminatoire diffère parfois beaucoup en pratique : 1. vers/prose, 2. a) vers à regroupements réguliers (strophes)/vers sans regroupements réguliers, 2. b) vers groupés en tirades irrégulières/ vers à discours continu (sans coupures manifestes), 3. prose rythmiquement ornée/ prose non ornée<sup>249</sup>.

Ces séparations génériques, si l'on peut vraiment parler de genre, sont classées selon le rythme du texte. La présence du vers est un signe de l'influence de l'oralité dans le discours écrit. Le vers est un indice majeur de la conscience de l'écrivain de la valeur de la voix.

En écrivant en vers, le rythme, le timbre de la voix sont nécessairement inscrits dans le texte. Dans la tradition manuscrite des romans du Graal, le passage de l'écriture en vers à l'écriture en prose témoigne de l'importance de plus en plus visible de l'écrit comme moyen de transmission du discours en langue française. Il s'agit d'un changement de valeur dans la société qui se traduit par un retrait de la voix, comme le souligne Zumthor pour préciser le

---

<sup>248</sup> Jeanne Bovet, *Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*, op. cit., p. 17.

<sup>249</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 199.

fonctionnement de la coexistence entre l'oralité et l'écriture : « soit comme oralité *mixte*, quand l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée (ainsi de nos jours, dans les masses analphabètes du tiers monde) ; soit comme oralité *seconde*, qui se (re)compose à partir de l'écriture et au sein d'un milieu où celle-ci prédomine sur les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire »<sup>250</sup>. Le roman de Chrétien de Troyes, ainsi que les *Continuations*, traduisent une influence encore bien présente de la culture d'oralité du Moyen Âge. Plus on s'éloigne du *Conte du Graal* dans le temps, toutefois, plus la prose prend le dessus sur le vers pour relater les aventures arthuriennes. L'accomplissement de la prédominance de l'écrit se concrétise peu à peu, par exemple dans le *Lancelot-Graal*, qui forme une synthèse de toute la question sur le mythe. La mise par écrit de l'œuvre de Chrétien est déjà une preuve de la volonté de conserver le mythe à l'aide de l'écriture, comme en témoigne le prologue de *Perceval*. La voix demeure cependant un moyen de communiquer la langue française qui a des échos dans la littérature du Graal de cette époque.

Le mot « conte », qui désigne le texte de Chrétien de Troyes dans le titre de l'œuvre, renvoie à la tradition orale de la littérature. C'est l'auteur médiéval lui-même qui utilise ce terme pour introduire son roman avec le passage suivant :

Chrestiiens, qui antant et painne  
 A rimoiier le meillor conte  
 Qui soit contez en cort real :  
 Ce est li contes del Graal,  
 Don li cuens li bailla le livre,  
 S'orroiz comant il s'an delivre<sup>251</sup>.

Ces vers de Chrétien de Troyes présentent bien la problématique de l'écriture et de l'oralité dans la confection d'un livre médiéval. Le prologue d'*Erec et Enide* va dans le même sens :

Por ce dit Crestiiens de Troies,  
 Que reisons est que totes voies  
 Doit chascuns panser et antandre  
 A bien dire et a bien aprandre,  
 Et tret d'un conte d'avanture  
 Une mout bele conjointure<sup>252</sup>.

<sup>250</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 36.

<sup>251</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, op. cit., p. 40-42.

Le conte implique une certaine part de performance vocale. L'auteur de *Perceval* s'applique à montrer le rapport encore étroit entre la littérature et la voix. Le jeu avec les mots « conte » et « comte » dans le *Conte du Graal* suggère le recouplement entre la tradition écrite et orale du livre. En mettant sur papier un conte, on choisit d'insérer la voix dans le livre. On choisit aussi de donner à cette voix une longévité qui dépasse le message unique de la parole, comme le suggère ce passage de l'auteur :

D'Erec, le fil Lac, est li contes,  
 Que devant rois et devant contes  
 Depecier et corronpre suelent  
 Cil qui de conter vivre vuelent.  
 Des or comancerai l'estoire  
 Qui toz jorz mes iert an memoire  
 Tant con durra crestiantez ;  
 De ce s'est Crestiiens vantez<sup>253</sup>.

Chrétien de Troyes inscrit son roman à la fois dans le genre oral du conte et dans le genre plus scriptural du roman.

Le *Conte du Graal* se retrouve entre les traditions orales et écrites de la littérature. La voix occupe encore une place importante dans le texte à l'époque où la légende arthurienne se met en place. Chrétien de Troyes suggère, par la désignation de conte pour son texte, une performance vocale nécessaire à la lecture. Voici comment Zumthor définit le conte dans son *Introduction à la poésie orale* :

Dans les sociétés archaïques, le conte offre à la communauté un terrain d'expérimentation, où, par la voix du conteur, elle s'essaie à tous les affrontements imaginables. D'où sa fonction de stabilisation sociale, laquelle survit longtemps aux formes de "vie primitive" et explique la persistance des traditions narratives orales, par-delà les bouleversements culturels : la société a besoin de ses conteurs, indépendamment des situations concrètes qu'elle vit. Plus encore, dans l'incessant discours qu'elle tient sur elle-même, ce dont la société ressent le besoin, c'est de toutes les voix porteuses de messages arrachés à l'érosion de l'utilitaire : du chant, non moins que des récits. Besoin profond, dont la manifestation la plus révélatrice est sans doute l'universalité et la pérennité de ce que nous désignons du terme ambigu de théâtre<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Michel Rousse, Paris, Flammarion, 1994, p. 50.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>254</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 53.

Conter une histoire, c'est en faire une performance orale. Le *Conte du Graal*, de ce fait, est un texte qui conserve une certaine dimension orale. Evelyn Birge Vitz, dans son ouvrage intitulé *Orality and Performance in Early French Romance*, conclut d'ailleurs ceci sur la grande part de la voix dans les romans de Chrétien de Troyes : « In any event, Chrétien de Troyes uses voices, characters' voices, to tell the story, and to advance the narrative. This is what might be called a technique of "auditory showing" : Chrétien shows us what is happening by making us *hear* it happen »<sup>255</sup>. L'auteur considère donc que, malgré le recours à l'écriture pour transmettre son récit, l'oralité occupe encore un rôle important dans le message poétique.

L'intrigue du *Conte du Graal* tourne elle-même autour d'une problématique sur le langage, sur la voix. Perceval, le héros de l'histoire, est introduit dans le récit par son incapacité à communiquer avec les chevaliers qu'il rencontre. Un des chevaliers lui répondra d'ailleurs ceci pour tenter de rétablir la discussion :

Vaslet, fet il, ce est abez  
 Qu'an autres noveles me mez  
 Que je ne te quiers ne demant.  
 Je cuidoie, se Deus m'amant,  
 Que tu noveles me deïsses,  
 Einz que de moi les apreïsses,  
 Et tu viaus que je les t'apraingne<sup>256</sup>.

L'usage de la langue française par Perceval est ce qui lui fait défaut. Son aptitude à entrer en communication avec les autres personnages est mise en doute par les paroles du chevalier. Il ne connaît pas les usages d'une discussion, comme le souligne un peu plus loin le chevalier à ses camarades : « Ne set mie totes les lois »<sup>257</sup> en parlant du langage de Perceval. L'acteur principal de la quête du Graal est de ce fait placé dans une situation de difficulté à écouter et à se faire entendre des autres personnages.

La relation de Perceval avec le monde extérieur est construite par ce qu'il a entendu de la bouche de sa mère. C'est ce qu'elle lui a raconté à propos des anges et des démons qui

---

<sup>255</sup> Evelyn Birge Vitz, *Orality and Performance in Early French Romance*, Cambridge, D. S. Brewer, 1999, p. 162.

<sup>256</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 50.

forme sa perception des chevaliers qu'il rencontre. D'abord, il les confond avec des démons, selon ses dires :

Si s'an mervoille et dit : "Par m'ame,  
Voir me dist ma mere, ma dame,  
Qui me dist que deable sont  
Plus esfreé que riens del mont,  
Et si dist por moi anseignier  
Que por aus se doit an seignier<sup>258</sup>.

Puis, lorsqu'il les aperçoit de plus près, il les confond avec des anges :

Et dist : "Ha! sire Deus, merci !  
Ce sont anges que je voi ci.  
Hé ! voir, ore ai je mout pechié,  
Ore ai je mout mal exploitié  
Qui dis que c'estoient deable.  
Ne me dist pas ma mere fable,  
Qui me dist que li ange estoient  
Les plus beles choses qui soient<sup>259</sup>.

Les paroles de la mère de Perceval, comme les passages cités le démontrent, sont interprétées par le jeune homme comme la vérité absolue. Malgré les points de vue différents qui s'offrent à lui, il retient toujours l'enseignement oral de sa mère pour trouver la solution à ses interrogations. La voix de sa mère fait office de vérité. Chrétien de Troyes, de cette façon, exprime adéquatement le rôle encore primordial de l'oralité au Moyen Âge. Malgré les incapacités évidentes de Perceval à bien cerner tout ce qu'il découvre, ce que lui a conté sa mère lui permet de bâtir sa perception du monde. Comme le mentionne le héros, ce que lui a dit sa mère n'est pas une fable. La voix contribue à déterminer une réalité, même si ce réel est inscrit dans une fiction.

Toutefois, même si le rôle de l'oral est encore bien présent dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes, il n'en demeure pas moins que la voix est synonyme d'échec de la communication. En effet, le chevalier en quête du Graal, se fiant uniquement aux conseils de sa mère, rencontrera de nombreux obstacles dans son cheminement pour cette raison. Un des obstacles les plus marquants est celui de la découverte de son identité. Perceval, lorsque

---

<sup>258</sup> *Ibid.* , p. 44.

<sup>259</sup> *Ibid.* , p. 44.

les chevaliers lui demandent de se nommer, leur réplique des surnoms qu'il a entendus à son sujet : « J'ai non Biaus Filz. »<sup>260</sup>, « J'ai non Biaus Frere. »<sup>261</sup>, « Qu'a mon droit non ai non Biaus Sire »<sup>262</sup>. En donnant ces surnoms comme moyen d'identification, Perceval prouve son incapacité à se définir par lui-même. Il se définit toujours par son rapport à la voix de sa famille. D'ailleurs, les chevaliers s'étonnent qu'il ne connaisse pas son véritable nom en le questionnant davantage :

– Si m'aït Deus, ci a bel non.  
 – As an tu plus ? – Sire, je non,  
 Ne onques certes plus n'an oi.  
 – Si m'aït Deus, mervoilles oi,  
 Les greignors que j'oïsse mes  
 Ne ne cuit que j'oies ja mes<sup>263</sup>.

Chrétien de Troyes inscrit donc la voix comme moyen d'une transmission du discours quelque peu défaillante. Du moins, selon les répliques du personnage héroïque, l'oralité permet une certaine déformation du sens. Perceval comprend le message selon ce qu'il a entendu. La dérive du sens expose le problème du langage oral qui peut être déformé, qui n'est pas stable.

La scène du Graal dans le *Conte du Graal* est elle-même un signe de la problématique du langage qui est construite dans le texte. En fait, la rencontre entre Perceval et le Graal se conçoit comme l'inachèvement ultime de la voix. Mireille Séguy, dans son ouvrage sur *Les romans du Graal*, insiste sur le rôle de la prise de parole par Perceval dans son analyse de la scène du Graal : « Quelque chose, manifestement, fait signe, en appelle à l'élucidation, mais sans pour autant pousser celui qui regarde à prendre la parole pour poser des questions. Cette tension entre la merveille d'une part – qui demande à être interrogée – et d'autre part le silence de Perceval – qui résiste à la tentation de l'interrogation – encadre le déroulement du défilé des objets »<sup>264</sup>. Le *Conte du Graal* est le cheminement d'une recherche sur le langage, sur la prise de parole. Perceval, par son silence, démontre son échec à faire entendre sa voix. Il s'agit en quelque sorte d'un échec de

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>264</sup> Mireille Séguy, *Les romans du Graal, ou, le signe imaginé, op. cit.*, p. 25.

l'oralité. Avec cette intrigue sur le langage, Chrétien de Troyes met en place les limites de l'oral comme moyen de transmission du discours. Il privilégie toutefois la prise de parole dans la scène du Graal, ce qui n'empêche pas Perceval de se taire. L'auteur assume de ce fait à la fois l'importance de l'oralité et ses limites.

Les textes qui suivront le *Conte du Graal*, peu à peu, laisseront tomber cette problématique du langage, de la prise de parole, pour se concentrer sur d'autres éléments de la scène du Graal. Le dévoilement du Graal se concentre de plus en plus sur des épreuves chevaleresques, entre autres, comme le souligne Mireille Séguy :

Deux autres éléments interviennent alors pour prendre en charge le rôle dilatoire qu'assumait auparavant le silence obstiné du héros : il s'agit de l'épreuve de l'épée brisée et de l'épreuve du Siège Périlleux, qui dans certains textes (*Lancelot propre*, *Continuation de Gerbert*, *Queste del Saint Graal*) coexistent. Ces épreuves, qui s'offrent comme un instrument de mesure de la piété et / ou de la prouesse du héros, ont une valeur qualifiante<sup>265</sup>.

La valeur accordée à la prise de parole par Chrétien de Troyes s'estompe donc pour laisser place à des actions plus romanesques. Il y a aussi un passage de la voix au regard qui s'exerce dans la tradition romanesque du Graal :

Une progressive substitution de la question par la vision. Le remplacement de l'interrogation sur la destination du Graal par une interrogation sur la nature de son service met en lumière le mystère d'une manifestation que le regard appréhende mieux que le discours. Le *Perlesvaus* et la *Continuation de Gerbert de Montreuil*, textes-charnières, donnent à lire ce passage du régime du questionnement au régime du regard, du régime de la parole à celui du silence<sup>266</sup>.

Ce passage vers un contact plus axé sur le regard, laissant tomber la problématique de la parole installée dans le *Conte du Graal*, illustre le passage d'une tradition de l'oralité vers une tradition plus scripturale. Le rôle de la voix, bien présent dans le texte fondateur de Chrétien de Troyes, diminue au fur et à mesure que l'on s'éloigne du modèle.

La voix demeure cependant inscrite dans les textes médiévaux de différentes façons. Bien que le vers laisse peu à peu sa place à la prose et que le questionnement sur la parole

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 106.

s'estompe dans la tradition romanesque du Graal, l'oralité reste bien ancrée, du moins un certain temps à l'époque médiévale, dans les romans. Selon Zumthor, voici comment le texte oral s'identifie comme tel à l'aide d'indices formels :

C'est ainsi qu'en pratique la poésie narrative et dramatique use de toute espèce de procédés destinés à intégrer, dans le structure du discours, les indices redondants de sa fonction "phatique" : digressions prospectives, rétrospectives, justificatives, stases ornementales, apostrophes, exclamations, questions rhétoriques, passages du *il*, *eux*, au *je*, au *vous*, usage de présentatifs tels que *voyez*, *écoutez*, schématisation descriptive, énumérations. De là une tension artificielle générale, permettant au langage de biaiser avec les exigences de la linéarité événementielle<sup>267</sup>.

Les romans médiévaux usent de ces indices de la fonction phatique du langage qui informent sur l'importance de l'oralité dans le discours. L'adresse au lecteur par Chrétien de Troyes, dans le prologue du *Conte du Graal*, indique le souci de conserver un lien oral avec le public. Le choix du verbe dans le vers suivant : « S'orroiz comant il s'an delivre. »<sup>268</sup> montre en quoi la valeur du dire et de l'écoute est pour l'auteur un élément qui fait partie du rôle du texte littéraire. Des passages comme celui-ci : « Des aventures qu'il trova / M'orroiz conter mout longuemant. »<sup>269</sup> inscrivent le *Conte du Graal* dans sa nature orale de conte. Chrétien de Troyes, déjà en s'adressant au lecteur de la sorte, suggère la présence de l'oralité. Il interpelle directement le public à écouter son histoire. La parole et l'écoute sont la base de la présence du texte. L'oralité demeure donc une prémisse de l'écriture du *Conte du Graal*. Le livre se conçoit dans un rapport étroit avec la culture d'oralité, malgré le passage de l'oral à l'écrit.

La tradition du Graal se forme dans cette conscience de plus en plus forte de la suprématie de l'écriture sur l'oralité. Il ne s'agit pas d'une écriture destinée à être lue à haute voix, mais bien d'une volonté d'écrire pour la mémoire et pour l'utilisation personnelle. Déjà à l'époque du *Perceval*, la mise par écrit d'un roman en langue vulgaire souligne le passage vers une tradition manuscrite de la littérature de langue française. Les romans romanesques sur la question du Graal, quelques siècles plus tard, font foi du désir de conserver de manière livresque le mythe médiéval. Les dispositifs romanesques font tout de même état d'une certaine oralité encore présente dans les textes. Par exemple, l'usage des

<sup>267</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit. , p. 134-135.

<sup>268</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, op. cit. , p. 42.

<sup>269</sup> *Ibid.* , p. 278.

digressions, constantes dans la tradition littéraire du Graal, inscrivent l'histoire dans un univers de conte qui fait écho au *Conte du Graal*. Il y a un véritable penchant, dans l'écriture romanesque de la littérature arthurienne, à conter des histoires pour prolonger, augmenter, expliquer, la trame narrative. Ce procédé d'enchâssement des histoires révèle une certaine forme d'oralité dans le texte médiéval. Un exemple frappant de ce désir de conter se retrouve dans la *Queste del Saint Graal*, où la signification des passages romanesques devient le moteur de la narration :

*La Queste del Saint Graal* systématise ce recours au discours explicatif de type allégorique en le plaçant non plus en marge, mais au cœur de l'écriture du texte. L'intérêt se décentre ; il ne porte non plus tant sur le récit des aventures que sur l'exposé de leur *senefiance*. Mieux, l'aventure n'est nulle part ailleurs que dans le dévoilement de la *senefiance* : l'aventure est *senefiance* et la *senefiance* aventure<sup>270</sup>.

Les reprises multiples de noms, de lieux et d'événements, qui deviennent des lieux communs qui se répondent et se confondent les uns aux autres, projettent également la présence vocale dans le discours des romanciers médiévaux. Les histoires se construisent dans un rapport, infiniment exploité par les conteurs, de référence avec les autres histoires. La littérature du Graal se comprend dans ce rapport qu'entretient chacune des séquences narratives avec les séquences qui la suivent ou qui la précèdent. Les changements, souvent minimes, entre les histoires contées, sont les éléments qui font signe dans la compréhension du texte. La représentation du Graal, entre autres, est inscrite dans les textes médiévaux en lien avec les autres textes, dont le *Conte du Graal*, ou avec les autres représentations qui y figurent. Dans le cas de la *Queste del Saint Graal*, évidemment, il s'agit de montrer en quoi les aventures du Graal font signe vers le divin, comme le souligne Mireille Séguy :

Cette identification de l'aventure à la *senefiance* génèrerait un texte uniquement discursif si elle ne se doublait pas, comme l'atteste cette définition, d'un autre processus d'identification qui met en coïncidence *senefiance* et *demostrance*, signification et manifestation. Ce que raconte la *Queste*, c'est précisément cela : la transformation des aventures arthuriennes traditionnelles en des manifestations divines susceptibles d'être explicitées dans un discours de *senefiance*, c'est-à-dire dans un discours explicatif de type allégorique<sup>271</sup>.

<sup>270</sup> Mireille Séguy, *Les romans du Graal, ou, le signe imaginé*, op. cit. , p. 127.

<sup>271</sup> *Ibid.* , p. 127.

Les différentes sources d'explication allégorique des événements rendent le texte lourd et font de la *Queste del Saint Graal* une œuvre peu dynamique. Le constant retour aux sources littéraires du Graal, aux noms communs qui se répètent (tels que Yvain, par exemple), aux lieux déjà visités (dont le château du Graal), aux événements semblables (le passage du cortège du Graal), font de la littérature du Graal une écriture répétitive caractéristique de la tradition poétique orale.

Les romans arthuriens s'inscrivent dans une redéfinition du genre romanesque au Moyen Âge. Le passage d'une tradition orale à une tradition écrite se traduit par une écriture qui laisse encore beaucoup d'espace à la voix dans les romans en langue vernaculaire. Le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, œuvre fondatrice du mythe, est très largement influencé par l'oralité du discours. Entre autres, son titre révélateur explicité dans le prologue et la problématique du langage qui est au cœur du roman favorisent l'idée d'une écriture où la voix demeure bien présente. Les romans qui suivront le *Perceval*, et qui formeront la tradition arthurienne telle que nous la connaissons de nos jours, sont également empreints de la culture d'oralité, même si l'écrit devient de plus en plus manifestement prédominant. Le rapport à la vérité du message, comme le souligne Jeanne Bovet, change avec la prédominance de l'écriture : « Le passage à l'écriture déplace ce rapport à l'autorité, en archivant visuellement les connaissances en dehors des compétences de la mémoire et de la voix. Le rapport à la vérité s'en trouve profondément modifié »<sup>272</sup>. Toutefois, Paul Zumthor, dans *La Lettre et la voix*, affirme que, « jusqu'au-delà du XV<sup>e</sup> siècle, en certains lieux du XVII<sup>e</sup>, la parole restera sinon la source ultime, du moins la manifestation la plus convaincante de l'autorité »<sup>273</sup>. La voix demeure donc une source d'autorité qui se transpose dans les œuvres médiévales. Les ermites, qui sont des figures d'autorité dans les romans du Graal, illustrent entre autres bien la valeur de l'oralité qui s'affirme dans la littérature du Graal. Les reprises, les digressions, les nombreuses adresses à l'auditeur qui surplombent les romans dénotent également en quoi la voix s'inscrit dans le prolongement de la réflexion sur l'écriture au Moyen Âge. Les romans semblent tous issus d'un conte qui ne demande qu'à être prolongé par d'autres conteurs.

---

<sup>272</sup> Jeanne Bovet, *Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*, op. cit., p. 91.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 96.

## Un héritage oral

Les textes de théâtre de notre corpus, en reprenant le mythe du Graal dans un contexte historique différent, perpétuent la tradition orale de la littérature du Graal. Le passage du roman au théâtre, en fait, est une transformation formelle qui ne change pas le rapport étroit entre la tradition littéraire du Graal et la voix. L'oralité présente dans les romans médiévaux, dont le *Conte du Graal* principalement, demeure un élément central de l'intrigue mais aussi de la fabrication du texte. Le théâtre, pour Jean Cocteau, Julien Gracq, Jacques Roubaud et Florence Delay, est l'endroit idéal pour revisiter le mythe du Graal. Le lien le plus significatif entre la littérature arthurienne du Moyen Âge et les textes de notre corpus est l'utilisation de la voix. Séparés par plusieurs siècles de changements dans la littérature, dont la suprématie de l'écrit sur l'oral qui se matérialise de plus en plus dans les valeurs sociales, les auteurs du Graal se retrouvent dans la position de conteurs. D'ailleurs, lors d'une conférence intitulée « La fabrication de Graal théâtre » présentée lors de la 3<sup>e</sup> *Rencontre internationale Paul-Zumthor : érudition et fiction*, Jacques Roubaud mentionnait lui-même l'importance capitale de la voix dans son travail de composition du texte de théâtre. L'auteur de *Graal Théâtre* expliquait entre autres comment, « selon les conseils de Paul Zumthor, avec sa partenaire dans l'aventure Florence Delay, il composait d'abord le texte de manière orale avant tout ». Le travail de la voix précède donc le travail d'écriture dans son cas pour la fabrication de *Graal Théâtre*. Ce procédé nous indique l'importance de l'oralité dans un texte de théâtre. Même dans une pièce qui, avouons-le, se matérialise plutôt difficilement dans un contexte scénique, entre autres à cause des nombreux personnages, l'inscription de la voix demeure un élément qui occupe un rôle primordial dans son écriture.

L'écriture est au cœur de la démarche des auteurs, comme le prouve le colophon à la fin de l'œuvre : « Ici, en écrivant que Blaise à écrit le mot fin, aujourd'hui 19 mars de l'an 2004, nous Florence Delay et Jacques Roubaud, scribes de langue française, achevons notre livre Graal Théâtre. Il contient tout ce qu'il doit contenir et nul après nous ne pourra y ajouter ou retrancher sans mentir »<sup>274</sup>. Le jeu sur la valeur de vérité accordée à l'écriture

---

<sup>274</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, op. cit. , p. 601.

dans ce passage dénonce en quelque sorte sa propre mécanique. Eux-mêmes, entre les versions de 1977 et 2005, ont apporté des modifications au texte par des retranchements et des ajouts. L'écriture ne garantit pas la vérité du discours.

Du même fait, l'oralité ne garantit pas la fiction. Jacques Roubaud et Florence Delay, en choisissant le théâtre pour transmettre le mythe du Graal, font de l'oralité le conducteur premier du message. Il s'agit bien, dans le cas de *Graal Théâtre*, de faire un conte du Graal. La théorie du conte faite par Merlin, dans *Lancelot du Lac*, s'élabore de cette façon : « Le conte dit toujours vrai. Ce que dit le conte est vrai parce que le conte le dit. Certains disent que le conte dit vrai parce que ce que dit le conte est vrai. D'autres que le conte ne dit pas le vrai parce que le vrai n'est pas un conte. Mais en réalité ce que dit le conte est vrai de ce que le conte dit que ce que dit le conte est vrai. Voilà pourquoi le conte dit vrai »<sup>275</sup>. Merlin, dans cette théorie, interprète le conte comme un message oral. Le conte est transmis vocalement, il est dit. Le rapport établi entre la vérité et le conte, pour cette raison, se confond naturellement avec le rapport entre le vrai et l'oralité. D'ailleurs, le contexte même de cette scène entre Blaise et Merlin souligne la valeur orale du discours. Merlin est absent de la scène. C'est sa voix uniquement qui dit à Blaise le fonctionnement du conte. Il n'y a pas de présence visuelle pour l'accompagner. La réponse de Blaise, qui va comme suit : « J'y vois déjà plus clair. C'est une théorie. »<sup>276</sup>, joue avec le rôle de la vision dans la valeur du discours. Comme il le mentionne lui-même plus tôt, la vision du mythe : « Je décris d'ailleurs un cortège qui passe devant leurs yeux sans savoir si ce que j'en dis est vrai. »<sup>277</sup> ne prouve pas nécessairement la vérité du message qu'il doit dire. La valeur accordée à la voix par Merlin et Blaise dans cette partie intitulée « LE GRAND LIVRE » inscrit le Graal dans la tradition orale de l'écriture du mythe.

*Graal Théâtre*, déjà par son titre, implique un passage à la scène et à la vocalité du discours. Le texte écrit, de ce fait, est pensé pour être dit. Le genre littéraire du théâtre, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, n'est véritablement complet qu'avec la représentation scénique. Les dialogues de la pièce de Roubaud et Delay sont sensibles à l'usage oral qui doit se faire de la pièce. L'utilisation minimale de la ponctuation, dans des

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

répliques comme celle-ci : « Comme la blessure saignait je pris la coupe et monté sur une petite échelle je recueillis le sang sacré. Puis je déclouai le corps l'enveloppai dans le linceul et le portai dans mes bras jusqu'au sépulcre suivi de Marie de Véronique et de Bron qui portait la coupe et la lance. »<sup>278</sup>, sont construites dans un souci de l'oralité du discours. Selon les paroles même de Jacques Roubaud, que je cite de mémoire, « le souffle de la voix seulement sert de motif pour la ponctuation ». Ce type d'écriture insère la présence vocale dans le texte. Roubaud et Delay, de cette façon, écrivent dans une continuation avec les romans médiévaux. Le théâtre devient, à l'époque moderne, le lieu par excellence pour donner à la voix une importance équivalente à celle qu'elle avait dans le roman médiéval. Les répliques des personnages, dans une ponctuation qui reprend le souffle de la voix, expriment l'importance de l'oralité dans la construction du texte écrit. Le rythme du discours est inscrit dans un rapport étroit avec la vocalité du contexte théâtral.

Les changements de rythme dans *Graal Théâtre*, avec l'apport des passages en vers, relatent également le lien évident à faire entre la culture d'oralité du roman médiéval et celle du théâtre. En donnant la parole à Chrétien de Troyes lui-même, par exemple, les auteurs insèrent littéralement la voix du roman dans la mise en scène. Le changement de rythme dans le dialogue, qui passe de la prose au vers, en plus d'être significatif de l'intertextualité de la scène du Graal, montre la prédominance de la voix dans les deux genres séparés par des siècles. La voix de Blaise et la voix de Chrétien de Troyes se répondent pour former un parallèle entre les deux formes de discours. Il est très significatif que ce soit, en effet, la voix de Blaise qui prenne la parole pour répondre à l'auteur du *Conte du Graal*. La réplique de Blaise insiste d'ailleurs sur l'importance de la voix dans le passage du théâtre au roman : « Écoutez la voix de Chrétien de Troyes. Écoutez bien ses paroles dans cette scène capitale. Perceval voit des merveilles et se retient d'en demander la raison car il songe au conseil de sa mère confirmé par messire Yvain que trop parler nuit. Il craint s'il pose une question de passer pour un innocent »<sup>279</sup>. Elle souligne aussi l'enjeu principal de la scène du Graal qui est la prise de parole de Perceval. Roubaud et Delay construisent ainsi le pont entre les deux cultures d'oralité. La voix de Blaise et la voix de Chrétien de Troyes inscrivent le texte dans la sphère de la vocalité. C'est par leur voix que la scène du Graal se comprend. En plus de montrer le passage du roman au théâtre, le

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 237.

changement de rythme établit le lien vocal entre les deux genres. C'est la voix, seule, qui pose le problème du mythe du Graal qui tourne autour de la prise de parole de Perceval.

Dans la pièce de Julien Gracq, le rythme s'établit dans une ponctuation abondante qui contraste avec le texte de Roubaud et Delay. Les différentes marques de silence dans les didascalies et les points de suspension, nombreux et exagérés par l'auteur par l'inscription de cinq points, invitent à une certaine lenteur dans le texte écrit. Les paroles des personnages sont continuellement entrecoupées de moments de réflexion qui suggèrent l'indécision et la lourdeur du message à transmettre. C'est le constant rapport entre la présence et l'absence de la voix qui donne son sens au *Roi Pêcheur*. Julien Gracq, par le rythme du discours, accorde à la voix un immense impact dans sa pièce. Toutes les paroles deviennent, à la suite de longs silences qui font attendre le public, des échos profonds. Deux répliques de Perceval sont particulièrement intéressantes en se répondant par leur forme. La première se fait entendre lors de la rencontre entre Perceval et Kundry au deuxième acte :

PERCEVAL

*Il répète mécaniquement avec application, comme dans les rondes enfantines.*  
Kundry..... Amfortas..... Montsalvage.....  
Amfortas..... Montsalvage..... Kundry<sup>280</sup>.

La deuxième survient lors du rêve de Perceval à la toute fin du troisième acte :

PERCEVAL

*En rêve, prononce des mots entrecoupés.*  
Herzeleide..... Montsalvage..... Kundry.....  
Le Graal !<sup>281</sup>

Ces deux passages, où Perceval nomme des éléments significatifs du récit, sont semblables dans leur exécution vocale. Chaque mot prononcé par le chevalier est entrecoupé d'un silence. Dans le premier cas, Perceval énumère les personnages qu'il vient de rencontrer et le nom du lieu qu'il a enfin atteint. De ce fait, il établit un lien entre Kundry, Amfortas et Montsalvage. Dans le deuxième cas, la suite de noms installe aussi un rapport entre ceux-ci. En fait, Perceval, à l'aide de ces deux répliques, exprime plutôt bien les liens amoureux, charnels, entre les personnages. Le rapprochement entre la mère du jeune chevalier et

<sup>280</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 84.

<sup>281</sup> *Ibid.* , p. 122.

Kundry prononcé dans le rêve, en plus de montrer le parcours de Perceval, contribue à vocaliser la relation incestueuse qui sévit. Kundry, dans la pièce de Gracq, prend en quelque sorte la voix de la mère pour orienter Perceval vers le Graal. D'ailleurs, la didascalie précédant le songe de Perceval l'explique dans le texte : « Kundry rentre affairée, et voyant Perceval endormi, s'approche de lui, dégrafe avec précaution le haut de son armure, range le casque, le couvre d'un manteau avec des gestes maternels, et s'assied près de lui, le regardant fixement dormir »<sup>282</sup>. Le Graal, dernier mot prononcé dans la suite, est le point de mire final. C'est par l'entremise de Kundry, symbole de la mère, que Perceval pourra atteindre l'objet. L'échec du chevalier, dans cette optique, se trouve donc être également un échec de sa relation avec les personnages féminins.

Le rêve, dans la pièce de Julien Gracq, donne à la voix, du moins dans le texte écrit, le moyen de communication unique. Les voix résonnent dans l'esprit de Perceval dans un questionnement sur la quête du Graal qu'il entreprend. Le songe se termine avec la voix de Kaylet qui dit ceci : « Tu lui diras qu'elle le supplie, et qu'il y va de plus que sa vie..... Tu lui diras qu'il s'agit du Graal..... »<sup>283</sup> Cette réplique du jeune Kaylet fait référence à un passage précédent où Kundry le suppliait d'aller rejoindre Perceval pour lui demander de revenir au château. La voix de Kaylet, dans ce contexte onirique, indique en quelque sorte le dilemme que Perceval a dans sa quête du Graal. C'est la vie de Kundry, de sa mère, qui sont en jeu dans son aventure chevaleresque. L'échange entre Kundry et Perceval, d'ailleurs, un peu avant le rêve, se concentre sur cette question :

KUNDRY

Il n'y a plus rien au monde que je puisse attendre. Demain, je serai morte. Mais je mourrais heureuse !..... heureuse !.....

PERCEVAL

*Frappé, la regardant dans les yeux.*  
Morte?

KUNDRY

*Baissant les yeux.*  
Je ne pensais pas à moi, Perceval, je t'assure. Tu vois<sup>284</sup>.

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 121.

Kundry et Herzeleide se confondent dans ce passage. La référence au *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes est évidente. La mère de Perceval, en effet, rend l'âme, du moins dans le texte et dans l'esprit de Perceval, le jour suivant sa rencontre avec le Graal. C'est par la voix de sa cousine que le chevalier apprend la mort de sa mère :

Je sui ta germainne cosine  
 Et tu es mes cosins germains,  
 Ne ne me poise mie mains  
 De ce qu'einsi t'est mescheü  
 Que tu n'as del graal seü  
 Qu'an an fet et cui an le porte  
 Que de ta mere qui est morte<sup>285</sup>.

Le rapport entre la mort du personnage féminin et le Graal, établi dans le roman de Chrétien de Troyes, est repris par Gracq dans la relation entre Perceval et Kundry. L'atteinte du Graal, tout comme dans le roman, signifie dans la pièce la mort de l'amour de Perceval. Le comportement maternel de Kundry rappelle la relation plutôt incestueuse du chevalier et de sa mère. La différence majeure dans le cas du *Roi Pêcheur*, c'est que le résultat de la quête, c'est-à-dire l'échec de Perceval au château du Graal, sauve la vie du personnage féminin. De ce point de vue, les mots prononcés par le chevalier à la fin du troisième acte, sont d'autant plus significatifs : « Herzeleide..... Montsalvage..... Kundry..... Le Graal ! »<sup>286</sup> Perceval sait bien ce que lui coûtera le Graal. Montsalvage lui a fait perdre sa mère. Le Graal lui fera perdre Kundry.

Le triangle amoureux installé par Gracq, où le troisième sommet est représenté par Amfortas, est le principal obstacle à la quête de Perceval. L'amour obligatoire de Kundry pour Amfortas gêne le chevalier à son arrivée au château : « C'est vous qui lavez tout ce sang..... Avec ces mains si blanches. Vous devez être si bonne, si tendre..... pour soigner..... pour guérir. Il faut que vous soyez si dévouée ! Si dévouée à lui..... »<sup>287</sup> L'amour de Perceval pour Kundry, toujours sous-entendu par la ponctuation et les silences, entre autres, est le symbole de l'amour fautif pour sa mère. Dès son arrivée au château, cet amour pour Kundry remplace en quelque sorte l'amour inscrit dans le *Conte du Graal*. La quête du

<sup>285</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, op. cit. , p. 218.

<sup>286</sup> Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, op. cit. , p. 122.

<sup>287</sup> *Ibid.* , p. 88.

Graal s'oppose à la relation entre les deux personnages, comme l'indique Amfortas à Perceval pour le repousser :

AMFORTAS

Tu seras seul – à jamais ! Le Graal dévaste !... De toi à eux il ne restera que l'adoration.

PERCEVAL

*Angoissé.*

Kundry me restera ! Je laverai sa faute. Elle vivra près de moi – sauvée.....

AMFORTAS

Kundry sera morte. Tout ce qui est impur se dessèche où brille le Graal.

PERCEVAL

Ainsi, c'est ta dernière ruse ! Avant de me céder ta place, tu cherches à me désespérer<sup>288</sup>.

Amfortas, en effet, réussit à conserver le Graal et Kundry, avec cette dernière tentative. Les dernières paroles d'Amfortas résument assez bien la raison de l'échec : « Non, Kundry. Celui que Montsalvage attendait – c'était un simple. *Il pose la main sur le front*. Ne pleure pas. La folie du Graal n'est pas éteinte..... Un autre viendra..... »<sup>289</sup> Perceval n'est pas le simple. Il n'est plus seul. Son amour pour Kundry l'empêche d'atteindre son objectif. L'autre qui viendra et réussira, c'est probablement le robot de *Graal Théâtre*, Galaad.

L'échec de Perceval est présenté au public, ainsi qu'à Kundry, par l'entremise de la voix de Kaylet. Les paroles de Kaylet représentent le Graal dans la scène principale. L'auteur moderne, de cette façon, accorde à l'oralité le moyen de transmission du mythe. Le Graal, en se voilant au public, n'est véritablement concret que par le conte qu'en fait Kaylet. Le jeune personnage, inventé par Julien Gracq, s'inscrit d'ailleurs comme le conteur dans la pièce de théâtre. C'est son rôle de jongleur, si l'on peut se permettre d'utiliser ce terme, qui le définit dans sa relation avec Amfortas. L'oralité fait partie de sa nature, comme le prouve cette réplique : « Alors c'est moi qui vais vous consoler maintenant, seigneur Amfortas. Voulez-vous que je vous chante un lai avec ma guitare ? – que je vous dise une fable ? »<sup>290</sup> *Chanter* un lai, *dire* une fable, en plus de faire référence au Moyen Âge, rapproche le personnage de la culture d'oralité. Le divertissement d'Amfortas sera véritablement un

<sup>288</sup> *Ibid.* , p. 140-141.

<sup>289</sup> *Ibid.* , p. 150.

<sup>290</sup> *Ibid.* , p. 41.

conte du *Roi Pêcheur*. Le roi en retiendra le moment le plus significatif à son personnage :

« ... S'il ne vient la délivrer, mon âme languira dans mon corps et je laisserai fuir ma vie – mais s'il la délivre, si cher après sera-t-il au cœur de ma princesse qu'elle n'aura plus souci de moi. »

*Il cherche Kaylet du regard.*

Il est parti jouer !..... (*Un silence*). Suis-je donc à ce point malade de corps et d'âme que la tentation la plus vile m'ait parlé par la bouche d'un enfant ?...<sup>291</sup>

Même s'il prend conscience de la valeur de vérité du conte de Kaylet, Amfortas sera incapable de contrer sa jalousie. La figure de conteur du jeune personnage donne à Gracq un moyen nouveau de transmettre le mythe du Graal. Il n'est pas surprenant que ce soit par cette bouche d'enfant, la voix d'un personnage inventé par l'auteur du *Roi Pêcheur*, que le conte soit interprété. Le théâtre est la nouvelle voie de représentation du Graal. Le personnage de Kaylet est alors l'inscription la plus fidèle du travail de Gracq sur le Graal. La reprise du mythe, dans un genre nouveau, se construit dans un rapport intime avec la voix du conteur.

La figure du conteur est également utilisée par Jean Cocteau dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*. Le personnage de Ségramor est considéré comme le poète dans la pièce. Ce poète, d'après les autres personnages, se caractérise par une capacité à comprendre le langage des oiseaux, comme le mentionne Blandine à la toute fin du dernier acte : « Au fait, Ségramor, j'y songe, tu comprends le langage des oiseaux. Ne pourrais-tu pas nous dire ce qu'ils racontent ? Pourquoi n'ajouteraient-ils point leur mot à l'histoire ? »<sup>292</sup> Jehanne Joly, dans son article sur le corpus arthurien au théâtre, décrit ainsi le rapport entre le personnage et son don : « On notera que c'est précisément celui qui a le don de connaître le langage des oiseaux qui porte à la poitrine une trace rouge semblable à celle de l'oie sauvage du Conte du Graal, immortalisée dans le célèbre épisode des gouttes de sang sur la neige... »<sup>293</sup> Bien sûr, le parallèle à faire entre le symbole du rouge dans la trace de sang de l'oie sauvage et la blessure de Ségramor peut expliquer, d'un certain point de vue intertextuel, le don du personnage.

<sup>291</sup> *Ibid.* , p. 45.

<sup>292</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *op. cit.* , p. 656-657.

<sup>293</sup> Jehanne Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », *op. cit.* , p. 155.

Un aspect plus significatif pour notre propos, toutefois, implique le rôle de la voix dans la figure du poète. Ségramor, en fait, trouve sa valeur dans sa compréhension du chant des oiseaux. Le personnage représente une figure de poète où la voix est au cœur du message. Sa dernière réplique, dans laquelle il raconte ce que lui disent les oiseaux, se résume à un son unique : « Ils disent : "Paie, paie, paie, paie, paie, paie, paie. Il faut payer, payer, payer. Paie, paie, paie, paie, paie, paie, paie. Il faut payer, payer, payer. Paie, paie, paie..." »<sup>294</sup> La répétition du même son réduit le langage à sa plus simple expression. La réplique de Ségramor, qui clôt la pièce de théâtre, fait de la voix, du chant des oiseaux, l'ultime message au public. En plus de clore sa pièce avec un discours sur le constant retour de l'obligation de payer son dû, Cocteau ouvre la réflexion sur l'importance de la voix dans la transmission du discours poétique. Le poète, joué par Ségramor, prend toute sa valeur dans la compréhension du langage vocal. Le théâtre, genre où la présence physique est essentielle, redonne ainsi à l'oralité sa place prédominante et première dans le discours.

Cette primauté du langage oral, nous la retrouvons aussi dans *Graal Théâtre*. Les deux auteurs, comme nous l'avons déjà exprimé à quelques reprises, accordent une place bien spéciale à la voix dans la confection de leur pièce de théâtre. Ils se considèrent d'ailleurs comme des conteurs eux-mêmes, faisant écho aux conteurs médiévaux dont ils sont le prolongement. À l'intérieur du texte théâtral, un conteur fait aussi figure de référence dans la transmission du discours, du livre du Graal. Ce conteur, il s'agit de Merlin. En effet, ce personnage fait office d'autorité par sa voix. C'est lui qui dicte à Blaise ce qui doit se retrouver dans le livre du Graal. En plus de cette fonction significative à l'élaboration de *Graal Théâtre*, Merlin fait aussi usage de son pouvoir de conteur de manière récurrente dans le déroulement des actions. Une des scènes les plus éloquentes de cette faculté est celle où il raconte l'histoire des femmes de Bagdad. Cette petite anecdote, demandée par les autres personnages, montre bien l'amour de Merlin pour le conte. Voici d'ailleurs comment il répond aux attentes de son public lors de la partie intitulée « Le Banquet » :

Monseigneur je suis à votre disposition. Écoutez-moi bien. Je vous dédie l'histoire des femmes de Bagdad. Le sultan de Bagdad apprend qu'il y a des femmes adultères à Bagdad. Il décide de faire cesser cette situation immorale. Or il faut savoir que quand

<sup>294</sup> Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, op. cit. , p. 657.

une femme est adultère à Bagdad tout le monde le sait sauf son mari. [...] Le trente-sixième jour il n'y a plus une seule femme adultère à Bagdad. Combien y avait-il de femmes adultères à Bagdad ?<sup>295</sup>

Cette énigme, où l'enchanteur interpelle le public, met l'accent sur l'oralité du message. En plus de démontrer l'attachement aux mathématiques de Jacques Roubaud, elle insère une intrigue supplémentaire dans le conte arthurien de *Graal Théâtre*. À la manière des conteurs médiévaux, cette petite histoire capte l'attention des autres personnages et du public et la conserve jusqu'à la fin de la pièce. D'ailleurs, la solution ne sera finalement pas dévoilée.

En insérant des contes dans le conte principal, Roubaud et Delay reprennent un usage fréquent de la tradition romanesque du Graal. Ces petites histoires insérées conviennent parfaitement au genre oral qu'est le théâtre. Elles captent l'attention du public à chaque occasion et construisent une relation plus physique entre les spectateurs et les acteurs. La figure du conteur, d'ailleurs présente dans les trois pièces de notre corpus, matérialise la dimension corporelle de la transmission du discours par la voix. Le théâtre, dans cette optique, reprend en quelque sorte l'aspect oral des romans du Moyen Âge. Le changement de genre a permis de retrouver le lien étroit entre la présence physique de la voix et le mythe du Graal. Le silence de Perceval devant les mystères du Graal ne s'exprimait que trop parfaitement par l'absence de sa voix dans le *Conte du Graal*. Les textes de théâtre de Jean Cocteau, Julien Gracq, Jacques Roubaud et Florence Delay représentent un mythe qui tarde toujours à se faire entendre. Peut-être que ces auteurs, par le biais d'un genre en rupture avec la tradition arthurienne, ont ainsi su renouveler le contexte propice à perpétuer le mythe sans le dévoiler totalement.

---

<sup>295</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, op. cit. , p. 85-86.

## Conclusion

La reprise du mythe arthurien au théâtre ne s'effectue pas sans un questionnement sur la nature du Graal. Les textes de Jean Cocteau, Julien Gracq, Jacques Roubaud et Florence Delay problématisent les définitions du Graal qui se sont succédées dans la littérature depuis sa première apparition connue dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Chacun dans une relation plus ou moins intime avec les romans du Moyen Âge, ils transforment la tradition dans un remaniement des éléments clés du mythe. Évidemment, le passage à la scène s'avère le changement majeur opéré par les auteurs modernes vis-à-vis des romans médiévaux. Ce transfert générique s'accompagne inévitablement d'une remise en cause des concepts généraux du mythe du Graal. Les auteurs modernes se doivent d'adapter la littérature arthurienne aux normes d'écriture du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle.

Jean Cocteau, Julien Gracq, Jacques Roubaud et Florence Delay s'inspirent de différentes sources médiévales pour la confection de leurs pièces de théâtre respectives. La tradition littéraire du Graal ayant été très développée à partir du *Conte du Graal*, les conceptions différentes du mythe foisonnent dans l'imaginaire romanesque. Les dramaturges, de ce fait, construisent leurs œuvres à partir de textes où le Graal se conçoit parfois de manière bien divergente de leurs prédécesseurs. Dans *Graal Théâtre*, cette situation se matérialise concrètement dans la façon de transmettre le mythe. Le Graal change de forme selon la situation d'énonciation dans laquelle il se trouve. Les nombreuses allusions littéraires et les différents personnages qui y sont attachés donnent à entendre un mythe qui évolue selon les circonstances de temps et d'espace. Qu'il s'agisse des traditions purement orales du mythe ou de son inscription plus tardive dans la confection des sommes romanesques, Jacques Roubaud et Florence Delay réussissent à bien faire ressortir la nature multiple, éclatée du Graal. Les sources médiévales se confrontent, se répondent, dans un type d'écriture qui rappelle celle préconisée au Moyen Âge.

Dans le cas des *Chevaliers de la Table Ronde* et du *Roi Pêcheur*, le Graal utilisé se réfère à quelques œuvres littéraires seulement. Malgré une connaissance plus restreinte de la tradition, les dramaturges représentent un mythe complexe, difficile à déchiffrer. Ils tendent vers une différenciation d'avec les textes médiévaux auxquels ils renvoient. Jean

Cocteau propose un Galaad incapable de percevoir le Graal. Le personnage se voit relégué au rôle d'accompagnateur dans la découverte du mythe. Tous les autres personnages dignes de voir le Graal y ont accès dans la scène finale. Il s'agit d'un renversement assez complet de la conclusion de *La Queste del Saint Graal*, où Galaad demeure le seul à accéder totalement aux mystères du Graal. Cocteau, en réécrivant ainsi le texte compris dans le *Lancelot*, détourne le sens attaché à l'objet dans la tradition. Le Graal sacré se généralise et se conçoit dans une vision beaucoup plus libérale de la religion. La relique inaccessible laisse sa place à un concept qui ne se perçoit que d'une manière bien imprécise et individuelle.

Chez Gracq, la relation intertextuelle prend la forme d'une reprise d'un texte d'une origine bien éloignée de celle de la tradition médiévale. Le *Parsifal* de Wagner, où le Graal fait déjà l'objet d'une mise en scène, inspire grandement l'auteur du *Roi Pêcheur*. Le personnage principal de la pièce de théâtre, d'ailleurs, trouve son rôle prédominant dans l'opéra du célèbre compositeur allemand. Amfortas, en effet, s'accroche déjà à sa fonction de gardien du Graal dans le *Parsifal*. La différence majeure opérée dans le *Roi Pêcheur*, c'est que la pièce se joue entièrement sur cette confrontation entre le nouveau venu, Perceval, et le roi à détronner, qui ne laissera finalement pas sa place. Le Graal devient en quelque sorte un objet de pouvoir qui se doit d'être atteint avec de la volonté. La nouveauté dans la pièce de Gracq, vis-à-vis de ce but tant convoité dans les romans médiévaux, se trouve dans le renoncement volontaire de Perceval d'accéder au trône. Le choix de Perceval donne une dimension psychologique à la quête du Graal. Dans les romans, le choix ne se pose pas. Le Graal n'est pas un objet à refuser, c'est lui qui se refuse aux chevaliers. Ce transfert de pouvoir oriente le mythe dans une optique où le personnage est au cœur de la problématique de la quête. Le théâtre, de ce point de vue, s'avère le meilleur outil de transposition de cette prédominance du personnage puisqu'il devient nécessaire à la transmission du discours.

Le Graal, quant à lui, tend à s'effacer de la mise en scène devant cette mise de l'avant du rôle du personnage. Contrairement au *Parsifal* de Wagner, par exemple, *Le Roi Pêcheur* ne montre pas concrètement un objet sur scène pour représenter le Graal. Il laisse plutôt le spectateur imaginer la scène du cortège. En fait, tout comme le personnage prend

un rôle plus imposant dans le déroulement de l'intrigue comparativement aux romans médiévaux, il occupe aussi une fonction plus vaste dans la description du Graal. C'est par les paroles de Kaylet, personnage inventé par Gracq, que le public perçoit la scène du Graal. Le Graal ne se montre pas, il se fait décrire par le personnage.

La même situation prévaut dans les deux autres pièces de notre corpus. Le Graal, faute d'être matériellement présent dans la mise en scène sous une forme précise, est inscrit dans la description des personnages ou bien des sources littéraires médiévales. Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, chacun des personnages qui peut voir le Graal expose aux spectateurs la forme, la couleur, l'aspect de l'objet qui se présente à leurs yeux. Tout en donnant ainsi la vision d'un objet qui ne se dévoile pas au public, Cocteau le cache aussi dans une image vague et imprécise qui accentue le sentiment d'éloignement entre le spectateur et le mythe. L'objet de la littérature arthurienne reste voilé au public moderne.

Contrairement aux cas des *Chevaliers de la Table Ronde* et du *Roi Pêcheur*, *Graal Théâtre* se concentre dans le dévoilement du mythe. La pièce de Jacques Roubaud et Florence Delay, tout comme dans le texte *Graal fiction* du premier auteur, construit une somme des représentations médiévales du Graal. Cependant, ces représentations sont contradictoires entre elles et suggèrent un Graal qui n'existe pas sous une forme univoque. En mettant sur scène les textes médiévaux, *Graal Théâtre* démontre, en fait, que la nature du Graal évolue et change selon les époques et les genres. La représentation théâtrale, dans ce sens, ne vient que s'ajouter à la panoplie d'inscriptions du Graal qui se succèdent et qui n'arrivent qu'à mieux brouiller la nature complexe du mythe. Tout comme Cocteau et Gracq, Roubaud et Delay entourent le Graal d'un voile qui ne se retire jamais totalement.

En reprenant le sujet du Graal au théâtre, les auteurs sont bien conscients de la rupture effectuée avec le Moyen Âge. Le genre théâtral implique plusieurs nécessités qui doivent alors être adaptées à la légende arthurienne. La longueur du texte, entre autres, se doit de répondre à une certaine mesure du temps qui n'est pas présente dans la confection d'un roman. *Graal Théâtre*, en reprenant en quelque sorte la démesure des romans arthuriens, confronte les habitudes d'une mise en scène de l'époque contemporaine. La volonté des auteurs de présenter un portrait complet du mythe, où les différentes sources

sont mises en relation dans le même ouvrage, complique le rapport au genre utilisé. Le théâtre ne permet pas, en général, de faire coexister une grande quantité de sources textuelles qui sont essentielles à la compréhension de l'œuvre. En quelque sorte, Roubaud et Delay exigent un public totalement au fait des textes médiévaux et de leur différence les uns des autres. Cette exigence, qui se conçoit parfaitement dans les romans médiévaux, pose problème pour le théâtre moderne. La fabrication de *Graal Théâtre*, s'appliquant à bien correspondre aux méthodes de la littérature médiévale, s'oppose au mode de compréhension du spectateur du XX<sup>e</sup> siècle. L'écart entre le mythe et le lecteur se trouve ainsi illustré dans le passage du roman au théâtre. Tout en réactualisant le Graal, Roubaud et Delay nous montrent la distance qui nous sépare de la tradition médiévale.

Le rôle du théâtre dans la reprise du mythe s'avère un changement imposant vis-à-vis de la littérature médiévale. Chacun des trois auteurs, dans une certaine mesure, reprend la légende arthurienne pour l'adapter à un type d'écriture qui lui est propre. Cocteau, pour sa part, a écrit plusieurs pièces de théâtre qui adaptent un mythe à l'écriture moderne. Le Graal, en ce sens, lui offre un sujet d'écriture qui se porte parfaitement à sa volonté de remodeler les normes théâtrales. Toutefois, contrairement à la plupart de ses pièces, le Graal n'a pas fait l'objet de plusieurs représentations scéniques auparavant. Le simple fait de porter le mythe médiéval au théâtre exige une écriture originale. De ce fait, cette pièce de Cocteau est sensiblement différente de réadaptations théâtrales telles que *Roméo et Juliette*, *Orphée* ou *Œdipe-Roi*. Le théâtre ne va pas de soi pour interpréter le mythe du Graal. Ce changement de perspective explique peut-être la perplexité de la critique devant cette pièce qui est perçue comme divergente dans la production littéraire de Cocteau.

Chez Gracq et Roubaud, le choix du théâtre semble quant à lui la principale originalité dans la reprise du mythe arthurien. *Le Roi Pêcheur* est une des seules pièces de théâtre écrite par l'auteur romanesque, et *Graal Théâtre* contraste sans aucun doute avec la production poétique de Roubaud. Plusieurs romans de l'œuvre gracquienne font intervenir un symbole qui peut s'apparenter au Graal. La quête symbolique de l'auteur se matérialise d'une manière évidente dans le *Roi Pêcheur*. Le Graal occupe un espace surnaturel qui fait place à une initiation, celle de Perceval. La question demeure à savoir en quoi le théâtre offrait à l'écrivain une nouvelle possibilité de créer le mythe. La représentation théâtrale fait

intervenir un aspect matériel nécessaire à la production du texte. Elle exige une présence physique dans le monde réel, devant des spectateurs eux aussi bien réels. Faire intervenir un objet surnaturel pose donc problème selon ces circonstances. Le génie de Gracq se trouve alors peut-être, comme dans le cas de Cocteau, Roubaud et Delay, de montrer comment la quête matérielle du Graal est difficilement possible dans un cadre réaliste.

En fait, le Graal se conçoit davantage comme un objet absent dans les pièces de théâtre. Il fait son apparition dans un espace qui n'est pas celui de la scène. Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Graal Théâtre*, l'objet du cortège se trouve caché du public dans un hors-scène qui n'est visible que pour les personnages. Gracq place son Graal dans une pièce présente pour les spectateurs par une fenêtre et par la description d'un personnage nommé Kaylet. Le mythe est relégué à l'imagination. C'est le discours seul qui fait état de la scène du Graal. Aucun objet concret n'est visible pour le public. Cocteau utilise sensiblement le même procédé pour représenter le Graal. Il n'est construit que par les paroles des personnages qui peuvent le voir, contrairement au public de la mise en scène. Il y a une séparation claire entre la réalité scénique et le monde réel. Le Graal se découvre bel et bien dans la mise en scène. Toutefois, cette réalité n'est pas celle des spectateurs qui n'ont accès à ce monde imaginaire que par les discours.

L'écart entre le public et le mythe se trouve ailleurs dans la pièce de Roubaud et Delay. Il s'agit d'une séparation bien évidente entre la tradition lointaine de la littérature du Graal et le texte actuel. *Graal Théâtre* utilise les sources littéraires du Graal en les introduisant textuellement dans les discours. On retrouve, entre autres, des extraits traduits qui proviennent du *Conte du Graal* et qui sont transmis par la bouche même de l'auteur médiéval. Il y a aussi beaucoup de répliques des personnages qui font allusion aux textes médiévaux. Ces passages construisent un Graal multiple, étrange et lointain. Ils définissent le mythe comme relevant d'une culture littéraire éloignée du public. En fait, Roubaud et Delay, en jouant subtilement avec les sources médiévales, enferment le Graal dans un espace qui n'est pas celui de la scène moderne. Tout comme celles des *Chevaliers de la Table Ronde* et du *Roi Pêcheur*, la présence du Graal est extérieure à la réalité du public.

La place du Graal dans les pièces de théâtre se situe dans un espace imaginaire au

sein même de la mise en scène. Chacun à leur manière, les auteurs cachent le Graal dans un endroit qui n'est pas accessible matériellement pour le public. Même certains personnages, comme Kundry et Kaylet dans le *Roi Pêcheur*, Galaad dans les *Chevaliers de la Table Ronde*, et Bohort, Lancelot et Perceval dans « Galaad ou la Quête », se voient refuser l'accès aux mystères du Graal. L'espace imaginaire se dérobe à leurs yeux, tout comme il demeure un endroit inaccessible aux spectateurs visuellement. Le seul sens qui leur permet de pouvoir se représenter le mythe, c'est l'ouïe.

En effet, en reprenant le sujet de la littérature arthurienne au théâtre, on donne nécessairement une dimension orale particulière au texte. Les dramaturges font entendre le Graal avec l'apport de la voix. L'objet prend une valeur orale qui n'est pas celle qu'on pourrait retrouver dans un roman contemporain. Les pièces de notre corpus construisent une voix propre au Graal. Le *Roi Pêcheur* ne montre pas le Graal, il laisse le public entendre l'entrée du cortège de la salle du Graal par l'entremise de la voix de Kaylet. Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, la quête est lancée à cause de la voix du *Faux Graal* qui dicte aux chevaliers de le suivre. La confrontation entre un *Faux Graal* et le véritable installe inévitablement un doute sur la pertinence de la quête et sur la validité de l'objet du cortège de Chrétien de Troyes. Cocteau, en ayant recours à la voix d'un *Faux Graal*, questionne le mythe à l'intérieur même de la quête qui est entreprise. La multitude de textes médiévaux reprenant la figure du Graal a peut-être aussi influencé l'auteur moderne dans ce choix d'intervention du Graal. En fait, la littérature arthurienne place un doute raisonnable dans la nature matérielle du Graal. Les différents textes se répondent et se confrontent les uns aux autres dans un débat sur la forme et l'origine du mythe. En ce sens, Cocteau aura su bien transmettre ce constant doute sur le Graal par la voix d'un faux Graal. Que ce soit par intuition ou dans une conscience de la situation littéraire arthurienne, le dramaturge expose le caractère mouvant de la littérature du Graal.

Roubaud et Delay, dans leur cas, sont parfaitement au courant de la panoplie d'inscriptions différentes du Graal au Moyen Âge. Comme ils ont le souci de faire transparaître les modes d'écriture de la tradition, ils utilisent toutes les ressources disponibles pour la confection de *Graal Théâtre*. La voix est au cœur de la démarche des dramaturges. Le travail de mise en texte se conçoit d'abord comme un travail de mise en

voix. Le Graal est introduit par un enchâssement de toutes les voix qui ont participé à faire évoluer le mythe au Moyen Âge. Entre autres, Roubaud et Delay n'hésitent pas à faire intervenir directement la voix de Chrétien de Troyes dans leur texte pour bien montrer la valeur orale préconisée dans la transmission du discours. Ce genre de réplique, où la voix d'un auteur médiéval est concrètement mise de l'avant, montre toute l'importance qu'occupe l'oralité dans *Graal Théâtre*.

Cette situation d'oralité entre en relation avec les romans médiévaux qui sont également écrits dans une conscience de la performance vocale du texte. Des démonstrations de ce phénomène se retrouvent dans le titre du roman de Chrétien de Troyes et dans plusieurs prologues du même auteur. Le roman est fait pour être conté, malgré la conscience du pouvoir de l'écriture sur la mémoire du texte. Ce rapport à l'oralité changera avec les années dans les romans, où le conte prend de moins en moins d'importance au profit d'une écriture plus silencieuse. Toutefois, le Graal demeure un élément de la littérature qui se pense d'abord dans sa relation avec l'oralité. La rupture entre les romans et l'objet de la fameuse scène du *Conte du Graal* s'établit peut-être dans cette transformation du genre. En effet, le mythe arthurien disparaît du portrait romanesque après le Moyen Âge. On peut penser que la question sur le mythe du Graal est une préoccupation purement médiévale, où l'explication religieuse est à son point culminant. Cependant, on pourrait aussi expliquer la disparition du Graal dans son incapacité à s'adapter à l'évolution du genre romanesque.

En récupérant le mythe à l'époque moderne, le théâtre renoue avec la tradition orale de la littérature arthurienne. La rupture générique entre le roman et le théâtre devient alors une séparation moins contraignante. L'aspect vocal du mythe, établi dès son apparition dans le *Conte du Graal*, fait un pont entre les deux genres. Chacune des trois pièces s'attache à l'oralité du conte pour transmettre le mythe. D'ailleurs, les figures de conteurs occupent une place privilégiée dans la manière de propager le discours. Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, le personnage de Ségramor est présenté comme un poète. Sa caractéristique poétique principale est de savoir déchiffrer le chant des oiseaux. Cocteau, avec cette référence au chant, donne au travail d'écrivain une dimension vocale prédominante. Le langage littéraire est réduit à sa plus simple expression, en laissant toute la place à la voix.

Les textes de théâtre de Gracq, Roubaud et Delay exposent également des figures de conteurs qui mettent l'accent sur la pratique d'écriture. Dans le cas de Gracq, Kaylet, jeune personnage inventé par l'auteur moderne, donne littéralement un conte à entendre au roi et au public. En fait, il raconte une histoire qui se penche sur la même intrigue que le *Roi Pêcheur*. Cette mise en abyme de la pièce de théâtre montre aux spectateurs l'enjeu de la chute du roi et illustre parfaitement le rôle de l'oralité dans la transmission du texte. Par la bouche d'un enfant, ménestrel, conteur, Gracq pose la valeur de la voix dans le récit. C'est par sa voix qu'on découvre la vérité. Dans la même optique, Roubaud et Delay donnent au personnage de Merlin une qualité d'orateur qui lui vaut le respect et l'autorité. L'écriture de *Graal Théâtre*, tout comme la rédaction du mythe du Graal, passe par la voix de Merlin transcrite par la suite par Blaise. En montrant bien cette primauté du langage oral, les dramaturges établissent un lien direct entre leur travail et la tradition romanesque médiévale. Les nombreux jeux sur le passage à l'écriture du texte, d'abord dicté par l'oral, reprennent en quelque sorte les enjeux de l'écriture telle qu'elle se déclare dans les romans de Chrétien de Troyes.

En fait, la problématique des textes de théâtre de notre corpus tourne également autour de la prise de parole. La voix se manifeste à la fois dans l'écriture du texte de théâtre et dans l'intrigue qui s'y déroule. *Les Chevaliers de la Table Ronde* présente des personnages qui cherchent à retrouver le monde réel. La prise de parole devient le moteur de cette recherche de la vérité. Le personnage de Galaad en est la démonstration la plus concrète dans la pièce de Cocteau. La quête du Graal est éclipsée, d'une certaine manière, par la quête de la vérité qui passe par la voix de Galaad et des autres personnages ensuite. Dans le *Roi Pêcheur*, la quête du Graal est intimement liée à la prise de parole de Perceval. Toute la confrontation entre Amfortas et l'écu se construit autour de la question de la voix. Comme dans le *Conte du Graal*, l'ultime épreuve de Perceval est de répondre à l'appel du Graal. L'échec du chevalier errant, dans les deux cas, montre la fragilité langagière de Perceval. *Graal Théâtre*, par les nombreuses inscriptions textuelles de la littérature du Graal, prouve la complexité d'un mythe qui se construit dans un rapport étroit avec la tradition orale. Les différentes voix qui sont mises côte-à-côte se répondent et illustrent la difficulté de déterminer une nature concrète du mythe du Graal.

Les textes de théâtre de Cocteau, Gracq, Roubaud et Delay se positionnent en relation directe d'intertextualité avec les romans médiévaux. La rupture générique frappe immédiatement les principes de base de narration du mythe. Toutefois, la différence de mode de transmission du discours renoue avec la tradition orale de la littérature du Graal. Dans cette perspective, le théâtre moderne devient ainsi une forme privilégiée pour répondre à l'évolution des romans médiévaux. Le Graal, mythe qui se joue sur la valeur vocale du récit et des personnages, trouve, dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *Le Roi Pêcheur* et *Graal Théâtre*, un univers apte à le faire renaître sans pour autant le dévoiler totalement. Le passage du roman au théâtre s'avère alors une évolution qui se conforme à l'idée originale du mythe. Le théâtre remplace simplement par un autre le voile que le roman avait jeté sur le Graal.

## Bibliographie

### Corpus primaire :

COCTEAU, Jean, *Les Chevaliers de la Table Ronde, Théâtre Complet/ Jean Cocteau*, publié sous la direction de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

DELAY Florence et Jacques ROUBAUD, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, 1977-2005.

GRACQ, Julien, *Le Roi Pêcheur*, Paris, J. Corti, 1989.

### Corpus secondaire :

CERVANTÈS, *Don Quichotte*, édition de Jean Canavaggio, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, Traduction de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1997.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. Michel Rouse, Paris, Flammarion, 1994.

CHRÉTIEN DE TROYES, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, édité par William Roach, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1949-1983.

ROBERT DE BORON, *Le Roman du Graal*, présenté par Bernard Cerquiglini, Paris, Union Générale d'Édition, « Bibliothèque médiévale », 1981.

WAGNER, Richard, *Parsifal*, dir. Nikolaus Lehnhof, opéra de Berlin, Opus Arte, 2005.

WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, traduit et présenté par Danielle Buschinger, Wolfgang Spiewok et Jean-Marc Pastré, Paris, C. Bourgois, 1989.

*Guide des opéras de Wagner*, sous la direction de Michel Pazdro, Paris, Fayard, 1988.

*Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus*, édité et traduit par Armand Strubel, Paris, Librairie générale française/ Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », n° 4571, 2007.

*Le Livre du Graal, Tome III*, Édition de Daniel Poirion, sous la direction de Philippe Walter, Paris, Éditions Gallimard, 2009.

*Première Continuation de Perceval*, Texte du ms. L édité par William Roach, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1993.

Sur Gracq :

BEAUDRY, Robert, « Julien Gracq et la légende du Graal », *Julien Gracq : Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, PU d'Angers, 1981.

DANDRÉA, Claude, « *Le Roi pêcheur* devant la critique », *Julien Gracq : Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, PU d'Angers, 1981.

GROSSMAN, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1980.

HUCHET, Jean-Charles, « Gracq et le Graal », *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, dir. Michèle Gally, Paris, PUF, 2000.

MAROT, Patrick, « *Le Roi Pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 47, mai 1995.

MATHEWS, J. H. , « Julien Gracq and the Theme of the Grail in Surrealism », *Romanic Review*, vol. 58, 1967.

MICHEL, Monique, « La quête d'une écriture dramatique chez Julien Gracq: Du *Château d'Argol* au *Roi Pêcheur* », *Texte et théâtralité*, éd. Raymonde ROBERT, Nancy, PU de Nancy, 2000.

SCHOELL, Konrad, « *Le Roi Pêcheur* : Pièce d'avant-garde », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 169-170, jan. 1991.

VIERNE, Simone, « Le mythe du Graal et la quête du sacré », *Julien Gracq : Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, PU d'Angers, 1982.

Sur Cocteau :

JOLY, Jehanne, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XXe siècle en France », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 47, mai 1995.

MAGNAN, Jean-Marie, « *Les Chevaliers de la Table Ronde* : Pièce d'une désintoxication ou la plainte contre l'inconnu », *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 5, 1975.

MILORAD, « Rôle de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Renaud et Armide* », *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 5, 1975.

SCHNEIDER, Marcel, « Cocteau et le Moyen Âge », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 10, 1985.

Sur Roubaud et Delay :

DELAY, Florence, « Graal Massacre », *Nouvelle Revue Française*, n° 316, mai 1979.

DELAY, Florence, « Graal soixante-treize », *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, dir. Michèle Gally, Paris, PUF, 2000.

LAVOREL, Guy, « Graal fiction et Graal Théâtre: le problème de l'identité », *Les Personnages autour du Graal*, Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin-Lyon, 2008.

SÉGUY, Mireille et Nathalie KOBLE, *Passé présent : Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Rue d'Ulm, 2009.

Sur le Graal et les textes médiévaux :

BAUMGARTNER, Emmanuèle, *L'Arbre et le pain; essai sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement supérieur, 1981.

BUSBY, Keith, *Gauvain in Old French Litterature*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1980.

FRAPPIER, Jean, *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude, « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner », *Avant-Scène Opéra*, Paris, Premières Loges, no 38, 1982.

MARX, Jean, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

MÉLA, Charles, *La Reine et le Graal*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

PAUPHILET, Albert, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1968.

RAHN, Otto, *Croisade contre le Graal* (1933) et *La Cour de Lucifer* (1937).

SÉGUY, Mireille, *Les Romans du Graal, ou, le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001.

WAGNER, Richard, « Lettres (extraits) », *Avant-Scène Opéra*, Paris, Premières Loges, no 38, 1982.

Théorie littéraire :

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

BIRGE VITZ, Evelyn, *Orality and Performance in Early French Romance*, Cambridge, D. S. Brewer, 1999.

BOVET, Jeanne, *Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.