



UNIVERSITÉ BORDEAUX 3 MICHEL DE MONTAIGNE
LABORATOIRE CLARE EA 4593

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
DE LANGUE FRANÇAISE

L'OULIPIEN TRANSLATEUR
LA BIBLIOTHÈQUE MÉDIÉVALE
DE JACQUES ROUBAUD

Thèse de doctorat présentée par
Baptiste FRANCESCHINI

Sous la codirection de
Mme Danièle JAMES-RAOUL et M. Francis GINGRAS

Jury

Mme Christine FERLAMPIN-ACHER, Université Rennes 2
M. Francis GINGRAS, Université de Montréal
Mme Danièle JAMES-RAOUL, Université Bordeaux 3
Mme Laurence MATHEY-MAILLE, Université du Havre
Mme Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Université de Montréal
Mme Mireille SÉGUY, Université Paris 8

Soutenance publique le 22 février 2013



UNIVERSITÉ BORDEAUX 3 MICHEL DE MONTAIGNE
LABORATOIRE CLARE EA 4593

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
DE LANGUE FRANÇAISE

L'OULIPIEN TRANSLATEUR
LA BIBLIOTHÈQUE MÉDIÉVALE
DE JACQUES ROUBAUD

Thèse de doctorat présentée par
Baptiste FRANCESCHINI

Sous la codirection de
Mme Danièle JAMES-RAOUL et M. Francis GINGRAS

Jury

Mme Christine FERLAMPIN-ACHER, Université Rennes 2
M. Francis GINGRAS, Université de Montréal
Mme Danièle JAMES-RAOUL, Université Bordeaux 3
Mme Laurence MATHEY-MAILLE, Université du Havre
Mme Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Université de Montréal
Mme Mireille SÉGUY, Université Paris 8

Soutenance publique le 22 février 2013

RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse à la manière dont l'oulipien Jacques Roubaud, tout en réécrivant des textes et des motifs venus du Moyen Âge, exhume aussi des pratiques littéraires de l'époque. En effet, tout au long de son œuvre, l'écrivain n'a de cesse d'avouer son penchant pour les lettres médiévales. Non content de publier, en qualité d'érudit, des essais sur la lyrique des troubadours ou le roman arthurien, il considère aussi les textes et les auteurs du Moyen Âge comme autant de modèles à sa propre posture. Il se reconnaît notamment dans cette conception de la littérature où l'originalité se jauge à l'aune, non pas de la pure nouveauté, mais de la récupération incessante du déjà-dit. L'écriture est toujours réécriture, adaptation et transmission d'œuvres anciennes, en un mot résolument médiéval, elle est toujours « translation ». En recomposant la bibliothèque médiévale qu'arpente Jacques Roubaud au gré de ses écrits, ce travail cherche donc à cerner les mécanismes et les enjeux d'une réécriture à la lumière de la poésie médiévale.

Mots-Clés : Jacques Roubaud, Oulipo, Moyen Âge, Réécriture, Intertextualité, Poétique médiévale.

This thesis examines how Jacques Roubaud, while rewriting texts and motifs from Middle Ages, also recaptures an ancient practice of literature. Indeed, throughout his work, Jacques Roubaud acknowledges medieval literature as an inspirational field. Not only does he publish, as a true scholar, several essays about troubadours and Arthurian romances, but also considers texts and writers of Middle Ages as examples to be followed for his own material. He seems to recognise himself in the medieval conception of literature, in which originality is not a matter of newness but consists in dealing with what has already been told. Writing is always about rewriting, adapting and passing old tales on, in a medieval word, writing is about "translatio". By reconstructing the old library that Jacques Roubaud paces, this study therefore analyses the numerous mechanisms of rewriting in the light of medieval poetic.

Keywords : Jacques Roubaud, Oulipo, Middle Ages, Rewriting, Intertextuality, Medieval Poetic.

REMERCIEMENTS

À l'heure où l'écriture de cette thèse prend fin, j'aimerais d'abord adresser mes remerciements à mes deux directeurs de thèse, Madame Danièle James-Raoul et Monsieur Francis Gingras, qui ont accepté, malgré un océan, de codiriger mon doctorat, avec une sympathie, une rigueur et une patience toujours égales. Ce fut une chance et un véritable plaisir d'avoir pu travailler sous le regard d'un tel binôme : la complémentarité de leurs savoirs et de leurs exigences fut, assurément, le gage d'une riche expérience intellectuelle.

Ma reconnaissance va ensuite à Madame Danièle Bohler, qui fut la première, non seulement à m'avoir initié à la littérature médiévale, mais aussi à m'avoir conseillé de lire Jacques Roubaud, que je ne connaissais pas encore à l'époque. Elle fut, en un mot, l'instigatrice de mon sujet et je la remercie de m'avoir ouvert des perspectives de recherche aussi stimulantes.

Je remercie également tous les membres du jury, canadiens et français, qui ont l'amabilité de bien vouloir évaluer cette thèse.

Un grand merci, enfin, à mon entourage, sans qui cette aventure n'aurait pas été la même. Plus particulièrement à mes parents, qui m'ont soutenu, de toutes les manières possibles, durant ces quelques années : cette thèse leur est dédiée ; à Benoît, Clément et Marine, mes frères et ma sœur, qui n'auront désormais plus de plaisanteries à faire sur l'avancement de mes études ; à Geneviève, Steve et Duane, mes acolytes québécois, qui m'ont accueilli à bras ouverts, accompagné dans mes réussites et épaulé dans mes moments de doute ; à Jérôme, Claire et Romain, mes complices de toujours, pour leur amitié indéfectible, malgré les années, malgré la distance ; à Franck, bien sûr, pour m'avoir donné de belles raisons d'aller jusqu'au bout.

ABRÉVIATIONS

Les principaux titres roubaldiens ont été abrégés selon les conventions suivantes :

GT *Graal Théâtre*

GF *Graal Fiction*

CS *Le Chevalier Silence. Une aventure des temps aventureux*

RA *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs*

GIL *Le Grand Incendie de Londres*

PH *La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador*

BH *La Belle Hortense*

ENH *L'Enlèvement d'Hortense*

EXH *L'Exil d'Hortense*

PO *Poésie, etcetera : ménage*

SOMMAIRE

INTRODUCTION : JACQUES ROUBAUD ET L'ŒUVRE <i>DIVERSE</i>	13
PRÉAMBULE : LES GÉNÉALOGIES DE L'ÉCART	45
PREMIÈRE PARTIE : LES <i>MUANCES</i> DE LA LETTRE	79
Chapitre 1 : D'une langue à l'autre	83
Chapitre 2 : Le vers et la prose.....	123
Chapitre 3 : Arthur sur les planches	161
SECONDE PARTIE : LA BROCANTE MÉDIÉVALE	193
Chapitre 4 : Les vieilles connaissances.....	197
Chapitre 5 : Le bestiaire et la quincaillerie	249
Chapitre 6 : Décors d'autrefois	287
TROISIÈME PARTIE : L'ŒUVRE TOTALE	339
Chapitre 7 : L'arbre des récits	343
Chapitre 8 : Le livre des livres	403
CONCLUSION	439
BIBLIOGRAPHIE	447
TABLE DES MATIÈRES	467

INTRODUCTION

JACQUES ROUBAUD ET L'ŒUVRE *DIVERSE*

Non sans doute que la trace mémorielle, où qu'elle se situe sous le crâne, dans les neurones, ait disparu mais tout se passe comme si un transfert s'était effectué, quelque chose comme une translation.

– Jacques Roubaud

Docteur en mathématiques et en littérature française, écrivain, critique, traducteur, historien et joueur de go, Jacques Roubaud est assurément une figure atypique du XX^e siècle. À la diversité de ses activités répond la variété de son œuvre : poésie, romans, pièces de théâtre, essais, préfaces et anthologies témoignent d'une bibliographie dont la richesse ne cesse de surprendre. Quoique membre et pilier de l'Oulipo, il continue de refuser avec énergie son rattachement à toute école et rejette vigoureusement l'idée d'une création cloisonnée, mêlant avec audace la rigueur arithmétique à la fantaisie la plus débridée. À l'évidence, embrasser son œuvre d'un seul regard relève de la gageure tant elle se décline de manière plurielle et parfois imprévisible, conquérant, d'une publication à l'autre, de nouveaux horizons qui alimentent sans cesse ses propres paradoxes. Elle est à cet égard *diverse*, au sens que l'ancien français prête à l'adjectif pour qualifier par exemple la fameuse Bête Glatissant du récit arthurien, animal hybride et (donc monstrueux) qui résiste aux catégories, parfois déjà fantastiques, des bestiaires médiévaux. Si l'exploration thématique ou formelle n'a rien qui puisse bien nous étonner de la part d'un auteur, il est en revanche moins aisé de résoudre chez Jacques Roubaud cette disparate sous l'unité d'un ton ou d'un style. Entre les vers réputés difficiles du premier recueil \subseteq et ceux, enfantins et légers, des *Animaux de tout le monde*, l'étiquette « poésie » peine à rassembler sous une seule et même bannière deux écritures que presque tout éloigne : sujet, forme, public. De l'autobiographie ambitieuse du *Grand Incendie de Londres* aux amusements parfois légers des romans d'Hortense, rien ne permet, en apparence, d'établir un quelconque rapport. S'il existe une harmonie à l'immense corpus roubaldien, c'est donc ailleurs qu'il nous faut la chercher.

À l'ombre de l'Oulipo

Le premier réflexe de la critique, afin de mettre la main sur le « sceau » roubaldien, a été d'exploiter, et à juste titre, l'appartenance de l'écrivain à l'Oulipo, affiliation qui avait le mérite de réconcilier la passion conjointe de l'écrivain pour les mathématiques et la littérature, double intérêt qui ne cesse d'intriguer ses lecteurs. Ainsi a fleuri, dès la fin des années 1980, un bon nombre de travaux dont les seuls titres trahissent la récupération des maîtres mots oulipiens comme grilles de lecture privilégiées : *Jacques Roubaud ou la poésie*

comme *mathemasis universalis*¹, *Roubaud le mathématicien*², *Jacques Roubaud ou l'amour du nombre*³, *Éloge de contrainte*⁴, ou encore *Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*⁵. Ces quelques échantillons suffisent à mettre en lumière les principales avenues que les commentateurs ont empruntées, confirmés dans leur démarche par l'écrivain lui-même qui, à intervalles réguliers dans son œuvre, se définit avant tout comme « un compteur »⁶. Le nombre et la contrainte, devenus les paradigmes favoris de la lecture, offriraient en effet la possibilité de rassembler en une seule et même perspective ses écrits : « La passion numérique », déclare par exemple Élisabeth Lavault sans toutefois plus de précision, « permet paradoxalement de comprendre l'orientation des choix littéraires de Jacques Roubaud »⁷. Ainsi les critiques se sont principalement attelés à trouver et à résoudre, au sens le plus mathématique du terme, ces contraintes qui traversent de part en part le corpus roubaldien, du premier recueil de poésie (clairement composé comme une partie de go) aux romans d'Hortense qui utilisent la sextine d'Arnault Daniel comme matrice du récit⁸. Il est vrai que le modèle arithmétique est partout chez Jacques Roubaud et donne au lecteur, comme le remarque Catherine Rannoux « de réjouissantes leçons de savoir-lire ». « Si la lecture d'une œuvre », continue-t-elle, « est par définition une tentative jamais aboutie d'élucidation d'un mystère poétique », la lecture de Jacques

¹ Robert Davreu, *Jacques Roubaud ou la poésie comme mathemasis universalis*, Paris, Seghers, 1985.

² Aliette Armel, « Roubaud le mathématicien », *Le Magazine Littéraire*, 352, mars 1997, p. 78.

³ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004.

⁴ Henri Scepi, « Éloge de la contrainte ou ce que peut le poème », *La Licorne*, 40, 1997, p. 31-46.

⁵ Élisabeth Lavault, *Jacques Roubaud : contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2004.

⁶ Jacques Roubaud, *GIL*, p. 125 : « [J]e suis un compteur. Être compteur fait partie de mon autoportrait, dans sa partie physique [...]. Compter est le mètre de ma vie, comme l'alexandrin compte la poésie traditionnelle. C'est ma vérité métronomique ». Élisabeth Lavault relève d'ailleurs judicieusement l'homophonie dont joue Jacques Roubaud entre *compteur* et *conteur*, doublon étymologique et témoin de l'infiltration mathématique au cœur de la pratique littéraire (*Jacques Roubaud : contrainte...*, *op. cit.*, p. 19).

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ Élisabeth Lavault a remarqué l'absolu silence de la critique pendant presque dix ans avant de résoudre l'énigme de la sextine dans la trilogie d'Hortense (*ibid.*, p. 169).

Roubaud, elle, « demande que le lecteur se livre à un véritable travail de déchiffrement, parfois au sens littéral du terme »⁹.

À en croire les principes de l'Oulipo, fermement repris par l'écrivain, un texte dit oulipien énonce la plupart du temps sa contrainte¹⁰, parfois de façon anodine et en ce sens plus retorse : il n'en reste pas moins que c'est au lecteur qu'incombe la responsabilité de la débusquer et de lui apporter une solution. Comme le remarque à juste titre Marc Lapprand, le lecteur doit en effet, « dans un texte oulipien plus que dans n'importe quel autre, participer à la "production" du texte, s'investir totalement pour en reconstruire le sens »¹¹. C'est donc de manière souvent acharnée, pour ne pas dire exclusive, que la critique s'est longtemps piquée à la question des contraintes chez les membres du groupe, et notamment chez Jacques Roubaud, occultant parfois des pans entiers de leurs œuvres, voire en leur refusant carrément un sens plus profond que le simple jeu combinatoire. C'est là, par exemple, l'opinion tranchée de Jean-Jacques Thomas pour qui un texte oulipien n'est qu'une « machine linguistique réductible à un programme basé sur un algorithme mathématisable »¹². Afin de ne pas céder à l'hégémonie de la seule approche « mathématique », peut-être faut-il nous demander, comme le fait Benoît Conort, « si ces jeux sont fondamentaux pour nous, lecteurs », en d'autres termes, s'ils sont les seules voies d'accès à l'intelligence du texte roubaldien :

On admire le tour de force quand on peut le reconnaître, on le subodore parfois, mais il reste le plus souvent hors de portée et on l'ignore, poursuivant la lecture sur d'autres plans. On peut penser que cette façade est un trompe-l'œil ; outil évident de la création, elle ne le serait pas nécessairement de la lecture, et

⁹ Catherine Rannoux, « La Belle Hortense de Jacques Roubaud : contes et décomptes », *La Licorne*, 40, *op. cit.*, p. 65. Plus loin, la critique note qu'il n'y a « pas de place à la distraction dans le dé-chiffrement des textes de Jacques Roubaud, [...] à tel point que le lecteur se transforme en chasseur d'indices, à l'affût des pires jeux de mots, de chiffres, de lettres » (p. 70) et conclut sur un nouveau baptême du lecteur roubaldien, devenu un « calculecteur » (p. 72).

¹⁰ Voir Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.* ; plus précisément Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », p. 90 : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte [...]. Un texte écrit suivant une contrainte mathématisable contient les conséquences de la théorie mathématique qu'elle illustre ».

¹¹ Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1998, p. 12.

¹² Jean-Jacques Thomas, *La Langue, la poésie. Essai sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques », 1989 ; plus précisément « Partitions concertées : sur l'Oulipo », p. 171.

l'auteur jouerait à égarer le lecteur pointilleux dans un labyrinthe au bout du compte beaucoup moins signifiant qu'il n'y paraît¹³.

S'il ne faut pas tomber dans l'écueil inverse en oblitérant les aspects oulipiens de l'œuvre de Jacques Roubaud, il paraît en revanche légitime de ne pas l'y réduire¹⁴, et de lui accorder une marge d'interprétation qui permette de rendre davantage justice à sa richesse.

Forme et mémoire

Jacques Roubaud aime se définir comme un « compositeur de mathématiques et de poésie », mais l'affirmation n'enferme pas son œuvre dans le seul « amour du nombre ». L'appartenance de l'auteur à l'Oulipo, avant même de nous mettre sur le chemin de la contrainte, signe surtout une conviction : celle que la littérature est un métier, au sens le plus fort du terme, et qu'il faut s'atteler avec énergie à sa fabrication¹⁵. On rejoint là les considérations plus générales du groupe pour qui le travail de la forme est primordial, ce qui vaudra souvent à ses membres d'être taxés, par exemple, de « techniciens de surface » selon les mots proférés par Meschonnic¹⁶. Au poète « animé de l'inadmissible souci de la forme », ironise Robert Davreu,

on reprochera donc de ne pas se livrer, de manquer de ce débraillé, de ces braillements, de cet exhibitionnisme sans réserve et sans retenue qui serait la marque de la poésie authentique. Dès lors, tout ce qui relève de la préoccupation formelle avouée, du soin apporté au métier, à la fabrique du poème, est tenu pour incompatible avec un jaillissement qui, pour être vraiment poétique, devrait être incontrôlé¹⁷.

À l'exact opposé de ces préconçus poétiques, Jacques Roubaud refuse d'accorder un quelconque crédit au mythe de l'inspiration et dénonce, dans son ouvrage

¹³ Benoît Conort, « Tramer le deuil », *La Licorne*, 40, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ C'est, de toute façon, le souhait de Jacques Roubaud, par exemple exprimé en ouverture du *GIL* (p. 42) : « Quoi qu'il en soit, le système que j'ai prévu est suffisamment discret et praticable pour ne pas interdire a priori que mon livre soit lu par quelques dizaines de fous oulipiens. L'intervention de contraintes (il y en a), même les plus extravagantes au regard des habitudes de la fiction, ne sera pas affichée, afin de ne pas écarter de moi, d'avance, la quasi-totalité des lecteurs, allergiques, je le sais, à ces frivolités. Si mon livre doit rester non lu, que ce ne soit pas pour cette raison-là ».

¹⁵ Mais cette fabrication, bien sûr, passe par le nombre. Pour Jacques Roubaud, en effet, les poètes sont « les bématises de la langue », « ces soldats qu'Alexandre avait chargés de compter leurs pas afin qu'il sache quelle distance il avait, dans la journée, parcourue avec son armée » (*PO*, p. 133).

¹⁶ Anecdote concernant Jacques Roubaud lui-même que nous apprend Élisabeth Lavault (*Jacques Roubaud : contrainte...*, *op. cit.*, p. 53).

¹⁷ Robert Davreu, *Jacques Roubaud ou la poésie...*, *op. cit.*, p. 13-14.

*Poésie, etcetera : ménage*¹⁸, ces nombreuses postures qu'il considère comme étrangères à la poésie, notamment l'homérisme et l'orphisme, parce qu'elles postulent une « fureur » fondamentalement contraire aux principes oulipiens de « composition »¹⁹. De façon plus inattendue, l'écrivain discrédite avec la même ferveur toutes ces figures dont a accouché, selon lui, celle du poète maudit (le moderniste, l'avant-gardiste, ou encore le post-moderniste), les accusant de vouloir faire table rase du passé :

La posture du poète maudit est une posture particulièrement caractéristique du moment moderne. [...] C'est-à-dire, en ce qui concerne la poésie, le moment où la perte de l'art de la mémoire apparaît, le moment de la prise de conscience de la chute de la mémoire, de l'inutilité de la mémoire individuellement autonome dans les conditions de la société de la fin du dix-neuvième siècle. Cette chute menace la poésie, qui vit dans la mémoire individuelle, qui la nourrit, l'effectue, la suscite.

[...] La posture moderne ou moderniste voit dans la poésie le remède à la chute de mémoire. Il faut refaire la mémoire à neuf.

La posture avant-gardiste voit que la remise à neuf de la mémoire doit passer par une destruction absolue des modes jugées dépassées de la poésie, dépassées et par conséquent responsables de la perte de mémoire²⁰.

On voit mal, *a priori*, le rapport qui se trame entre le souci de la forme et celui de la mémoire²¹. Pourtant, comme le précise Henri Scepi, les deux notions, loin d'être étrangères, sont au contraire, parfaitement complémentaires :

Chez Roubaud, le poète est conçu comme un praticien disposant d'un assortiment de techniques, dont il maîtrise aussi bien les ressorts que les effets [...] par là, certes la poésie est mémoire, ou encore mnémotechnie, mais elle l'est aussi où, ayant refusé le privilège de l'inspiration et à l'office d'une

¹⁸ *PO*, voir notamment la section « Hypothèses du poète », p. 131- 147.

¹⁹ « Ces principales postures de poètes se caractérisent par une ignorance de ou un refus d'admettre la nature propre, particulière, irréductible de la poésie, par une dénégation ou minimisation de son rapport privilégié, nécessaire et original à la langue » (*ibid.*, p. 136).

²⁰ *Ibid.*, p. 138-139 (c'est l'auteur qui souligne ainsi).

²¹ C'est d'ailleurs au nom de la forme et de la mémoire qu'est menée de front l'étude de Jacques Roubaud sur la poésie occitane : *La Fleur inverse. Essai formel sur l'art des troubadours* (Paris, Ramsay, 1986). L'étude tente de montrer que c'est précisément par ses possibilités combinatoires que la *canço* tend « à se définir comme forme ». Jacques Roubaud nous amène donc à ne pas la penser comme une structure stable et rigide, mais bien ouverte aux possibles, au-delà de ses actualisations, et par là-même, disposée à son propre dépassement. On touche ici à la thèse de l'écrivain selon laquelle « les formes se survivent à elles-mêmes en un héritage différencié, mais où se reconnaîtrait la forme matrice » selon les mots d'Élisabeth Lavault (*Jacques Roubaud : contrainte...*, *op. cit.*, p. 126). C'est cette perspective qui permet à Jacques Roubaud d'affirmer, en outre, que le sonnet chez Pétrarque porte la trace plus ou moins évidente de la *canço*. C'est aussi en ce sens que les mathématiques et les formes littéraires peuvent se rejoindre, selon Véronique Montémont : au-delà de leur rigidité apparente, « toutes deux recèlent [...] un monde de virtualités possibles et tracent un ordre dans le chaos des éléments » (*Jacques Roubaud : l'amour du nombre, op. cit.*, p. 45).

profération divine de la vérité, elle s'autorise à penser ses propres filiations, son origine et sa genèse, et à évaluer son point d'ancrage dans le continuum de la tradition et sa capacité d'incidence dans le présent²².

Dans cette perspective, il n'est guère surprenant de voir l'auteur se pencher avec intérêt, en ouverture de *L'Invention du fils de Leoprepes*, sur le conte de Simonide, rapporté dans le *De oratore*. L'histoire raconte que le poète, invité à chanter lors d'un dîner, fut le témoin de l'écroulement de la salle mais put, grâce à sa mémoire, pointer exactement l'emplacement des cadavres. Et Jacques Roubaud de conclure, traduisant Cicéron : « Et Simonide sut que c'est l'ordre qui principalement donne lumière à la mémoire »²³. Mythe fondateur que celui-ci pour la pratique roubaldienne en ce qu'il fait de la poésie une *technè* mais aussi un art mémoriel sans cesse tourné vers les héritages offerts par la tradition²⁴.

La critique s'est donc ouverte à cette question de la mémoire des textes chez Jacques Roubaud et semble unanimement considérer son œuvre comme le lieu d'un véritable encyclopédisme littéraire où le « sentiment de déjà-lu »²⁵ est inévitable. Véronique Montémont, évoquant le « cannibalisme » de l'écrivain, déclare en effet que

la pratique intertextuelle est fréquente chez Jacques Roubaud, à tel point qu'elle est presque le sceau de son écriture. Tous les recueils, sans exception, convoquent d'autres textes, qu'ils citent, dissimulent, travestissent et même parodient, parfois dans des proportions généreuses²⁶.

C'est là aussi le point de vue de Dominique Moncond'huy :

Roubaud s'approprie les mots des autres, leurs agencements de mots, leurs structures ; il en fait son lexique (parfois mais plus rarement sa grammaire de base). C'est-à-dire qu'il sent les textes antérieurs (quel que soit leur statut) comme autant d'éléments réarrangeables, redistribuables, [...] matière et matrice possibles pour faire son lieu²⁷.

Henri Scepi, dans le même collectif, parlera de la pratique roubaldienne comme d'une poésie qui « conserve l'empreinte des morts, l'écho de ces voix incarnées

²² Henri Scepi, « Éloge de la contrainte... », art. cit., p. 35.

²³ Jacques Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et Mémoire*, Saulxures, Circé, 1993, p. 9.

²⁴ Sur la place de la mémoire chez les oulipiens, voir Peter Consenstein, *Literary Memory, Consciousness and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2002.

²⁵ Selon le titre d'un article de Christophe Pradeau, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », dans *Poésies et poétiques contemporaines*, Daniel Guillaume (dir.), Cognac, Le temps qu'il fait, 2003, p. 203-225.

²⁶ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 219.

²⁷ Dominique Moncond'huy, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *La Licorne*, 40, op. cit., p. 116.

ou abstraites d'autres poèmes »²⁸ et, ailleurs, Robert Davreu dira d'elle qu'elle est « l'authentique philologie » à qui « il revient sans cesse, dans sa démarche, de se faire mémoire de la poésie, en ses multiples guises, en ses multiples langues »²⁹. À l'évidence se fait jour une nouvelle tentative de dresser, d'un tenant, l'œuvre roubaldienne, au nom d'une écriture sans cesse tournée vers le déjà-dit.

L'aventure « au coin de la bibliothèque »³⁰

Il est vrai que la bibliothèque convoquée à travers les écrits de Jacques Roubaud est d'abord immense, repoussant allègrement les frontières des siècles, des langues, et des classements institutionnels. Les grands noms du répertoire français, de Chrétien de Troyes à Raymond Queneau, y sont bien présents, côtoyant les géants de la littérature dite universelle : Dante, Cervantès, Shakespeare, Milton, ou Le Tasse, pour ne citer qu'eux, répondent ainsi à l'appel de la mémoire roubaldienne. Cependant, les références se font parfois plus insolites, puisant ailleurs et autrefois des textes plus en marge, voire totalement étrangers, aux canons officiels de l'Europe littéraire. Un chant quechua du XVI^e siècle ou un haibun du Japon médiéval peuvent ainsi, au même titre qu'un « classique », trouver leur place sous la plume de l'auteur.

Mais cette bibliothèque, aux proportions déjà étonnantes, déborde aussi le champ strictement littéraire et comporte, pêle-mêle, des traités de philosophie, des manuels de mathématiques, des chansons de variété ou encore des slogans publicitaires : c'est dire si l'écrivain se montre libéral quand vient le temps de se nourrir aux mots de l'autre. Se jouant des hiérarchies communément admises, faisant cohabiter les références les plus prestigieuses avec une culture plus franchement populaire, son écriture fait montre d'un appétit pour les discours qui « ne se refuse rien : toute recette (poétique ou non) est bonne à prendre »³¹. C'est cette perspective d'une « parole autre » qui nous semble la plus susceptible de résoudre l'apparente disparate de l'œuvre ; l'unité roubaldienne serait alors moins à chercher dans l'écriture que dans cette activité qui lui est antérieure, qui la féconde, l'oriente et la nourrit sans relâche : la lecture.

²⁸ Henri Scepi, « Éloge de la contrainte... », art. cit., p. 36.

²⁹ Robert Davreu, *Jacques Roubaud ou la poésie...*, op. cit., p. 26.

³⁰ Formule que nous empruntons à Christophe Reig, *Mimer, miner, rimer. Le cycle romanesque de Jacques Roubaud*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2006, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

Cette aventure dans les textes d'autrui ne concerne donc pas seulement l'écrivain mais avant tout le lecteur infatigable qu'est Jacques Roubaud³². Lorsque vient le temps de se piquer au délicat exercice de l'autoportrait dans *Le Grand Incendie de Londres*, l'auteur, après avoir exposé son goût particulier pour la marche, la nage et le comptage, se dit en effet « Homo Lisens »³³, réinvestissant une formule anthropologique qui donne à voir une relation essentielle, voire obsessionnelle au livre :

J'ai sans cesse devant moi des « provisions » de livres, je ne pars pas en voyage sans m'assurer d'une réserve suffisante de pages de lecture, j'ai peur d'en manquer, comme l'ivrogne d'alcool, l'insomniaque de somnifères, et l'amoureux de nouvelles³⁴.

Donné comme nécessaire à la subsistance de l'être, le livre impose à l'écrivain une dépendance bien souvent jouée sur le registre d'une faim béante, incapable de satiété : « très longtemps, mes lectures furent de la dévoration »³⁵, déclarera Jacques Roubaud. Repères dans son existence, le livre et les espaces qui lui sont dédiés le sont donc autant dans son œuvre au point de s'ériger en véritables lieux, au sens le plus rhétorique du terme. Au premier rang de ces *topoi* se trouve donc la bibliothèque, puisqu'elle est probablement la seule à pouvoir figurer, par ses dimensions, une totalité livresque³⁶ susceptible d'apaiser, ne serait-ce que ponctuellement, la voracité roubaldienne pour la lecture. La *British Library* de Londres fait par exemple figure de *locus amoenus* où l'écrivain aime se retrouver :

Je peux m'absorber entièrement dans le spacieux espace bibliothécaire, chargé du bourdonnement implicite à mes oreilles de la quasi-infinité potentielle des livres confortablement imaginables à ma disposition dans leurs magasins. La haute forme arrondie de la salle de lecture, sa couleur bienveillante (proche de celle que l'on dit favorable à la ponte dans les poulaillers) ont indiscutablement

³² Non content de convier d'autres œuvres dans les siennes, Jacques Roubaud fait aussi preuve d'un goût prononcé pour l'anthologie et le tombeau littéraires – pratiques qui ne sont peut-être pas si différentes de l'écriture à proprement parler, nous aurons l'occasion d'y revenir – et offre ainsi au grand public plusieurs recueils, des troubadours à Pétrarque, en passant par la production poétique la plus contemporaine.

³³ *GIL*, p. 128.

³⁴ *Ibid.*, p. 129.

³⁵ *Ibid.*, p. 128.

³⁶ En effet, chez Jacques Roubaud, le mythe borgésien de Babel, bibliothèque de tous les livres, affleure sans cesse. La TTGBP (Très Très Grande Bibliothèque Poldève) qui apparaît dans *l'Exil d'Hortense* est, par son seul baptême, révélatrice d'un fantasme de l'exhaustivité – l'édifice compte d'ailleurs six tours, chiffre qui, dans la symbolique roubaldienne, est celui d'une totalité cyclique. À propos de l'exhaustivité chez Jacques Roubaud, voir la troisième partie de ce travail.

un effet tellement apaisant qu'il en devient soporifique sur bon nombre de ses habitants momentanés (même jeunes !), mais je m'y sens moi-même plutôt éveillé, vif, presque allègre³⁷.

Espace de l'abondance et du confort, la bibliothèque se fait ici proprement maternelle, giron accueillant qui semble rejouer le temps des enfances utérines où tout est encore possible. L'image implicite vient en effet dire combien elle est un lieu de la fécondité et de la création vive. La bibliothèque est matrice : prodiguant ses nourritures, elle travaille, au sens obstétrique du terme, à l'accouchement des esprits. Belle image d'une maïeutique rendue possible à la seule condition du livre et qui semble confirmer la place fondamentale de la bibliothèque dans l'émergence de l'écriture roubaldienne.

Ne pas prendre en considération la présence et la prénance livresques dans l'œuvre de Jacques Roubaud, c'est somme toute amputer l'écrivain de ses « membres de papier » comme il se plaît à dire, puisque « les livres sont [s]es outils, ils font partie de [s]on corps »³⁸. Rien d'étonnant, dès lors, à voir un tri contraint dans la bibliothèque personnelle tourner métaphoriquement à l'expérience chirurgicale douloureuse. Pourtant, l'auteur s'est résigné à ne pas être un « possesseur » de livres, et s'il admire les bibliothèques pour leur gigantisme, leur capacité à être « toujours en expansion », il a vu la sienne décroître jusqu'à un dénuement quasi érémitique :

Or, la contraction d'espace de ma vie [...] m'a poussé à me séparer de plus de la moitié des livres qui s'étaient peu à peu entassés dans ma bibliothèque. [...] J'en ai à peine trente aujourd'hui. C'est dire l'importance de mon appauvrissement. [...] J'ai vu, alors, que je n'ai jamais été un homme de bibliothèque (j'emploie le singulier à dessein : je suis un homme de bibliothèques)³⁹.

Le refus d'accumuler pour soi les pages et les volumes n'est qu'un paradoxe apparent formulé par celui qui semble pourtant se définir dans et par la lecture : s'interdire une bibliothèque personnelle n'est pas une irrévérence au livre puisque l'intérêt que lui porte Jacques Roubaud ne tient pas de la seule bibliophilie. Au contraire, en faisant des bibliothèques publiques les seuls véritables temples de la lecture où les visites se font pèlerinages, l'écrivain arrache son amour livresque à la jouissance purement matérielle de la possession : le livre accède au sacré, non

³⁷ *GIL*, p. 207.

³⁸ *Ibid.*, p. 340.

³⁹ *Ibid.*, p. 339-340.

pas dans le plaisir de la collection mais dans la contrainte du prêt⁴⁰. Il semblerait donc que le fonctionnement bibliothécaire soit à même de faire signe vers une poétique roubaldienne : emprunter *des* livres ou emprunter *aux* livres, la nuance ne serait finalement que prépositionnelle et peinerait à séparer ce qui, chez Jacques Roubaud, tient d'une seule et même dynamique, lecture et écriture.

Jacques Roubaud lui-même, lors d'un entretien mené par Pierre Lartigue, fera l'aveu de cette position, somme toute « polémique », en littérature :

Mon intervention à moi *n'est que* l'agencement de ces paroles qui ont appartenu à d'autres et que j'essaie de faire miennes. [...] Moi, j'utilise des assemblages déjà inventés, un peu comme on prend de vieux bouts de murs dans la garrigue pour refaire une nouvelle restanque [...]. J'aime assez cette conception du droit de propriété⁴¹.

Dans la langue roubaldienne, qui est aussi celle de l'oulipien, on sait combien la restriction, entendue comme contrainte, est un gage de littérarité : se fixer la limite du texte de l'autre ne serait donc pas confiner à sa pure répétition, mais faire jaillir, par l'exploitation de ses potentialités, une parole nouvelle. On comprendra conséquemment cette conception pour le moins surprenante du droit de propriété qui, au regard strict de la justice, n'en est pas un puisqu'il s'arroge celui de l'autre. Si la déclaration frise ici la revendication du plagiat, il serait pourtant réducteur de considérer l'œuvre de Jacques Roubaud comme, au pire, un emprunt généralisé et répréhensible, au mieux comme un exercice d'érudition littéraire. C'est d'abord oublier que Jacques Roubaud ne se cache pas de ses héritages et qu'il ne s'agit pas simplement pour lui de les reconduire tels quels, mais bien de les retravailler. On pourrait certainement y lire une discrète volonté de provocation, à tout le moins une « fierté » du plagiat, peut-être relayée par le désir latent d'être plagié à son tour, bonheur « de recevoir la preuve de son succès »⁴², selon les mots d'Hélène Maurel-Indart. Surtout, il ne faudra pas perdre de vue que le plagiat est avant tout une pragmatique qu'il s'agit toujours de recontextualiser dans une institution esthétique, sociale, culturelle. Nous suivons, en ce sens, Marylin Randall :

⁴⁰ Mais pour l'oulipien qu'est Jacques Roubaud, la contrainte est un gage, entre autres, de plaisir.

⁴¹ « Mandrin au cube », entretien avec Pierre Lartigue, *La Licorne*, 40, *op. cit.*, p. 160 (nous soulignons).

⁴² Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1999, p. 85.

Plagiarism is not, in fact, primarily a textual category, but a pragmatic one, principally determined by a wide variety of extratextual criteria that constitute the aesthetic institutional, and cultural contexts of production and reception of the work. [...] Plagiarism is not an immanent feature of texts, but rather the result of judgment involving the presence of some kind of textual repetition but also and perhaps more important, a conjunction of social, political, aesthetic and cultural norms and presuppositions that motivate accusations or disculpations, elevating some potential plagiarisms to the level of great works of art, while censuring others and condemning the perpetrators to ignominy⁴³.

Personne ne songerait donc aujourd'hui à accuser le corpus roubaldien de larcin, précisément parce qu'il s'inscrit dans une modernité pour laquelle les notions de collage, d'intertextualité, d'écriture ludique ou encore d'auto-réflexivité sont légion.

Norretures médiévales⁴⁴

De cette écriture bibliovore qui semble tout digérer sur son passage, il serait pourtant regrettable de conclure à une glotonnerie indifférenciée pour les textes et les discours. Si, comme nous l'avons dit, l'appétit de Jacques Roubaud pour la lecture se montre intarissable et parfois extravagant, certaines nourritures livresques semblent davantage l'interpeller que d'autres. Traversant de part en part les écrits roubaldiens, le Moyen Âge fait partie de ces objets récurrents qui fascinent l'auteur et exercent sur lui une attraction toujours renouvelée. Le vif intérêt que lui manifeste Jacques Roubaud est d'abord celui du médiéviste. Des ouvrages consacrés aux romans arthuriens à l'étude approfondie de la *canso* occitane, force est de constater que l'attention portée au Moyen Âge par l'écrivain n'est pas une coquetterie : au-delà d'une affection manifeste, c'est avec les perspectives du chercheur qu'il aborde les lettres médiévales. Ses travaux ne se restreignent d'ailleurs pas à la seule exégèse, mais œuvrent aussi à la diffusion de certains textes. L'anthologie bilingue sur la poésie des troubadours, publiée en 1980 chez Seghers, témoigne en ce sens d'une volonté de faciliter l'accès du public à la lyrique du XII^e siècle : mettant en regard les pièces originales et leur traduction, l'auteur entend introduire à l'érotique courtoise, sans pour autant priver le lecteur des charmes authentiques du chant.

⁴³ Marylin Randall, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 4-5.

⁴⁴ En italique, en clin d'œil à l'ancien français pour qui *norreture* est, avant d'être l'alimentation physique, celle de l'esprit, l'éducation ou encore la culture.

S'il est aussi familier des œuvres que de la langue romane, le spécialiste qu'est Jacques Roubaud n'est pas moins tenté d'explorer le Moyen Âge par d'autres voies que celles du métatexte. Publié en 1978, son *Graal fiction* donne déjà à voir une posture critique sans cesse taraudée par la plume du poète. Dans un étonnant effet d'empathie avec son sujet, la recherche érudite devient quête chevaleresque et les conclusions de l'étude, de véritables révélations :

Voici de nombreuses années déjà, nous sommes partis à l'assaut du mystère. Nous l'avons résolu. [...] Mais attention ! Tout ne sera pas dit ici, dans le premier des vingt-six volumes de notre *Graal fiction*. Les secrets du Graal, Maître Blihis nous en a avertis, sont *dangereux*. [...] IL FAUT ÊTRE PRUDENT⁴⁵.

En se voyant ainsi investi par la parole du conteur, l'essai trahit le refus d'enfermer le Moyen Âge dans l'espace érudite de la glose : pour Jacques Roubaud, le meilleur moyen d'exprimer son intérêt pour les lettres médiévales, c'est encore de les accueillir au cœur même de la pratique littéraire. Qu'il s'agisse d'une allusion discrète au *Roman de Renart*, d'une épigraphe saluant Raimbaut d'Orange ou d'une adaptation scénique des proses arthuriennes, l'écriture explore à l'envi les voies de ce que Gérard Genette appelle « la transtextualité »⁴⁶. En effet, la bibliothèque médiévale est à peu près partout dans l'œuvre roubaldienne, et sous bien des formes : non content de réécrire quelques-uns de ses grands classiques, l'auteur s'y réfère constamment au gré de ses textes, même ceux qui ne sont pas, en apparence, les réceptacles attendus à son apparition, fût-elle ponctuelle.

En effet, on retrouve d'abord des réécritures à proprement parler, c'est-à-dire des œuvres entièrement tournées, du moins en apparence, vers un texte médiéval, souvent identifiable. Le *Graal Théâtre* prend ainsi appui sur les romans de Chrétien de Troyes et de Robert de Boron, le *Lancelot en prose*, ou encore les *Continuations*, en somme un corpus arthurien *a priori* prévisible par le seul titre de l'ouvrage⁴⁷. Cette base d'hypotextes ne prive bien sûr jamais l'écriture roubaldienne de ses habituels infléchissements dans la bibliothèque, s'autorisant par exemple, au cœur de l'aventure chevaleresque, des références à Mallarmé ou

⁴⁵ *GF*, p. 14.

⁴⁶ « Tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. p. 7.

⁴⁷ Jacques Roubaud et Florence Delay ont de toute façon fourni en annexe la liste des principales œuvres médiévales de la « matière de Bretagne » dont ils se sont inspirés, *GT*, p. 603.

encore à Descartes. *Le Chevalier Silence*, quant à lui, reprend le titre d'un récit d'Heldris de Cornouailles que l'on date du XIII^e siècle, mais la trame originale se voit menée dans des directions encore une fois inattendues. Le personnage de Renart apparaît dans le roman et devient chevalier de la table ronde, le conte de la poule aux œufs d'or se voit intégré aux péripéties et les héros peuvent encore croiser en chemin, dans un clin d'œil à La Fontaine, « une jeune fermière, [...] ayant sur la tête un pot à lait, [...] légère et court vêtue [qui] allait à grand pas »⁴⁸.

À côté de ces réécritures déjà problématiques, on doit aussi compter sur toutes les résurgences ponctuelles traversant le reste des écrits roubaudiens qui ne se présentent pas comme médiévaux, et dont on ne peut donner ici qu'un aperçu. Il peut s'agir de motifs isolés : l'épisode de la chambre aux images, emprunté à la tradition tristanienne, est par exemple exploité de manière inattendue dans *L'Exil d'Hortense*. Ailleurs, Jacques Roubaud convoquera aussi du corpus médiéval certaines de ses topiques descriptives : dans *La Belle Hortense*, le narrateur décidera ainsi de « suivre la procédure traditionnelle en matière de descriptions d'héroïne, c'est-à-dire du haut vers le bas »⁴⁹, reprenant à son compte le blason médiéval, utilisé à nouveau dans le *Grand Incendie de Londres* lorsque Jacques Roubaud s'attellera à son autoportrait, sous l'invocation explicite du *Livre dou Trésor* de Brunet Latin. C'est encore la technique narrative de l'entrelacement, pratiquée notamment dans le *Lancelot en prose*, qui sera mise à l'honneur dans les premiers chapitres de *La Princesse Hoppy*, ou plus généralement dans chacun des volumes du *Projet*, composés avec « incises et bifurcations »⁵⁰. L'écrivain, à la lumière ces premiers exemples, fait jouer une véritable partie de cache-cache au Moyen Âge, qui tantôt nous surprend quand on s'y attend le moins, mais sait disparaître aussi rapidement, au profit d'une référence qui lui est étrangère. Ces quelques éléments témoignent d'un intérêt extrêmement diversifié pour les lettres romanes : s'invitant tour à tour dans la poésie occitane ou dans le corpus arthurien, Jacques Roubaud semble y chercher tout à la fois les matières et les manières susceptibles de nourrir sa propre écriture.

⁴⁸ CS, p. 45-46.

⁴⁹ BH, p. 139.

⁵⁰ Selon le premier titre donné au premier volume du *GIL*, titré aujourd'hui *La Destruction* mais anciennement baptisé *Le Grand Incendie de Londres. Récit avec incises et bifurcations*.

Pour une poétique verte

Compte tenu de la richesse et de l'omniprésence de ces références, il serait dommageable de croire que le Moyen Âge ne prête que ponctuellement le flanc à la réécriture roubaldienne et qu'il suffirait de justifier son apparition par un simple goût du déjà-dit : des premiers ouvrages aux plus récents, pas un seul, il est vrai, qui ne manque à l'appel de la bibliothèque médiévale. La convocation, aussi diverse qu'inlassable, des textes et des auteurs rend certes justice à la diversité de la production médiévale (poésies, romans, vies de saint ou encore traités de rhétorique), mais jette du même coup un trouble sur la possibilité de rassembler ces résurgences sous un même intérêt. Pourtant, l'insistance et la constance avec laquelle Jacques Roubaud se tourne vers le Moyen Âge, plus que vers toute autre période, semble conférer *de facto* au corpus roman une unité de sens qui paraît transcender la disparité des échos qu'il suscite. C'est sur cet apparent paradoxe que se fonde notre hypothèse de recherche : ces emprunts auxquels se livre l'auteur consisteraient moins à disperser la bibliothèque médiévale qu'à réaffirmer sa cohérence sous le paradigme d'une littérature qui pratique elle-même le recyclage des œuvres, comme le remarque, par exemple, Roger Dragonetti :

Écrire, pour un auteur médiéval, n'est-ce pas avant tout se référer aux réserves d'une tradition dont les textes s'écrivent les uns dans les autres, copies de copies faisant palimpseste et compilation sous la surface de l'écriture actuelle, par où le scripteur relit l'ancien et le nouveau, et inversement, sans distinction historique ?⁵¹

Ainsi, par le truchement des textes, il s'agirait aussi pour Jacques Roubaud d'établir un dialogue avec ses pairs médiévaux et de trouver, dans leur rapport à la création, d'étonnants modèles à sa propre poétique :

Dans une large mesure, la poésie médiévale, le récit (prose ou vers) médiéval semble ne faire jamais que réécrire des poèmes ou des récits qui existaient préalablement à lui. Les modes de cette répétition sont très différents mais c'est leur esprit qui me guide⁵².

« L'acte de la mémoire », dira-t-il ailleurs, « est semblable à l'acte de tisser »⁵³, affirmation au creux de laquelle ne cesse de résonner l'idée d'un texte comme enchevêtrement de souvenirs littéraires. Cette métaphore textile, qui traverse déjà ce Moyen Âge féru d'étymologie (le *textus* latin est bien tissu), ne fait-elle pas

⁵¹ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Paris, Seuil, 1987, p. 41.

⁵² Entretien avec Pierre Lartigue, « Mandrin au cube », art. cit., p. 162.

⁵³ *Sphère de la mémoire (Pentalogue)*, Saulxures, Circé, 1993, p. 53.

signe vers la *trouveüre*, geste tout médiéval qui, selon les mots de Daniel Poirion, « tisse les fils dévidés des vieux textes pour en faire un tissu neuf »⁵⁴ ? L'engouement de l'auteur pour les lettres romanes s'expliquerait donc par cette conviction partagée que la littérature se renouvelle, paradoxalement, dans sa propre itération et cette prise en charge incessante de ce qu'elle a pu déjà produire. Comment, en effet, ne pas voir à l'œuvre, dans ce corpus, cette dialectique de l'ancien et du neuf, par exemple formulée dans le prologue de *La Demoiselle à la mule*, qui se fait déjà l'écho de celui d'*Érec et Énide*⁵⁵ de Chrétien de Troyes ?

Li vilains dist en reprovier
 Que la chose a puis grant mestier
 Que ele est *viez* et *ariez mise*.
 Por ce par sens et par devise
 Doit chascuns lou suen chier tenir
 Qu'il en puet mout tost biens venir
 A chose qui mestier avroit⁵⁶.

Telle est la littérature médiévale qui considère sans relâche ses vieux objets, en apparence « mi[s] au rebut »⁵⁷ mais qui ne se devinent pas moins en *arrière* du texte (« ariez mise »), comme autant de palimpsestes offerts à la sagacité du lecteur. Aussi récurrente au Moyen Âge que dans l'œuvre de Jacques Roubaud, l'image végétale⁵⁸ invite d'ailleurs à penser cette littérature apparemment identique à elle-même⁵⁹, mais qui ne travaille pas moins à son renouveau, « établissant ses réseaux, dessinant ses rinceaux d'un texte à l'autre »⁶⁰ :

⁵⁴ Daniel Poirion, *Résurgences. Mythes et littératures à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, PUF, 1986, p. 6. On consultera aussi, dans la perspective de la métaphore textile, l'ouvrage de Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Champion, 1998.

⁵⁵ *Érec et Énide*, Jean-Marie Fritz (éd.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1994, v. 1-3 : « Li vilains dit en son respit / Que tel chose à l'en en despit / Qui mout vaut mieux que l'en cuide ».

⁵⁶ *La Mule sans frein*, Ronald Carlyle Johnston et Douglas David Roy Owen (éd.), dans *Two Old French Gawain Romances*, t. 1, Edimbourg, Scottish Academic Press, 1972, v. 1-7. Une traduction de Romaine Wolf-Bonvin est présentée dans *La Légende arthurienne*, Danielle Régnier-Bohler (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 584-604.

⁵⁷ C'est ainsi que Romaine Wolf-Bonvin semble avoir traduit « ariez mise », traduction qui ne rend pas aussi explicitement que l'original l'image du palimpseste, du texte derrière l'autre (*ibid.*, p. 585).

⁵⁸ Élisabeth Lavault parle par exemple de la métaphore obsédante de la fleur : « La fleur s'ouvre et fait éclore le livre, se déploie à la fin, indiquant le parcours récursif de la boucle de la mémoire » (*Jacques Roubaud : contrainte...*, *op. cit.*, p. 60).

⁵⁹ On rappellera ici les nombreux *a priori* qui ont frappé la littérature médiévale, accusée, entre autres, de ressassement et de servilité.

⁶⁰ Daniel Poirion, *Résurgences...*, *op. cit.*, p. 8.

La graine jetée dans le ventre de la terre, pourrie dessus-dessous le fumier, rallie ses petites pièces, ressuscite de petites racines, une petite pointe verte, se nourrit à vue d'œil, roidit une tige verte, à couvert digère ses couleurs, le bouton enfle, éclate doucement, montrant en sa fente l'essai de son apprentissage et un rayon de ses beautés, mûries de temps.

Leur tige est mince, ou grêle, ou grasse, droite, à cime penchante, lisse, âpre, crénelée [...].

Son odeur est innombrable : elle est douce, ou forte, pesante, brusque, sombre endormie [...].

Déchéance et décadence des fleurs qui tombent par pièces, lâchent feuille à feuille, se dépouillent de leur beauté, fleurs meurtrie au maniement de la main, décousues, déchirés.

Mais la graine se trouve au bouton, au col de la fleur [...].

Et la graine jetée dans le ventre de la terre [...] ⁶¹.

Au cycle de la plante répond la circularité du poème : la fleur, comme un procédé littéraire, naît, croît, disparaît momentanément mais ne meurt pas, devenue à son tour le terreau duquel elle avait pris racine. Belle image d'une littérature qui se nourrit d'elle-même, se digère au fur et à mesure, et continue de produire fruits et fleurs, chaque fois similaires, chaque fois différents. La botanique, avec tout ce qu'elle charrie d'images de bourgeonnement, de ramification et de régénérescence, donne ainsi la mesure exacte du fait littéraire comme recyclage d'un déjà-dit. Heldris de Cornouailles, dans son *Roman de Silence*, s'étonnait déjà d'une merveille végétale qui ne cesse de faire signe vers son propre travail d'écriture :

Jo ai veü jadis enter
Sovent sor su extoc dolce ente,
Par tel engien et tel entente
Que li estos et li surece
Escrut trestolt puis en haltece ⁶².

L'*engien* de l'auteur, ruse tout autant que savoir-faire, est bien celui de la bouture, ou de la greffe par laquelle le vieux se voit revivifié par le nouveau, reprise ou reprisage qui n'est donc pas mortifère mais qui formule, à l'égard de la littérature, les promesses de son propre dépassement. L'écriture médiévale se fait donc volontiers germinative, plaisir de la répétition qui plus est sans cesse galvanisé par les lecteurs-auditeurs, comme en témoigne Marie de France :

Quan uns granz biens est mult oïz,
Dunc a primes est li fluriz,
E quant loëz est de plusurs,

⁶¹ *La Pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, 1991, « Fleurs, fleur », p. 75-80.

⁶² Heldris de Cornuaille, *Le Roman de Silence : A Thirteen-Century Arthurian Verse Romance*, Lewis Thorpe (éd.), Cambridge, Heffer & Sons, 1972, v. 5916-5920.

Dunc a expandues ses flurs⁶³.

Voilà longtemps, Chrétien de Troyes, toujours dans le même registre, avait semé, en ouvrant son *Conte du Graal*, quelques graines romanesques qui furent promises à de beaux lendemains :

Crestiens seme et fait semence
D'un romanz que il encomence,
Et si lo seime en sin bon leu,
Qu'il ne puet estre sanz grant preu⁶⁴.

Jacques Roubaud montrerait, qu'aujourd'hui encore, on récolte non seulement les fruits du Moyen Âge mais que l'on sait aussi perpétuer ce geste ancestral de la semaison par lequel la littérature ne cesse de s'engendrer. C'est sur ce postulat d'une écriture qui ne cesse d'être une réécriture (*recréation* autant que *récréation*) que nous voudrions mettre en regard l'œuvre roubaldienne et le corpus médiéval auquel elle va puiser. Il s'agira pour nous, dans le cadre de ce présent travail, de voir comment le Moyen Âge que se choisit Jacques Roubaud permet rétrospectivement de comprendre les modalités de sa propre reconduction. Notre projet, quoique rivé à une œuvre contemporaine, ne constituera donc pas moins un travail de médiévistique : si nous voulons lire les écrits roubaldiens à la lumière des lettres romanes, il s'agira aussi de partir, à la manière d'Eugène Vinaver⁶⁵, et par la médiation de l'écrivain moderne, à la recherche (des enjeux réactualisés) d'une poétique médiévale.

En quête d'un corpus

Il convient pourtant ici de donner quelques limites à notre sujet, notamment en ce qui touche à notre corpus d'étude. En effet, pour des raisons d'abord de maniabilité, nous ne prendrons pas en compte la poésie roubaldienne : ce pan de l'œuvre, qui plus est dans son rapport aux troubadours, a en outre été l'objet de la thèse particulièrement fournie de Jean-François Puff : *Mémoire de la mémoire*.

⁶³ Marie de France, *Lais*, Karl Warnke (éd.) et Laurence Harf-Lancner (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990, « Prologue », v. 5-8. Sauf indication contraire, c'est à cette édition que nous nous reporterons désormais.

⁶⁴ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, Charles Méla (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994, v. 7-10. Sauf indication contraire, c'est à cette édition que nous nous reporterons désormais.

⁶⁵ Nous renvoyons à son fameux ouvrage *À La Recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.

*Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*⁶⁶. De plus, et c'est là notamment un constat récurrent de ce dernier travail, la poésie roubaldienne n'accueille que de façon très évanescence les textes médiévaux auxquels elle se nourrit pourtant :

De la poésie des troubadours, on ne rencontre d'ailleurs dans l'œuvre aucune réécriture au sens strict : ni transformation de la lettre, ni imitation de style, ni même adoption de la forme telle quelle, mais en procède une puissance à déployer du nouveau dans un même champ de composition⁶⁷.

La pratique de Jacques Roubaud ne reconduit, il est vrai, que très rarement les matériaux purement textuels de la tradition médiévale au cœur de sa poésie : elle s'en ferait davantage un écho de principe. Le *trobar*, sous la tutelle duquel elle se place, ne serait en définitive qu'une impulsion à *trouver* autre chose mais n'accoucherait jamais d'un intertexte lyrique véritablement palpable : le rapport qui se joue ici au Moyen Âge, comme le notera Jean-François Puff, est sur un autre plan que celui des textes : « celui d'une poétique d'ensemble »⁶⁸. Si, comme nous voudrions le montrer, le reste de la production roubaldienne met aussi en jeu cet *esprit* de l'œuvre médiévale, il semblerait en revanche que les écrits non poétiques, notamment les récits, exposent plus volontiers sa *lettre*, qu'il s'agisse de la respecter ou de la subvertir. Parce que ces récits, et de façon plus générale toute forme qui relève de la narration, donnent à voir, plus que la poésie, une bibliothèque médiévale inscrite à même le texte (et pas seulement *au-delà*), ils seront pour nous la meilleure voie d'accès à ces modalités de la réécriture et à ce travail de récupération littéraire qui nous intéresse plus particulièrement. Là, mais seulement en bout et aux vues de nos analyses, nous espérons être en mesure de conclure à une communauté d'ordre textuel, mais plus largement poétique, entre l'œuvre narrative roubaldienne et le legs qu'elle convoque.

C'est donc sur ce constat d'une présence *effective* du Moyen Âge, manifeste avant d'être secrète, pourrait-on dire en paraphrasant Genette, que nous décidons de resserrer notre étude autour de ces formes plus proprement narratives de l'œuvre de Jacques Roubaud. Le critère de la narrativité nous paraît ici intéressant en ce qu'il nous permet d'intégrer à notre corpus des ouvrages qui ne sont pas strictement des récits ou des romans mais qui ne cessent d'afficher cette

⁶⁶ Publiée d'abord à l'Atelier National de Reproduction des thèses en 2003 (nos références portent sur ce volume), puis rééditée, en 2009, chez Classiques Garnier, dans la collection « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles »

⁶⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

préférence pour l'acte de raconter, et qui, à ce même titre, proposent un travail du texte médiéval toujours plus perceptible qu'en poésie. Le *Graal Théâtre*⁶⁹, écrit avec Florence Delay, et le *Graal Fiction* en sont les parfaits exemples : entre le dramatique et le métatextuel, rien en effet qui ne permette *a priori* à ces deux écrits de retenir entièrement notre attention, si ce n'est la référence évidente au graal. Nous les prendrons pourtant pleinement – et doublement – en considération car ils ont recours de manière massive à une narrativité qu'il s'agira de mettre en lumière : après tout, comment une critique peut-elle se dire fiction sans recourir aux ressources du récit ? Et pourquoi ce théâtre arthurien continue-t-il d'être appelé, selon les propres mots des auteurs, un « roman breton »⁷⁰ ? Le reste de notre sélection bibliographique sera pour ainsi dire plus attendu et retiendra l'immense prose de mémoire du *Grand Incendie de Londres*⁷¹, et la fameuse trilogie romanesque d'Hortense (*La Belle Hortense*, *L'Enlèvement d'Hortense*, *L'Exil d'Hortense*). À ces deux ensembles déjà conséquents, qui témoignent déjà d'une écriture du cycle tout médiéval, il faudra encore ajouter quelques récits et fictions plus ponctuels parmi lesquels, *La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador*, *Nous les moins-que-riens, fils aînés de personne*, *Parc Sauvage*, sans oublier, bien sûr, *Le Chevalier Silence* et *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs*.

Modernités du Moyen Âge

Notre travail s'inscrit donc dans la tendance actuelle de la médiévistique qui, depuis une vingtaine d'années, se penche avec intérêt sur les réceptions du Moyen Âge à travers les siècles, réception qu'il faut non seulement entendre au sens d'étude et de diffusion des œuvres médiévales dans l'espace culturel, mais aussi en considérant les réinvestissements dont elles ont pu être l'objet au fil des

⁶⁹ Tel qu'il a été réédité, en 2005, en un seul volume qui contient *Joseph d'Armathie*, *Merlin l'enchanteur*, *Gauvain et le Chevalier Vert*, *Perceval le Gallois*, *Lancelot du Lac*, *L'Enlèvement de la reine*, *Morgane contre Guenièvre*, *Fin des temps aventureux*, *Galaad ou la quête*, *La Tragédie du roi Arthur*.

⁷⁰ Détail apparaissant sur la quatrième de couverture du *Graal Théâtre*.

⁷¹ Tel qu'il a été réédité, en 2009, en un seul volume qui contient *La Destruction*, *La Boucle*, *Mathématique* ; *Impératif catégorique*, *Poésie* ; *La Bibliothèque de Warburg*. Précisons au passage que si nous notons *Le Grand Incendie de Londres* avec des majuscules afin d'uniformiser notre typographie, Jacques Roubaud propose les minuscules et les guillemets anglais simples ('le grand incendie de Londres') pour signaler que ce titre n'est pas, à proprement parler, celui de sa prose, mais celui de l'œuvre, fantasmée mais jamais composée, dont le *GIL* retrace le projet et l'échec.

époques. Du récent numéro de la revue *Littérature*, intitulé *Le Moyen Âge contemporain*⁷², à l'association des *Modernités médiévales*⁷³, sous l'égide de laquelle s'organisent de nombreux colloques, ce champ de plus en plus prolifique de la critique participe, sans pour autant en faire son flambeau, à la réhabilitation d'une littérature encore sujette aux amalgames. Ainsi, depuis maintenant plus de vingt ans, paraissent régulièrement des ouvrages et des articles traitant des réécritures médiévales⁷⁴, tentant d'éclaircir les rapports qu'entretiennent le passé et le présent des textes. Il faudra bien constater, à la vue de la production, tant littéraire que critique, que notre modernité se tourne avec un engouement certain vers le Moyen Âge littéraire, au point que Robert Baudry parle d'une véritable renaissance des lettres médiévales, amorcée, selon lui, par les Romantiques. Il accuse, *a contrario*, le XVI^e siècle et l'Ancien Régime de les avoir condamnées à une « éclipse séculaire »⁷⁵, l'un refusant un obscurantisme prétendument médiéval, l'autre trop occupé à contempler ses propres lumières⁷⁶. La critique s'est depuis penchée sur la question en apportant quelques nuances, notamment en invoquant moins les images d'une rupture entre les siècles que celle d'une continuité, à la faveur d'un héritage médiéval persistant. Ces études sont néanmoins encore trop rares, effet d'une première critique qui a formulé de nombreux *a priori* et n'a conséquemment pas fait d'émule particulier pour explorer ces champs de l'histoire littéraire. Du reste, une grande majorité des

⁷² *Le Moyen Âge contemporain*, Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Littérature*, 148, 2007.

⁷³ L'association est accessible en ligne : www.modernitesmedievales.org

⁷⁴ On retrouvera quelques monographies : Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, coll. « Civilisations et Mentalités », 1996 ; Robert Baudry, *Graal et littérature d'aujourd'hui*, Rennes, Terre de Brume, 1998. L'essentiel des études se présente cependant sous forme de collectifs : *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900)*, Laura Kendrick et alii (dir.), Paris, L'Harmattan, 2003 ; *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Michèle Gally (dir.), Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2000 ; *Graal et modernité*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 1995, Yolande Pontfarcy (dir.), Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1996 ; *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui*, actes du colloque de Laon, octobre 1987, Michel Perrin (dir.), Paris, PUF, 1990 ; *Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles*, Alain Montandon (dir.), *Cahiers de recherches médiévales*, 11, 2004 ; *L'Image du Moyen Âge dans la littérature française de la Renaissance au XX^e siècle*, actes du colloque de Poitiers, mai 1981, Michel Autrand (dir.), *La Licorne*, 6, 1982.

⁷⁵ Robert Baudry, *Graal et littérature d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁶ Voir par exemple Joseph Pineau, « Boileau et le Moyen Âge », dans *L'Image du Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 118 : « [I] est arrivé à ce siècle, ou plutôt à ce règne, ou plutôt au monde des privilégiés de ce règne, de se laisser éblouir par sa propre réussite ; et le Moyen Âge a fait les frais de cet éblouissement ».

monographies et des collectifs se consacre au seul XIX^e siècle, que l'on donne souvent comme le point de départ du renouveau médiéval, tant dans le domaine du savoir, avec l'émergence de la philologie romane, que dans celui de la récréation littéraire⁷⁷. Les différentes lectures du corpus médiéval, notamment romantiques, se plaisent par exemple à exploiter la dimension merveilleuse des romans arthuriens, en accord avec le goût de l'époque pour l'irrationnel, le rêve ou encore les figures monstrueuses, qui sont légion dans les récits bretons. Ailleurs, il s'agira de reprendre la chanson de geste et de célébrer ses héros – entre autres Roland – en en faisant les figures de proue de l'identité nationale. La liste pourrait être encore longue : il suffira ici de noter qu'elle est marquée du sceau de la pluralité, voire du paradoxe. En d'autres termes, le Moyen Âge littéraire a pu vouloir signifier une chose et son contraire au sein d'une même production, la lumière ou les ténèbres, le jeu ou le sérieux, la naïveté ou la brutalité. Christian Amalvi se demande d'ailleurs, en préface à son ouvrage *Le Goût du Moyen Âge*, en quoi notre lecture actuelle est-elle originale par rapport à celle du XIX^e siècle⁷⁸. Interrogation difficile car, après tout, notre modernité n'a-t-elle pas aussi reconduit tous ces réseaux de contradictions, cette instabilité du signe médiéval en pratiquant des réécritures plus que diverses ?

Il est vrai que les réinvestissements de la littérature médiévale ont fleuri de manière tout aussi étonnante dans la littérature française du XX^e siècle, et sous bien des formes. De l'*Enchanteur pourrissant* de Guillaume Apollinaire à la *Terre Gaste* de Michel Rio, le Moyen Âge a su inspirer les auteurs les plus divers. Robert Baudry, malgré une préférence marquée pour certains auteurs, qui biaise quelque peu son jugement, propose dans son *Graal et littérature d'aujourd'hui* un recensement plus complet, notamment en ce qui concerne les écrivains qui se sont prêtés à la légende du graal⁷⁹. Son inventaire reste cependant à manier avec précaution car le critique prétend qu'il existe des « graal involontaires », ou

⁷⁷ « Le XIX^e redécouvre le Moyen Âge : il l'invente, le transfigure et le “répand” » notera Martine Reid (« Introduction » à l'ouvrage *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle...*, *op. cit.*, p. 5) ; « Si bien qu'après Rabelais, après Montaigne, c'est le silence sur le graal, un long silence de deux siècles au moins » dira encore, de manière plus ciblée, Robert Baudry (*Graal et littérature d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 29).

⁷⁸ Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ C'est l'association des *Modernités médiévales* qui inventorie sur le web le plus grand nombre d'auteurs (français mais aussi internationaux) s'étant intéressés au Moyen Âge, et pas seulement au graal, même s'il faut admettre que c'est sa légende et plus généralement les *arthuriana* qui remportent le plus de succès dans la réécriture.

« anonymes », extensions qui ouvrent la recherche aux dangers de la dérive : peut-on sérieusement, à ce titre, prétendre que Proust est médiéval sous prétexte que *La Recherche* peut s'appréhender comme une quête ? Ce n'est pas là, à vrai dire, un travers propre à cette étude, et la critique a tôt fait de formuler des conclusions parfois bien surprenantes, en admettant comme réécritures des textes qui n'ont de médiéval qu'une référence vaguement historique⁸⁰. À propos d'une pièce de Claudel, Jacques Madaule déclare par exemple: « *L'Annonce* est un drame rural, où les saisons jouent un rôle essentiel. Or le Moyen Âge fut une époque rurale »⁸¹. Le syllogisme est séduisant mais faut-il conclure avec lui que *l'Annonce* est un drame médiéval ? Il semble manifestement être de bon ton critique de créer un héritage ancien à l'auteur que l'on commente : l'inscription dans un Moyen Âge littéraire, au risque de quelques raccourcis, est toujours le gage d'une profondeur à laquelle il faut bien rendre justice⁸².

Malgré ces confusions malheureusement trop persistantes, il est possible de trouver, dans cette production contemporaine, de véritables réécritures : Cocteau, Aragon, Gracq, Céline ou plus récemment Michon se sont ainsi laissé séduire par le Moyen Âge littéraire au point d'en proposer leur propre version. Jacques Roubaud ne fait donc guère figure de novateur⁸³ dans cette nouvelle tradition médiévale à propos de laquelle la critique s'est d'ailleurs souvent tue : si son intérêt s'est manifesté au cas par cas des œuvres ou des écrivains, elle n'a en revanche que très rarement envisagé, plus généralement, ce qui a pu motiver le

⁸⁰ On pense ici aux mots de Théophile Gautier qui se plaignait de ce Moyen Âge artificiel que la mode romantique avait lancé, sous prétexte d'historicité (Préface à *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1888, p. 13) : « Qui me délivrera du Moyen Âge, de ce moyen âge qui n'est pas le Moyen Âge ? – Moyen Âge de carton et de terre cuite qui n'a du Moyen Âge que le nom – Oh ! les barons de fer, dans leurs armures de fer, avec leur cœur de fer, dans leur poitrine de fer ! [...] À bas le Moyen Âge tel que nous l'ont fait les faiseurs (le grand mot est lâché ! les faiseurs). Le Moyen Âge ne répond à rien maintenant ».

⁸¹ Jacques Madaule, « Claudel et le Moyen Âge », dans *Dire le Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 177.

⁸² Nous profitons d'ailleurs de ces remarques pour revendiquer que notre projet n'est pas né d'un goût, d'une part, pour la littérature médiévale, et, d'autre part, pour un écrivain, intérêts divergents qu'il s'agirait de satisfaire, un peu artificiellement, en une seule et même thèse : le rapprochement que nous proposons ici entre Jacques Roubaud et le Moyen Âge est bien inscrit à même le texte, et en ce sens légitime.

⁸³ Ce qui, bien sûr, ne l'empêche pas d'y prendre position. Il tient par exemple en dégoût ce Moyen Âge passé au filtre wagnérien qui a eu excellente fortune dans toute l'Europe depuis *Tristan et Isolde* ou *Parsifal* : « On voit parfois les héros bretons, travestis en ténor, basses ou contraltos, hurler, vêtus à la tyrolienne, sur des scènes dites musicales. Hélas ! Parzifal ! Parzifal ! » (*GF*, p. 13).

XX^e siècle littéraire à considérer ses héritages romans. Seules Nathalie Koble et Mireille Séguy ont eu le mérite de remarquer que

certaines œuvres contemporaines se l'approprient [le Moyen Âge] selon leur visée propre et semblent, contre toute attente, devoir y trouver un moteur susceptible de leur ouvrir de nouvelles voies d'inspiration, de nouvelles formes de création, et sans doute aussi, des modes inédits de se penser elles-mêmes, dans ou après la « crise » du sujet, de l'auteur, de la représentation qui a marqué le XX^e siècle⁸⁴.

S'attacher à la réécriture contemporaine, c'est non seulement prendre en charge le passé, mais ne pas oublier, sous prétexte de son étude, ce présent dans lequel il vient s'inscrire : à cet égard, le contexte littéraire du XX^e siècle peut être susceptible de nous informer sur certaines raisons qui ont poussé de nombreux écrivains vers le Moyen Âge. S'ouvre dès lors un pan de notre réflexion qu'il nous faudra approfondir tout au long de cette thèse, en prenant aussi en compte les questionnements modernes – voire les incessantes remises en cause – du statut de l'œuvre, de l'autorité ou encore de l'originalité, qui sont peut être autant de réponses, à tout le moins d'échos, offerts par la littérature romane. C'est en tout cas là l'hypothèse que nous avons formulée à l'égard de Jacques Roubaud qu'il ne suffira donc pas simplement de réinscrire aux côtés de ses pairs médiévaux, mais aussi bien parmi ses *contemporains* puisqu'il réinvente, lui aussi, son propre Moyen Âge. En ce sens, nous suivrons, une fois n'est pas coutume, les conseils de Paul Zumthor qui cherche à prévenir des dangers de toute entreprise de médiévistique :

Le terme ultime où nous visons est bien d'actualiser le texte ancien, c'est-à-dire de l'intégrer à cette historicité qui est la nôtre. L'écueil est, ce faisant, de non seulement nier ou d'effacer la sienne ; d'écraser l'histoire et, en donnant figure achronique du passé, d'occulter les traits spécifiques du présent⁸⁵.

Quoi qu'il en soit, et en dépit des récents mais nombreux travaux menés par ce champ de la critique, il semblerait que l'œuvre de Jacques Roubaud soit quelque peu désertée par les médiévistes : si elle est évoquée au détour d'un article, seules les thèses de Jean-François Puff et de Florence Marsal s'y consacrent entièrement⁸⁶. Ce constat trouve évidemment son pendant dans la critique

⁸⁴ Nathalie Koble et Mireille Séguy, « Introduction : l'audace d'être médiéviste », *Le Moyen Âge contemporain*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵ Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 40.

⁸⁶ Jean-François Puff, *Mémoire de la mémoire...*, *op. cit.* ; Florence Marsal, *La Rhétorique de l'entrelacement dans les romans en prose du XIII^e siècle et le cycle du*

roubaldienne qui se concentre presque exclusivement sur le pan oulipien de l'écriture. Puisqu'il s'agit essentiellement pour elle d'établir chez l'auteur les rapports qu'entretiennent littérature et mathématiques, peu de spécialistes se sont intéressés aux résurgences médiévales qui traversent son œuvre. Quelques études en évoquent la dimension profondément mémorielle, mais aucune n'a tenté d'exploiter cet aspect en le rattachant à une connivence possible avec la poétique médiévale. Notre démarche voudrait donc, à sa mesure, venir combler un double silence : non seulement celui de la médiévistique sur Jacques Roubaud, mais aussi celui des spécialistes de l'auteur sur le réinvestissement des lettres romanes⁸⁷.

Méthodologie d'une *reverdie*⁸⁸

Puisque notre angle d'étude est celui de la réécriture, la notion d'intertexte, entendue au sens large, comme chez Riffaterre⁸⁹, de présence d'autres textes dans un texte, servira d'outil de base à nos recherches. Concept d'abord lié à l'analyse transformationnelle, (« le texte redistribue la langue »⁹⁰, selon Barthes) il ne tardera pas à déborder le champ de la linguistique pour s'inscrire, notamment avec Genette, dans celui de la poétique et devenir ainsi plus mesurable et opératoire. Si l'on ne saurait la confondre avec la simple critique des sources, nous utiliserons d'abord l'intertextualité comme typologie afin de procéder à un recensement de ces textes autres dans l'œuvre roubaldienne. Mais repérer ces multiples sources ne va pas sans quelques difficultés. D'une part, la culture dont fait preuve l'écrivain est telle qu'elle mobilise des compétences de lecture difficile à réunir en une seule et même personne : la traque de l'intertexte relève en effet, chez Jacques Roubaud, d'une impression frustrée de toujours manquer quelque chose, ou pire,

Grand Incendie de Londres de Jacques Roubaud, Thèse de Troisième Cycle, University of Connecticut, 2004.

⁸⁷ Comme le remarque Pierre Bec, quoiqu'il faille, à notre sens, nuancer : « [Jacques Roubaud] est en général peu connu des médiévistes et je pense que, de leur côté mais dans une mesure sans doute moindre, les poètes ne le connaissent guère comme médiéviste » (« Jacques Roubaud et les Troubadours », *La Licorne*, 40, *op. cit.*, p. 9).

⁸⁸ Clin d'œil ici à la lyrique occitane qui donne souvent à voir, en ouverture des poèmes, l'éloge du printemps, renouveau saisonnier qui annonce celui du chant.

⁸⁹ Voir par exemple Michel Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, février 1981, p. 4 : « L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux ».

⁹⁰ Roland Barthes, « Théorie du texte », dans *Encyclopedia Universalis*, 1973, XV, p. 1013.

d'être floué par l'auteur lui-même qui s'ingénie à brouiller les réseaux textuels.

C'est là aussi le constat de Véronique Montémont :

La conversation des fragments et de leurs résonances mutuelles se double d'une complicité avec le lecteur, à qui sont distillées suffisamment d'indications (pas toutes exactes) pour lui permettre d'identifier certains textes-sources... ou pour l'induire définitivement en erreur⁹¹.

La notion d'«agrammaticalité», développée par Riffaterre, nous semble séduisante en ce qu'elle permettrait de débusquer, dans l'«obscurité d'un énoncé», dans une faute commise «par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte»⁹², la trace de l'intertexte. Cette lecture qui reconnaîtrait les «corps étrangers» nous paraît toutefois délicate à mener dans la mesure où l'intertexte constitue quasiment chez Jacques Roubaud son idiolecte⁹³. Comment dès lors parler d'agrammaticalité si tout est agrammatical ? Probablement faut-il, avec Genette, penser que le «recours à l'hypotexte n'est jamais indispensable à la simple intelligence de l'hypertexte»⁹⁴, mais aussi écouter Jacques Roubaud qui précise lui-même qu'on peut lire ses textes sans en reconnaître tous les mécanismes, contraintes et intertextes entendus. Il n'en reste pas moins que, derrière cette déclaration, le lecteur idéal que forment ses écrits tient du monstre, ou du rat de bibliothèque⁹⁵. Faut-il donc déplorer les difficultés du repérage ? Tiphaine Samoyault ne semble guère y voir d'inconvénient en considérant que les lacunes réceptives «permettent d'assurer l'autonomie du texte second, de le libérer de ses références et de ses modèles»⁹⁶. Or, si l'on s'engage dans une telle perspective, nous perdons de vue une dimension revendiquée outrancièrement par Jacques Roubaud, celle d'une mémoire des textes : les héritages, aussi dissimulés soient-ils, ne le sont finalement que par notre ignorance. Rendre justice à l'œuvre roubaldienne implique donc un certain

⁹¹ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 219.

⁹² Michel Riffaterre, «L'intertexte inconnu», art. cit., p. 5.

⁹³ Nous rappelons ici Véronique Montémont qui parle du «tropisme intertextuel» de Jacques Roubaud (*Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 239).

⁹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 554.

⁹⁵ L'image du rat est appréciée par les oulipiens qui s'y comparent souvent : «Oulipiens : rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir» (Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 36.). Si l'auteur en sort, le lecteur, quant à lui, peut y rester prisonnier !

⁹⁶ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. «Littérature», 2001, p. 70.

acharnement dans la constitution d'une bibliothèque qui permettrait d'éclairer, non pas la totalité des legs littéraires, mais plus modestement tel ou tel aspect de son patrimoine : c'est le but que nous nous sommes fixé en choisissant l'angle du Moyen Âge.

En nous restreignant à cet intertexte médiéval, nous nous exposons pourtant à un second problème, compte tenu de l'oralité et de la variance qui caractérisent les lettres romanes⁹⁷. Lorsque Jacques Roubaud, par exemple, reprend et parodie le motif de la fée à la fontaine, il est impossible de dire à quel texte il se réfère en particulier, non pas qu'il n'y en ait pas dans sa pratique, il en existe au contraire une multiplicité. Mais le fait est que ces mêmes textes que l'on veut bien lire comme des sources roubaldiennes ne sauraient pour autant constituer des hypotextes véritables, puisqu'ils pratiquent déjà la réécriture de matériaux dont l'origine se perd « dans la nuit des temps » selon l'expression de Paul Zumthor⁹⁸. Parler de parodie d'un hypogène, comme Genette le fait lorsqu'il évoque Don Quichotte⁹⁹, pourrait être une alternative mais cela reviendrait à associer cavalièrement motif et genre, ce qui n'est pas toujours le cas, qui plus est dans la littérature médiévale. Il nous faut donc dès lors assouplir les typologies genettiennes en considérant qu'un motif, au même titre qu'un texte singulier, peut être parodié et, plus généralement, transformé.

Cette méthodologie définie, le but de ce travail ne sera bien évidemment pas de procéder à un simple inventaire : il ne s'agit là que d'une première étape dans notre recherche. Pour reprendre les catégories proposées par Tiphaine Samoyault, il ne nous suffira pas d'être seulement des lecteurs « ludiques » qui « obéi[ssent] aux injonctions du textes et aux indices explicites » mais il nous faudra aussi être des lecteurs « herméneutes », ne pas nous « contenter de repérer les références mais travailler le sens, en le construisant dans l'entre-deux des textes en présence »¹⁰⁰.

⁹⁷ Nous renvoyons à la « mouvance » de Paul Zumthor (voir par exemple son *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972 et *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987) ou encore à la « variance » de Bernard Cerquiglini (*Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989).

⁹⁸ Paul Zumthor, *Essai...*, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰⁰ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité...*, *op. cit.*, p. 70-71.

Les théories de l'intertextualité, on l'aura compris, nous seront surtout utiles en ce qu'elles remettent profondément en cause la traditionnelle critique des sources et sa vision positiviste qui pense la littérature dans la linéarité de la transmission et dans l'écoulement. Comme le rappelle Sophie Rabau¹⁰¹, la notion d'intertextualité en offre au contraire des images de réseaux et d'entrecroisement, d'ailleurs très chères, comme nous l'avons vu, à Jacques Roubaud comme au corpus médiéval. Elle permet de considérer les rapports entre les textes non plus sous la chronologie, et conséquemment, propose une conception de la création littéraire où l'écrivain, loin d'être sous le joug d'une influence¹⁰², modifie et retravaille en toute conscience d'autres textes. Elle ouvre ainsi le champ à une réflexion plus générale, telle que l'a par exemple amorcée Bakhtine avec son fameux dialogisme, sur la place de l'altérité dans l'écriture, et partant, sur l'autorité et l'originalité en littérature. Il y a donc une place médiane à accorder au travail de l'auteur que l'intertextualité permet de penser : cette poétique des textes en mouvement, loin de tout ressassement, nous semble tout à fait répondre à cette œuvre roubaldienne promouvant « une forme de partage littéraire qui consiste à innover les textes anciens de nouveaux poèmes »¹⁰³.

L'oulipien translateur

Si les théories intertextuelles que nous convoquons offrent des typologies souvent opératoires, elles ne sauraient pourtant formuler de façon aussi pertinente que le Moyen Âge lui-même les voies que trace la (re)création chez Jacques Roubaud. Tout en gardant à l'esprit les apports de la critique contemporaine, il nous a donc semblé judicieux de placer nos analyses sous un paradigme de réécriture, à la fois propre et cher à la littérature médiévale. Parmi les nombreuses notions développées par l'écriture vernaculaire, celle de *translation* nous a paru comme la plus à même de rendre justice au travail de transmission inventive orchestré par l'oulipien. Le mot n'est certes pas très commode aujourd'hui pour

¹⁰¹ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2002, voir notamment « L'intertextualité comme poétique des textes », p. 16-21.

¹⁰² C'est là aussi la position de Tiphaine Samoyault : « L'intertextualité permet d'envisager une nouvelle histoire littéraire, loin d'un déterminisme » (*L'Intertextualité...*, *op. cit.*, p. 58).

¹⁰³ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 219.

désigner une modalité de la réécriture¹⁰⁴. À l'entendre de façon générale comme un *déplacement* – c'est là, dès le latin classique (*transfere*), son acception littérale –, on risque d'en faire une figure hégémonique de l'écriture au second degré et d'en diluer *de facto* la spécificité médiévale. Pourtant, même en revenant plus expressément à ce Moyen Âge auquel nous empruntons la notion, il n'en reste pas moins délicat d'en circonscrire le champ d'application tant les auteurs de l'époque semblent l'avoir convoquée pour désigner des opérations qui débordent amplement celle à laquelle l'ancienne philologie a voulu l'y réduire, à savoir la traduction. S'il est vrai que le passage d'une langue à l'autre semble avoir bien souvent constitué l'impulsion initiale de l'écriture, cette volonté de traduire les textes anciens ne s'exerce toutefois que dans la liberté et la mouvance toutes médiévales de la littérature et accueille en son sein une grande variété de mécanismes. Le transfert linguistique s'accompagne en effet de transformations diverses jouant à toutes les échelles du texte repris et touchant aussi bien à des questions formelles qu'à des considérations plus ouvertement thématiques et sémantiques. Du passage du latin au *romanz* à celui du mètre antique au vers français, lui-même bientôt mis en prose, de la glose d'épisodes au jeu de modulation sur les motifs, ce que recouvre la translation ne se laisse pas aisément classer dans nos grilles contemporaines de lecture mais donne plutôt un aperçu pluriel des grandes tendances de la poétique du Moyen Âge.

C'est pourtant précisément cette souplesse conceptuelle qui fait de la translation le modèle tout trouvé à la réécriture telle que la pratique Jacques Roubaud car, en plus d'avoir aujourd'hui une acception mathématique qui résonne avec la formation de l'oulipien, elle ne cesse d'être chez lui le lieu d'une prise de liberté similaire à l'égard de la bibliothèque. Adaptation du texte à d'autres formats, exploitation des grands réservoirs narratifs et rhétoriques légués par la tradition, jeux d'amplifications et de ramifications sont aussi le lot de cette poétique roubaldienne qui ménage ainsi la nouveauté au cœur de la transmission. En dépit de la dette qu'elle contracte à l'égard des textes qu'elle reprend, l'écriture ne s'inscrit donc jamais dans la servilité du *duplicata* mais laisse entrevoir la possibilité d'une fidélité inventive, en d'autres termes, elle n'est pas

¹⁰⁴ Jean-Jacques Vincensini en parle d'ailleurs comme d'une « véritable auberge espagnole conceptuelle » (voir son article « Le transfert des cultures et art narratif médiéval. Les enjeux de la *translatio* », *Perspectives médiévales*, supplément au numéro 26, mai 2000, p. 221).

secondaire mais bien *seconde*, au sens le plus genettien du terme. Si c'est donc délibérément que nous gardons de la translation une acception extensive, il ne faudra pas moins tenter de démêler, dans la mesure du possible, les différentes opérations pratiquées en gardant à l'esprit que dans la réalité du texte, tant médiéval que roubaldien, elles ne cessent de s'entrecroiser. Ainsi, après avoir posé, en préambule, quelques balises générales sur les enjeux de cette posture translative, il nous faudra confirmer cette idée de transmission inventive dans le détail de l'analyse, selon un plan que nous souffle, logiquement, un traducteur médiéval.

Benoît de Sainte-Maure, dans le prologue à son *Roman de Troie*, définit en effet les contours de son entreprise et laisse entendre que la première étape de son projet consiste à reprendre scrupuleusement sa source, le *De Excidio Troiae* de Darès, tout en la rendant accessible à « cil qui n'entendront la letre »¹⁰⁵. Même s'il faut prendre, nous l'avons dit, quelques précautions devant ces déclarations de respect, la translation se présente toutefois d'abord comme un travail de transmission grâce auquel l'œuvre ancienne, suivie mais refondue dans des moules plus conformes à l'air du temps, peut redevenir lisible. La traduction, on le sait, joue ici un rôle essentiel mais elle s'accompagne aussi, dès le Moyen Âge, de déplacements formels et génériques (le passage du mètre latin à l'octosyllabe français par exemple) qui participent aussi au rafraîchissement du texte. C'est donc à la lumière de ce premier effort de formatage que nous suivrons Jacques Roubaud afin de voir comment il offre, à son tour, de nouvelles *muances* à la lettre des vieux textes, et vulgarise ainsi, au sens le plus noble du terme, la bibliothèque médiévale.

La translation ne se borne pourtant pas à quelques mécanismes de transfert, comme le laisse toujours entendre Benoît de Sainte-Maure lorsqu'il vient nuancer l'expression de sa fidélité : il suivra certes une source écrite précise, mais il se montrera, de manière plus générale, respectueux de la « mati[è]re »¹⁰⁶ dont elle s'inspire. Changement de mode opératoire donc, puisque le travail de réécriture reposera désormais moins sur un texte singulier que sur cette matrice

¹⁰⁵ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, extraits du manuscrit de Milan, Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard (éd. et trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1998, v. 38.

¹⁰⁶ *Ibid.*, v. 144.

virtuelle de possibilités littéraires que Paul Zumthor appelle la « tradition »¹⁰⁷. En ce sens, la pratique translative est aussi l'occasion de composer avec le « matériel roulant »¹⁰⁸ de l'écriture médiévale et d'entrer dans le grand jeu créatif de la combinatoire, espace ouvert des possibles qui ne pouvait, évidemment, que séduire l'oulipien qu'est Jacques Roubaud. Il s'agira, en ce point, d'étudier comment l'auteur, à force de fréquenter la bibliothèque, a su retrouver ces magasins de l'écriture auxquels puisent déjà ses pairs du Moyen Âge, brocante où il chine, pour mieux les rénover, les vieux lieux communs de notre littérature.

Nous voudrions enfin montrer que la translation telle que la pratique Jacques Roubaud est l'occasion de retrouver cet autre réflexe de l'écriture médiévale qu'est l'amplification, véritable tropisme qui dessine, chez lui comme déjà chez Benoît de Sainte-Maure, les contours d'une œuvre monumentale. L'auteur du *Roman de Troie* n'hésite pas, en effet, à dire son plaisir pour la glose littéraire, et ne semble pas considérer ses ajouts comme des excroissances étrangères à la source, bien au contraire : son récit est si bien mené que « plus ne meinz n'i a mester »¹⁰⁹. La réécriture est donc le lieu d'une plénitude textuelle rêvée : non seulement tout ce qui devait être (re)dit l'a été mais tout ce qui y a été greffé est désormais nécessaire à l'ensemble translaté. On sait à quel point ce fantasme de l'œuvre totale a persisté tout au long du Moyen Âge et s'est notamment cristallisé dans cette écriture romanesque qui, de reprise en reprise, semble avoir cherché à compléter et achever les récits déjà existants, au point de générer d'immenses cycles narratifs. La même tentation du grand livre, parfait car exhaustif, traverse l'art roubaldien de la reprise : il ne suffit pas simplement de reprendre un texte, mais aussi de poursuivre ses perspectives et de combler inlassablement ses silences, en somme de l'augmenter, conformément à l'idée que se fait le Moyen Âge du métier d'auteur.

Transfert, modulation, amplification : c'est à l'aune de cette trinité de mécanismes, subsumée par l'idée médiévale de translation, que l'on étudiera donc l'œuvre roubaldienne afin de montrer qu'elle exhume aussi bien des œuvres que des poétiques de la réécriture et fait ainsi de notre vieille bibliothèque l'occasion de penser singulièrement l'art littéraire.

¹⁰⁷ Paul Zumthor, *Essai...*, *op. cit.*, p. 96 et suivantes.

¹⁰⁸ Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1848, p. 48.

¹⁰⁹ *Le Roman de Troie*, éd. citée, p. 137.

PRÉAMBULE

LES GÉNÉALOGIES DE L'ÉCART

*Le défi du fils et sa nostalgie du père luttèrent
l'un contre l'autre en de toujours nouvelles
formations de compromis, par lesquels d'une
part le meurtre du père devait être expié,
d'autre part les bénéfices devaient en être tirés.*

– Sigmund Freud

Sur les épaules des géants

Orose, disciple d'Augustin, entreprend une histoire universelle qui déborde très largement la demande de l'évêque d'Hippone, *præceptum* qui devait initialement servir de complément à l'argumentation de la *Cité de Dieu*. Plus qu'un simple recensement des guerres et des catastrophes qui aurait permis de confirmer l'amoralité des dieux païens, les *Histoires* relatent en sept livres l'aventure de l'homme depuis sa création, dans une perspective eschatologique qui non seulement donne à Dieu le rôle d'intervenant, mais accrédite aussi la prédestination de l'empire romain dans une nouvelle exégèse du *Livre de Daniel*¹ :

Et si les pouvoirs sont issus de Dieu, combien davantage en sont issus les royaumes desquels procèdent les autres pouvoirs ; or si de lui sont issus les royaumes pris séparément, à combien meilleur droit en est issu un royaume suprême auquel est subordonné l'ensemble du pouvoir des autres royaumes, tel que fut, à l'origine, le royaume babylonien, et ensuite le macédonien, puis encore l'africain, et enfin le romain qui demeure jusqu'à nos jours².

Cette théorie des quatre règnes propose moins une juxtaposition d'âges dégénérescents qu'un transfert de puissance d'un empire à l'autre, parfois mise en danger par la parcellisation du pouvoir, mais ultimement réunifiée par la volonté divine. Cette nouvelle lecture de l'épisode en faveur d'une parousie romaine, ultime relais de la gloire babylonienne³, marquera profondément la philosophie médiévale de l'Histoire selon laquelle « n'existe vraiment que ce qui rappelle quelque chose ou quelqu'un, que ce qui a déjà existé »⁴, d'après la formule de Jacques Le Goff. Conception que l'on trouvait déjà chez Eusèbe qui, notamment dans son *Histoire ecclésiastique*, tentait de dresser une généalogie épiscopale (Jérusalem, Alexandrie, Antioche et enfin Rome), cette fameuse *translatio imperii*

¹ *Le Livre de Daniel* appartient à l'Ancien Testament, plus précisément aux Livres des Prophètes. Daniel y rencontre Nabuchodonosor II, roi de Babylone, à qui il prophétisera le devenir de son empire en interprétant le songe de l'immense statue dont la tête est d'or, la poitrine d'argent, le ventre de cuivre, les jambes de fer et les pieds d'argile.

² Orose, *Histoires*, Marie-Pierre Arnaud-Lindet (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 3 tomes, 1990-1991, tome 1, II, 1, 1-4, p. 84.

³ Dans sa théorie des quatre règnes, Orose insiste clairement sur le lien entre Babylone et Rome (au risque de quelques concordances chronologiques totalement artificielles), les royaumes macédoniens et carthaginois étant donnés comme intermédiaires (voir l'introduction de Marie-Pierre Arnaud-Lindet à son édition).

⁴ Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1982, p. 145.

se verra récupérée par une dynastie carolingienne en quête de légitimité, doublant la succession des empires d'un déplacement des savoirs :

Le renouvellement de l'Empire par Charlemagne pouvait être compris comme un « transfert » de l'Empire romain à une autre nation. C'est ce qu'exprime la formule *translatio imperii*, à laquelle on adjoignit plus tard celle de *translatio studii* (transfert de la science d'Athènes et de Rome, à Paris)⁵.

Originellement entendue comme extension géographique d'un christianisme par définition universel, menant l'homme de sa Chute à son rachat, la *translatio* se fait rapidement un *topos* débordant de toute part la seule implication religieuse et permet de justifier, tant du point de vue politique que culturel, les nouvelles civilisations dont accouche l'Antiquité. Francs, Danois ou encore Bretons se sont ainsi prêtés au jeu d'une ascendance prestigieuse : Geoffroi de Monmouth avec son *Historia regnum Britanniae*, bientôt suivi en roman par le *Brut* de Wace s'inscrit, par exemple, dans la lignée troyenne en choisissant le petit-fils d'Énée pour ancêtre, mythe fondateur et œuvre de propagande afin d'asseoir le pouvoir Plantagenêt en Angleterre⁶.

Si la *translatio* s'appréhende d'abord en termes de transfert ou de déplacement, et assure ainsi une continuité entre les empires, elle sera aussi, et de façon paradoxale, le lieu d'un clivage de plus en plus net entre l'Orient et l'Occident, entre le passé et le présent. C'est en ce sens-là qu'il faut probablement entendre la fameuse formule attribuée à Bernard de Chartres et recensée dans le *Metalogicon* de Jean de Salisbury :

Bernard de Chartres disait que nous sommes des nains juchés sur les épaules des géants, de sorte que l'on peut voir davantage de choses qu'eux et plus loin, non certes à cause de l'acuité de notre vue ou de notre plus grande taille, mais parce que nous sommes soulevés en hauteur et élevés à la taille d'un géant⁷.

Si l'image ne paraît guère polémique et ne cesse de réaffirmer la grandeur antique, les hommes du Moyen Âge n'en ont pas moins eu la conviction de pouvoir égaler,

⁵ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Bréjoux (trad.), Paris, PUF, coll. « Agora », 1986, p. 70.

⁶ Voir par exemple Francine Mora-Lebrun, *L'« Énéide » médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Littéraires », 1994, notamment le chapitre 3, « L'*Historia regnum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth », p. 57-71.

⁷ Cité par Laurence Harf-Lancner, « L'idée de progrès dans l'Occident médiéval : un paradoxe ? », dans *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), Genève, Droz, 2003, p. 17. Pour un recensement du *topos*, voir Édouard Jeuneau, « Nains et géants », dans *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, Maurice de Gandillac et Édouard Jeuneau (dir.), Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 21-38.

voire de dépasser leurs illustres ancêtres, non pas en faisant table rase du passé mais précisément en s'imprégnant de leurs héritages qu'il s'agissait de relire à une lumière dont les Anciens étaient privés : la Révélation chrétienne. Une lettre d'Alcuin à Charlemagne, datée de 799, faisait déjà d'Aix la digne héritière d'Athènes, ville non seulement nouvelle mais aussi meilleure que son aïeule en ce qu'elle accueille le message christique :

Une nouvelle Athènes peut surgir à Aix [la Chapelle], dans le royaume des Francs, une Athènes qui, illuminée par la grâce de Notre Seigneur Jésus-Christ, éclipsera la sagesse de l'Académie. L'autre Athènes n'a brillé que par l'enseignement de Platon et par la culture des arts libéraux. La nouvelle Athènes, enrichie des dons du Saint-Esprit, surpassera toute la science profane⁸.

Si la notion de *progrès* reste, il est vrai, relativement étrangère à la culture médiévale⁹, qui non seulement ne dispose pas du mot mais place aussi au cœur de son imaginaire la célèbre Roue de Fortune qui va précisément à son encontre, il semblerait donc que le christianisme offre au Moyen Âge un cadre idéologique susceptible de justifier sa place dans l'Histoire.

Cette « croyance en l'essor de l'Occident » qui « déplace le centre de gravité du monde »¹⁰ ne pouvait évidemment se faire que sous la caution de Dieu – et plus encore de son Fils – car on ne sait que trop bien, comme le rappelle Jacques Le Goff, « l'aversion du Moyen Âge pour la nouveauté »¹¹. De cet Occident chrétien et (donc) glorieux où la translation semble avoir suspendu sa marche¹², les récits du Graal offrent une belle image : déplacé par Joseph d'Arimatee dans le *Roman de l'Estoire* de Robert de Boron, le saint *veissel* trace un itinéraire symbolique « qui va du péché originel (en Orient) au rachat de l'humanité qui s'accomplira en Occident »¹³. Le transfert opéré de Jérusalem vers une Bretagne promise est d'ailleurs dans le roman une demande formulée par Jésus lui-même, par l'intermédiaire d'un ange :

⁸ Citée par Adrian Gerard Jongkees, « *Translatio studii* : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea mediaevalia in memoriam J. Fr. Neirmeyer*, Groningen, J. B. Wolters, 1967, p. 46-47.

⁹ Voir par exemple Laurence Harf-Lancner, « L'idée de progrès... », art. cit., p. 7 : « D'abord le mot *progrès* n'existe pas au Moyen Âge [...]. Plus grave encore : à défaut du mot, peut-on parler de la chose ? ».

¹⁰ Voir Jacques Le Goff, *La Civilisation...*, op. cit., p. 145.

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

¹² Forcément puisque c'est là la fin du monde connu. La découverte de l'Amérique et plus tard le mythe du Far West régénèrent bien sûr le concept de *translatio*.

¹³ Dominique Boutet, « De la *translatio imperii* à la *finis saeculi* », dans *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 43.

« Ausi cum li monz va avant
 Et touz jours en amenuisant,
 Couvient que toute ceste gent
 Se tret devers Occident.
 Si tost com il seisis sera
 De ton veissel et il l'ara,
 Il l'i couvient que il s'en voit
 Par devers Occident tout droit »¹⁴.

La *translatio* marque sa dernière étape vers la Parousie, fin des temps qui n'est pas un délitement mais bien un aboutissement positif, annonciateur du Royaume de Dieu¹⁵. L'Occident est capable d'accomplir ce que l'Orient antique avait amorcé, privilège accordé par le christianisme au présent de pouvoir parachever ce que le passé n'a pu que laisser en suspens. Le rapport entre Anciens et Modernes contourne en ce sens toute polémique apparente qui opposerait l'héritage à une nouveauté surgie *ex nihilo* : les fils dépassent les pères¹⁶ non pas tant dans le refus de la mémoire que dans l'assomption d'un legs passé au crible de la chrétienté. Si l'Incarnation autorise un regard neuf, il ne saurait donc être question d'abolir complètement l'héritage¹⁷, même païen : continuer de proclamer le gigantisme des Anciens est aussi un appel à cette grandeur que la foi chrétienne se chargera de garantir. En ce sens, et comme semble s'y accorder la critique, parler de l'humanisme médiéval reste problématique :

Il va de soi que si l'on juge les époques successives de l'humanisme médiéval rétrospectivement, en se référant au Rinascimento, à notre XVI^e siècle et au classicisme français, il n'est que trop tentant de ne voir dans les poussées de culture antique [...] du XII^e siècle que des maladies infantiles de l'humanisme¹⁸.

¹⁴ Robert de Boron, *Roman de l'Estoire dou Graal*, William Nitze (éd.), Paris, Champion, 1927, v. 3351-3358.

¹⁵ Jacques Le Goff précise en effet que l'effort des historiens du Moyen Âge consiste à « mettre un terme à l'histoire », mais aussi à valoriser en même temps le présent et le futur : « leur temps est aboutissement [...] mais on cherche à en faire un couronnement » (*La Civilisation...*, *op. cit.*, p. 146-147).

¹⁶ N'est-ce pas là aussi la leçon de la *Queste del Saint Graal* qui fait de Galaad, fils de Lancelot, celui qui non seulement passera avec succès l'épreuve du Graal là où son père avait échoué mais délivrera aussi les générations antérieures de leurs péchés ? De la chevalerie « terrestre » à la chevalerie « céleste » se mesure bien évidemment un *progrès*, celui de la spiritualité.

¹⁷ Jacques Le Goff, reprenant à son compte la fameuse métaphore chartraine, précise que les hommes médiévaux, notamment ceux du XII^e siècle, sont des modernes mais « qui ne querellent point les Anciens ; au contraire, qui les imitent, se nourrissent d'eux, se juchent sur leurs épaules » (*Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1976, p. 14).

¹⁸ Jean Frappier, « Peinture de la vie antique », dans *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XI^e au XIV^e siècle*, actes du colloque organisé par le Centre de

Le réinvestissement antique orchestré par le Moyen Âge ne saurait répondre à un véritable retour aux sources selon l'idée que l'on se fait volontiers, quoiqu'elle soit en un sens erronée, de la pensée humaniste¹⁹. En effet, le prisme de la chrétienté où sont relues les œuvres des Anciens ne peut mener qu'à une dénaturation, selon l'opinion assez sévère de Jacques Le Goff :

Il reste surtout que la double nécessité pour les auteurs du Haut Moyen Âge occidental d'utiliser l'irremplaçable outillage intellectuel du monde gréco-romain et de le couler dans les moules chrétiens a favorisé sinon créé des habitudes intellectuelles très fâcheuses : la déformation systématique de la pensée des auteurs, l'anachronisme perpétuel, la pensée par citations détachées de leur contexte. La pensée antique n'a survécu au Moyen Âge qu'atomisée, déformée, humiliée par la pensée chrétienne [...]. La *translation*, le transfert, inaugurerait la grande confusion médiévale²⁰.

« Figure orgueilleuse de la généalogie »²¹, la *translatio*, bien qu'elle se donne les allures d'une continuité, ferait œuvre de propagande et de vandalisme aux dépens de l'Antiquité païenne²². Véritable herméneutique chrétienne, elle se fait dans le sens de l'*integumentum*, pratique privilégiée de la fameuse école de Chartres qui croyait pouvoir déceler dans l'héritage gréco-latin des indices confus de la Révélation : les auteurs antiques auraient prophétisé à leur insu la parole d'un Dieu caché dont il fallait s'appliquer à retrouver la trace²³. Si la mémoire n'est pas reniée, elle ne fait jamais en ce sens l'objet d'un souvenir servile : elle est considérée comme souple, et le Moyen Âge semble l'exploiter avec une liberté qui ne manquera pas de surprendre²⁴. Translater n'est donc pas un simple geste de

Philologie et des Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg, février 1962, Anthime Fourrier (dir.), Paris, Klincksieck, 1964, p. 18.

¹⁹ L'humanisme ne se traduit pas en effet d'abord par un retour aux sources mais consiste bien à accorder une place primordiale à l'homme dans l'univers de la connaissance.

²⁰ Jacques Le Goff, *La Civilisation...*, *op. cit.*, p. 93.

²¹ Daniel Poirion, *Résurgences...*, *op. cit.*, p. 55.

²² Voir Jacques Le Goff, *La Civilisation...*, *op. cit.*, p. 14.4 : « Le "vandalisme" de la chrétienté médiévale qui s'est exercé [...] aux dépens du paganisme antique [...] n'est qu'une forme de ce totalitarisme historique qui lui a fait retrancher toutes les mauvaises herbes poussées dans le champ de l'histoire ».

²³ L'idée d'un Dieu caché est celle que l'on retrouve dans *Isaïe* (45-15) : « Tu es un Dieu qui te caches », et qui sera reprise dans *L'Épître aux Romains* de saint Paul (1-20), pour qui tout être, dès sa naissance, a, en un mot, une connaissance naturelle de Dieu. L'infidèle, malgré ses erreurs de jugement qui le poussent à l'idolâtrie plus qu'au culte du Dieu unique, resterait en ce sens pénétré, mais confusément, des mystères divins.

²⁴ Daniel Poirion remarque en effet combien la critique contemporaine, sur ce constat d'un souvenir très libre des Anciens, a rapidement conclu à une ignorance en matière de culture antique (*Résurgences...*, *op. cit.*, p. 55) : « Ce que le Moyen Âge occidental doit au monde gréco-romain a été nié [...] par refus de cet *humanisme* que les premiers siècles de notre culture s'efforcent de retrouver, et que le siècle d'aujourd'hui lui refuse ».

transfert : c'est aussi, comme le rappelle Anthime Fourier, un effort d'adaptation :

Il lui appartient [au Moyen Âge], à lui aussi, de jeter un pont entre l'Antiquité classique et un monde nouveau ; il lui revient, d'une part, de conserver, d'exploiter et de transmettre le trésor de culture que lui avaient légué les Anciens, mais d'autre part, de l'adapter à des formes de pensée et d'existence inconnues d'eux et suscitées, entre autres, par ce phénomène prodigieux qu'est l'avènement du christianisme²⁵.

Se livrant moins à une reproduction servile qu'à une véritable actualisation de l'héritage, les auteurs médiévaux ont en effet donné au monde antique « les couleurs du monde médiéval, réduis[ant] la distance chronologique qui forme écran »²⁶. Dénaturation, mutilation ou massacre, c'est en ces termes que la première philologie a dressé un véritable réquisitoire à l'endroit de ces translations qui se saisissent du passé pour transformer celui-ci à leur guise. Le jugement d'Albert Pauphilet sur l'adaptation romane de l'*Énéide* est en ce sens révélateur d'une position qui n'a manifestement pas pris en compte les implications plus largement idéologiques de cette pratique translatrice :

On peut assurément conclure que le poète français a saccagé l'*Énéide*. Il a malmené les délicats équilibres virgiliens ; il n'a pas respecté la composition, le rythme dramatique de la narration, les différences de ton, le progrès de la passion. Il n'a rendu que très sommairement les subtilités des âmes et il ne reste à peu près rien chez lui de la savante construction des discours. Il a malmené ce qui avait un intérêt historique et faisait de l'*Énéide* un poème national. Enfin, sa crainte du paganisme lui a fait non seulement écarter les dieux, qui donnaient son véritable sens à l'aventure des humains, mais aussi tant de liturgie étranges, qui étaient le vrai décor d'exotisme du drame. [...] On voit bien [...] que connaître et comprendre les textes anciens sont deux choses différentes : tout l'écart entre le Moyen Âge et la Renaissance tient sans doute entre ces deux mots²⁷.

Hans Robert Jauss, plus nuancé, dira combien cet humanisme si particulier aboutit en effet à un paradoxe : « Là où il y a une "renaissance" des lettres françaises, il n'y a pas d'imitation de l'Antiquité, pas de re-naissance à proprement parler, mais une naissance : c'est nouveau et non antique »²⁸. Malgré tout conscient qu'il « ne peut pas prétendre tout commencer »²⁹, le Moyen Âge voit donc dans la

²⁵ Anthime Fourier, « Avant-propos » à *L'Humanisme médiéval...*, *op. cit.*, p. 8

²⁶ Claire Buridant, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXI, 1, 1983, p. 124.

²⁷ Albert Pauphilet, *Le Legs du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1950, p. 105.

²⁸ Intervention de Hans Robert Jauss suite à la communication de Jean Frappier « Peinture de la vie antique », *art. cit.*, p. 53.

²⁹ Daniel Poirion, *Résurgences...*, *op. cit.*, p. 15.

translation un paradigme intellectuel tout trouvé pour mettre au défi l'Antiquité et penser sa propre singularité. En opérant littéralement un « dépaysement des imaginations »³⁰, la *translatio* médiévale se propose donc de recommencer sans jamais pourtant se prêter au ressassement : se saisissant de l'héritage pour le faire sien, elle est certes une transplantation, mais aussi, et peut-être avant tout, une appropriation.

La vive brese des Anciens ?

De cette continuité paradoxale, celle qui relie l'Ancien au Nouveau Testament³¹, le prologue des *Lais* de Marie de France se fait l'écho, à la faveur d'une Histoire dont la glose permet le progrès :

Li philesophe le saveient,
Par els meïsmes l'entendeient,
Cum plus trespasereit li tens,
Plus serreient sutil de sens
E plus se savreient garder
De ceo qu'iert, a trespasser³².

Si l'écrivaine « se situe encore elle-même avec modestie sur le chemin de la révélation progressive du vrai »³³, son contemporain Chrétien de Troyes considérera avec beaucoup plus d'assurance son époque comme le *terminus ad quem* du déplacement des pouvoirs et des savoirs, faisant de la France, avec l'aide de Dieu, le point culminant et définitif de la *translatio*. Le prologue à son *Cligés* fait en ce sens autorité :

Ce nos ont nostre livre apris
Que Grece ot de chevalerie

³⁰ Jean Frappier, « Peinture de la vie antique », art. cit., p. 24.

³¹ Voir Jacques Le Goff, *La Civilisation...*, op. cit., p. 145 : « L'Ancien Testament annonce le Nouveau, en un parallélisme poussé à l'absurde. Chaque épisode, chaque personnage préfigure des correspondants [...]. Cette histoire [...] est l'incarnation temporelle de cette structure essentielle de la mentalité médiévale : structure par analogie, par écho ». La translation retrouve d'ailleurs clairement ici son sens rhétorique de métaphore.

³² Marie de France, *Lais*, éd. citée, « Prologue », v. 17-22. Hans Robert Jauss commente d'ailleurs ce prologue dans *Pour Une Esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 184 : « [L]e sens du texte dans sa plénitude et son objectivité reste caché, et ne peut être dégagé que peu à peu, à mesure que des lecteurs plus tardifs ajoutent toujours de nouvelles gloses. À la fin, quand sera venue s'ajouter la dernière glose, le sens sera pleinement manifeste, comme il l'était à vrai dire dès l'origine pour la sagesse de Dieu. C'est ainsi que l'on peut aujourd'hui non seulement déchiffrer le sens caché des œuvres antiques, le sens chrétien dont les vieux *philosophes*, c'est-à-dire les poètes païens, n'avaient pas percé l'obscurité ! ».

³³ Hans Robert Jauss, *Pour Une Esthétique...*, op. cit., p. 184.

Le premier los et de clergie,
 Puis vint chevalerie a Rome
 Et de la clergie la somme,
 Qui or est en France venue.
 Dex doint qu'ele i soit retenue
 Tant que li leus li embelisse
 Si que ja mais de France n'isse
 L'ennors qui s'i est arestee.
 Que des Grezois ne de Romains
 Ne dit en mais ne plus ne mains
 D'eus est la parole remese
 Et esteinte la vive brese³⁴.

La *translatio* est pour ainsi dire poussée à l'extrême chez Chrétien : elle est bien le signe d'un transfert spatial et temporel mais aussi d'un dépassement qui, loin de tenir l'ancien dans un respect figé, le relègue clairement à l'archaïsme. La profession de foi humaniste que voyait Étienne Gilson dans ce prologue n'est donc pas, selon les nuances de Jean Frappier, une prise en charge « contemplative et immobile » de l'héritage mais bien une conception « active » ou « dynamique »³⁵ de la mémoire qui permet précisément de ménager une nouveauté à partir de l'ancien. Le brasier antique désormais éteint, les feux de la modernité peuvent brûler à leur tour, mouvement qui couronne l'Occident en même temps qu'il condamne l'Orient à la décadence. La *translatio* serait donc avant tout une réponse à un épuisement³⁶, renouvellement plus que restauration d'un passé certes grandiose mais qui, pour assurer sa propre survie dans l'Histoire, est appelé sans cesse à être réinventé.

Fruit d'une tension féconde entre la prise en charge au passé et la volonté tout aussi nette de s'en détacher, la translation, telle que la conçoit le Moyen Âge, est donc clairement le lieu d'un paradoxe : elle met en branle un héritage dont on ne saurait supporter trop longtemps le joug, legs nécessaire à la fondation d'une légitimité tout autant qu'impulsion à penser sa propre grandeur. Le processus, peut-être plus visiblement qu'aucun autre, invite alors à formuler la question d'une filiation problématique, d'une culture lancée dans une double quête : celle de son origine et (donc) celle de son propre devenir. En ce sens, le monde gréco-

³⁴ Chrétien de Troyes, *Cligès*, Charles Méla et Olivier Collet (éd. et trad.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Le Livre de poche, coll. « La pochotèque », v. 30-44. Sauf indication contraire, c'est à cette édition que nous nous reporterons désormais.

³⁵ Jean Frappier, « Peinture de la vie antique », art. cit., p. 21-22.

³⁶ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne...*, op. cit., p. 72 : « [L]'idée de "transfert" indique nettement que la puissance passe d'un empire à un autre, parce qu'on a mésusé d'elle ».

romain constitue le socle ou le tribut de la société médiévale mais aussi l'occasion d'un fantasme « progressiste » à la faveur d'une nouvelle génération consciente de ses talents. À l'aune d'un Chrétien de Troyes déclarant, dans un jeu de mots à son propre nom, que son œuvre durera « tant come durra crestientez »³⁷, s'ouvre donc une marche vers le gigantisme des Anciens, vers une modernité qui voudrait, à son tour, faire autorité³⁸. Peut-être n'est-ce pas innocent de retrouver dans *Le Chevalier du Papegau*, un des romans arthuriens les plus tardifs, une filiation inversée à celle que nous proposait Bernard de Chartres : les géants ne sont plus les pères des nains mais c'est bien au spectacle contraire qu'assiste Arthur³⁹ – celui d'un géant né d'un nain –, descendance certes monstrueuse mais non moins révélatrice d'une grandeur pensée à rebours de la généalogie.

Si le passage d'une langue à l'autre – du latin au roman – a probablement constitué le préalable indispensable à la transmission des savoirs, la traduction, malgré ses implications poétiques, ne saurait à cet égard rendre que partiellement compte de l'appropriation antique jouée par les auteurs médiévaux. En réalité, et comme le remarque Daniel Poirion, ce mouvement de transfert linguistique « en cache un autre, propre à la littérature »⁴⁰ : donnant le coup d'envoi d'une production romane cherchant à faire ses lettres de noblesse à partir de la langue et des lettres anciennes, la translation imprime en effet à la littérature en langue vulgaire, dès son avènement, le principe de la réécriture. La « mise en roman » de la matière antique qui se développe formidablement au XII^e siècle – qualifié, depuis Haskins⁴¹, de première Renaissance – fait en ce sens bien plus que traduire : elle concrétise bien le transfert de culture tel que l'a pensé le Moyen Âge, déplacement mais aussi dépassement de ces *auctores*, figures tutélaires des lettres antiques sur l'épaule desquelles se projette un regard neuf sur la littérature.

³⁷ *Érec et Énide*, éd. citée, v. 25.

³⁸ Voir Jacques Le Goff, *La Civilisation...*, *op. cit.*, p. 147-148 : « On sent, à examiner l'emploi des termes *modernus*, *moderni*, *modernitas*, que quelque chose s'apprête à changer au XII^e siècle [...]. La *modernitas*, les *moderni* au XII^e siècle s'affirment de plus en plus avec une fierté qu'on sent lourde de défi au passé, de promesses pour le futur ».

³⁹ Voir *Le Conte du papegau*, Hélène Carpentier et Patricia Victorin (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004, p. 232. Ce récit que l'on date de la fin du XIV^e siècle s'inscrit d'autant plus dans cette problématique de la filiation qu'il cherche à donner *a posteriori* des enfances à Arthur, c'est-à-dire à créer, mais à rebours, la paternité des récits dont il est pourtant l'héritier.

⁴⁰ Daniel Poirion, *Résurgences...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹ Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1927.

Le corpus vernaculaire constitue dès lors le lieu tout trouvé pour apprécier comment l'écriture médiévale s'est ménagée non sans paradoxe une bibliothèque de modèles à partir desquels elle a pu fonder sa propre autonomie. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le *Cligès* de Chrétien de Troyes se présente comme une histoire tirée d'un autre livre :

Ceste estoire trovons escrite,
Que conter vos vuel et retraire,
En .I. des livres de l'aumaire
Mon seignor saint Pere a Beauvez.
De la fu cist contes estrez
Dont cest romanz fist Crestiens.
Li livres est molt anciens
Qui tesmoigne l'estoire a voire :
Por ce fet ele meulz a croire⁴².

Utilisant à son compte le fameux *topos* du manuscrit trouvé⁴³, l'auteur médiéval se place sous la tutelle d'un texte antérieur qui garantit l'authenticité de son récit, mais ne cherche pas moins à s'en détacher : intercalant entre lui et sa source écrite un conte à partir duquel a pu s'écrire *Cligès*, Chrétien organise, grâce à cet « intermédiaire mystérieux »⁴⁴, la mise en abyme d'une autorité ancienne dont il cherche manifestement à se défaire. L'héritage littéraire est donc un véritable prétexte, à la fois texte de l'avant mais aussi l'alibi d'une indépendance. Benoît de Sainte-Maure, auteur du *Roman de Troie*, s'inscrit bien évidemment à l'ombre gigantesque d'Homère pourtant rapidement mis de côté car si son nom est prestigieux, son « autorité en matière historique reste suspecte »⁴⁵ :

Omers, qui fu clerz merveilleus,
Des plus sachanz, ce trovons nos,
Escrit de la destruction,
Del grant siege e de l'achaison
Par quei Troie fu desertee,
Qui onc puis ne fu rabitee.
Mais ne dist pas ses livres veir⁴⁶.

Chose plus surprenante encore : l'auteur du récit semble se tourner vers Darès, source considérée comme plus crédible, mais par le biais d'un autre texte, traduit

⁴² *Cligès*, éd. citée, v. 18-26.

⁴³ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », dans *Le Topos du manuscrit retrouvé*, Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.), Louvain, Peeters, 1999, p. 1-14.

⁴⁴ Expression de Laurence Harf-Lancner dans son édition au *Cligès*, Paris, Champion, 2006, p. 15.

⁴⁵ Voir l'introduction à l'édition du *Roman de Troie* déjà citée, p. 8.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 45-51.

du grec en latin par un certain Cornélius, neveu de Salluste ! Traduction d'une traduction, le geste de Benoît de Sainte-Maure matérialise la translation géographique de Troie vers l'Occident et entérine doublement la distance vis-à-vis de l'original. C'était là déjà le tour de force de l'auteur du *Roman de Thèbes* qui reconduit le récit de Stace mais ne fait pas apparaître son nom dans le prologue alors qu'une liste d'*auctores* est clairement dressée en signe – dès lors problématique – de soumission à la sagesse antique :

Si dans Homers et danz Platons
Et Virgiles et Citherons
Lor sapience celasant,
Ja ne fust d'els parlé avant⁴⁷.

Comment comprendre aussi l'auteur de l'*Énéas* qui n'évoque jamais Virgile ? À l'argument d'une source si fameuse qu'il n'est pas besoin de la préciser n'en répond pas moins le silence éloquent d'un écrivain évitant soigneusement de faire apparaître le nom de son maître. C'est dans cet espace paradoxal, entre continuité et rupture, qu'émergent donc les premiers romans en langue vulgaire comme le rappelle Aimé Petit en introduction à son ouvrage consacré aux *Naissances du roman* :

Le rapport entre ces œuvres et l'Antiquité s'avère indéniable, mais il se révèle aussi lâche qu'il peut se montrer étroit car il varie considérablement non seulement d'un roman à l'autre, mais au sein d'un même texte⁴⁸.

En se donnant des modèles pour mieux signaler leur différence, les premiers romanciers formulent manifestement un rapport flexible à la mémoire des textes : l'autorité, comme le faisait déjà remarquer Alain de Lille, « a un nez de cire qui peut être déformé dans tous les sens »⁴⁹. Il reste d'ailleurs intéressant de noter, dans ce corpus d'Antiquité, une étrange contradiction : là où l'*Énéas* ne se déclare jamais comme une *translatio* alors qu'elle est une transposition évidente de l'épopée virgilienne, d'autres récits se présentent comme des traductions et signalent des sources qui, en tout état de cause, semblent bien fictives. Les prologues aux romans de Hûe de Rotelande, qui sont aussi dans la lignée thébaine,

⁴⁷ *Le Roman de Thèbes*, selon le manuscrit S, Francine Mora-Lebrun (éd. et trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1995, v. 5-8.

⁴⁸ Aimé Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1985, t. 1, p. 15.

⁴⁹ Cité par Jacques Le Goff (*La Civilisation...*, *op. cit.*, p. 299) qui dira plus loin : « Sans doute les autorités sont sollicitées par leurs utilisations au point qu'elles ne gênent guère les opinions personnelles ».

offrent à cet égard un bel exemple d'une écriture qui ne peut être légitime que dans la répétition d'une autre, même fantasmée :

Moult me mervail de ces clers sages
Ky entendent plusurs langages,
K'il ont lessé ceste estorie,
Ke mise ne l'ont en memorie.
Ne dit pas qe il bien ne dit
Cil qi en latin l'ad descrit,
Mes plus i ad leis ke lettrez ;
Si li latin n'est translatez
Gaires n'i erent entendanz ;
Por ceo voil dire en romanz⁵⁰.

Si Francine Mora voit dans cette ouverture plus qu'une *captatio benevolentiae*, l'affirmation n'en reste pas moins, selon les mots de William Calin qu'elle rappelle, « a bare-faced lie »⁵¹, un mensonge effronté. La mise en scène d'une autorité fantasque n'est à vrai dire pas du seul apanage du corpus d'Antiquité : que penser, par exemple, du prologue pour le moins étrange de l'*Estoire del Saint Graal* où l'on voit le narrateur hériter d'un livre transmis par le Seigneur lui-même⁵² ? L'écriture ayant obtenu la caution suprême, elle peut dès lors suivre les voies qu'elle désire, mais toujours au nom de ce *conte* que contient le *livret* et autour duquel s'organise notamment toute la *Vulgate* arthurienne. Véritable sémaphore de la translation, ce conte originel – et donc irréfutable – signale bien l'écriture comme un relais, passage d'un livre à l'autre apparemment transparent mais qui reste, dans ce premier roman du *Lancelot-Graal*, une « entreprise mouvementée » comme le rappelle Emmanuèle Baumgartner :

[L]e Vendredi Saint, l'ermite place le livret, qui tiendrait dans la paume de la main, dans un tabernacle, constate sa disparition le dimanche de Pâques, le retrouve au cours d'une étrange quête et ne reçoit qu'ensuite l'ordre du Christ de transcrire son contenu. Peut-être l'intérêt majeur de ce manuscrit trouvé, perdu, retrouvé est-il moins d'insister sur l'origine divine du texte que sur la rupture qu'implique tout passage d'un livre à l'autre⁵³.

⁵⁰ Hüe de Rotelande, *Ipomédon*, Anthony John Holden (éd.), Paris, Klincksiek, 1979, v. 21-30.

⁵¹ Voir Francine Mora, « Les prologues et les épilogues de Hue de Rothelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 101.

⁵² À propos de ce prologue, voir aussi l'article de Gérard Gros, « *Estoire, escrit, livret*. Étude sur le prologue et le préambule de l'*Estoire del Saint Graal* », dans *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Sarah Baudelle-Michels et alii (dir.), Paris, Champion, 2007, p. 353-378.

⁵³ Emmanuèle Baumgartner, « Du manuscrit trouvé... », art. cit., p. 10.

En effet, la source que se donne ici le prologue de l'*Estoire* est non seulement une fiction hypotextuelle mais se voit de plus théâtralisée dans un calendrier chrétien qui organise sa renaissance avant d'être enfin récupérée par le narrateur : « Comme le Christ, comme le Graal, le texte, pour se réécrire, doit affronter le cycle mort/résurrection. L'acte d'écrire est d'abord mise à mort »⁵⁴ conclut Emmanuèle Baumgartner, dans un écho persistant à cette « vive brese » des Anciens que Chrétien de Troyes, non sans paradoxe, disait éteinte. Belle image proposée ici d'une translation qui, pour assurer sa propre indépendance, doit aussi orchestrer la disparition de son modèle pour mieux en préparer la renaissance.

Toujours est-il que les clercs médiévaux ne prenaient certainement pas au pied de la lettre ces affirmations de manuscrits retrouvés quand elles venaient à apparaître : pourquoi donc continuer de prétendre à la translation si les contemporains, au moins lettrés, ne sont pas dupes de la supercherie ? Michel Zink suggère, en élément de réponse, combien l'auteur médiéval, en revendiquant sa fidélité à une œuvre, qui plus est inexistante, assure aussi le regard du lecteur-auditeur sur la part inventive de ce qui se donne comme un simple transfert :

[E]n faisant valoir le respect qu'il a de son modèle, et son souci de la vérité, il attire l'attention [...] sur l'œuvre en train de se faire plus que sur l'œuvre faite, c'est-à-dire sur son propre travail et donc sur lui-même. [...] En affichant ce travail méticuleux de recherche, de traduction, d'adaptation, le romancier met en valeur ce qui lui revient en propre. [...] Il suggère ainsi que son travail a pour effet un déplacement de l'autorité de la source au roman : sa source était autorisée parce qu'elle était vraie ; son roman, autorité d'abord par fidélité à sa source, le devient par sa valeur propre⁵⁵.

Même au risque du « mirage des sources »⁵⁶, la translation continue de fournir à l'écriture médiévale non seulement sa justification mais aussi son originalité. Le patronage des Anciens ou des Écritures, pour reprendre l'image d'Anne Berthelot, est « une sorte de baudruche, ou d'épouvantail, que l'on dresse aux portes du texte »⁵⁷, mais qui ne condamne jamais à la duplication servile. S'il fonde la

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981, p. 15.

⁵⁶ Titre de Roger Dragonetti déjà cité.

⁵⁷ Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal-Paris, Publications de l'Institut d'Études Médiévales-Librairie Philosophique Vrin, XXV, 1991, p. 74. Emmanuèle Baumgartner évoquait la même chose en des termes proches à propos de Benoît de Sainte-Maure : « En cette seconde moitié du XII^e siècle, le clerc lisant ne sait/ne peut que *reconter*, *contrescrire* ou *controuver* dans la mouvance de sa source, de

légitimité d'un texte en lui donnant une origine extérieure – et en ce sens acceptable – il appartient, ne l'oublions pas, à une stratégie rhétorique sous laquelle point une subjectivité : en somme, à l'ombre d'une tutelle prestigieuse, tout peut se dire. La translation serait donc éminemment paradoxale, hommage à un passé reconduit pour n'être que mieux détourné. Si les modèles qu'elle se donne restent de véritables monuments, l'inscription dans une bibliothèque ne cesse pourtant de se faire sous le signe d'une négociation : le texte ancien, sacré ou sacralisé, donne sa caution mais doit s'effacer, accepter de voir son héritage délégué à une écriture qui en aura désormais l'entière jouissance. Pourtant, et pour filer la métaphore juridique, il s'agira moins pour l'héritier médiéval de placer ses richesses en réserve que de les investir : véritable intendant de la littérature, le traducteur, contrairement à ce que l'on a longtemps pensé, ne dilapide pas le legs antique mais cherche au contraire à le faire fructifier⁵⁸. Parce que le passé ne peut être reconduit qu'à la condition de sa reconversion – au sens parfois le plus religieux, nous l'avons vu – la translation est bien plus production que reproduction et conquiert ainsi sa propre singularité au sein du champ littéraire.

Et mon ancêtre Rubaut...

Ce rapport complexe que tisse le Moyen Âge à la mémoire en général, et à l'héritage littéraire en particulier, se découvre aussi dans l'œuvre de Jacques Rubaud qui plonge volontiers et explicitement ses racines dans une bibliothèque aux dimensions proprement monumentales. Posture donc bien surprenante que de s'inscrire dans une contemporanéité pour laquelle une présence trop insistante du passé devient rapidement suspecte et formule quelques doutes quant à l'originalité de l'écrivain. En effet, depuis la mort de Dieu proclamée par Nietzsche⁵⁹ et les

ces *auctores* qui gardent le seuil de son *escrit* » (« Écrire, disent-ils : autour de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, mars 1988, Danielle Buschinger (dir.), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991, p. 46).

⁵⁸ Malgré quelques réticences ponctuelles à considérer certaines translations aussi réussies que leur modèle, c'est là aussi le point de vue de Jean Frappier (*Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976, p. 25) : « Ce sont des humanistes ces clercs courtois, parce qu'ils ont conscience de recueillir l'héritage antique et de le faire fructifier de nouveau après les siècles écoulés, parce qu'ils sont au moins effleurés par un désir de gloire et qu'ils aspirent à durer dans la mémoire des hommes ».

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Alexandre Vialatte (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Idées », Livre III, 1950, 125, p. 170 : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consolerons-nous, nous meurtriers entre les meurtriers !

théories pré-romantiques qui ont fondé l'esthétique sur l'expression absolue d'une subjectivité⁶⁰, l'écriture moderne n'a plus, semble-t-il, la nécessité de se donner une caution extérieure pour exister : l'auteur, par le seul recours à son nom, est déjà caution en soi⁶¹. Si toute œuvre, aussi singulière qu'elle se dise, s'inscrit toujours dans une tradition, ne serait-ce que pour la subvertir, il n'en reste pas moins que les classiques de notre histoire littéraire, et peut-être plus encore les Écritures, apparaissent rarement comme une garantie indispensable à l'émergence du texte, même sous une forme purement rhétorique. Alors que notre époque placerait volontiers, depuis l'Ancien Régime, la création face au « terrorisme de la nouveauté »⁶², Jacques Roubaud, convaincu qu'une œuvre ne peut surgir *ex nihilo* dans une absence de références culturelles⁶³, refuse de façon récurrente les prétentions modernes de faire table rase du passé. Dépassant la nostalgie du fameux « tout est déjà dit » formulé voilà longtemps par La Bruyère, l'écrivain assume au contraire ses modèles avec un réel enthousiasme.

Loin d'être réticent à l'aveu d'une redevance aux Anciens, Jacques Roubaud n'hésite donc pas à penser ses propres filiations, notamment avec ce Moyen Âge où il se plaît à imaginer, devant l'impossible remontée de son lignage au-delà d'une certaine génération, un ancêtre troubadour :

Les branches remontantes de l'arbre généalogique cessent très vite d'appartenir à la mémoire individuelle. Pour passer au-delà d'un siècle et à travers plus de trois relais de bouche-à-oreilles, une parole doit intéresser plus d'une famille vivante, et son statut change du tout au tout. Mes ancêtres, si j'en retrouvais

[...] La grandeur de cet acte est trop grande pour nous. Ne faut-il pas devenir dieux nous-mêmes pour, simplement, avoir l'air digne d'elle ? ».

⁶⁰ Voir par exemple l'ouvrage de Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », 1982.

⁶¹ Voir Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2000, p. 14 : « L'auteur, par fausse étymologie, *autorise* le texte, le rend sinon vrai, du moins recevable, s'en fait caution ».

⁶² Roland Mortier, *L'Originalité...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶³ Il fait, en ce sens, parfaitement écho à la position de Hans Robert Jauss (« Littérature médiévale et théorie des genres » dans *Théorie des genres*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 41-42) : « L'œuvre d'art, même en tant que pure expression de l'individuel [...] est cependant conditionnée par l'altérité, c'est-à-dire par la relation avec l'autre comme conscience compréhensive. Même là où, pure création du langage, elle nie ou dépasse toutes les attentes, elle suppose des informations préalables ou une orientation de l'attente, à laquelle se mesure l'originalité et la nouveauté [...]. Tout comme il n'existe pas de communication par le langage qui ne puisse être ramenée à une norme ou une convention générale, sociale ou conditionnée par une situation, on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de compréhension ».

d'autres, ne seraient plus que des traces archivistiques. Je préfère remonter, en imagination, jusqu'au troubadour Rubaut, qui tensonna avec le Génois Lanfranc Cigala⁶⁴.

Ce fantasme généalogique, qui vient combler les silences de l'archive, est ici fondamental : faute de pouvoir remonter la véritable lignée familiale, il s'agit pour l'écrivain de se choisir une tutelle mais aussi un confrère, en somme, un père et un pair. Cette anecdote réapparaîtra d'ailleurs dans un autre ouvrage de Jacques Roubaud, dont le seul titre réinvestit cette problématique de la filiation : *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne*. Si l'auteur joue volontiers, pour reprendre un titre arthurien, au *Bel Inconnu* en littérature, il contourne cependant cette menace de l'incognito en s'inscrivant explicitement sous le signe ancien des lettres médiévales.

Le Moyen Âge est donc bien un des rayons privilégiés de la bibliothèque roubaldienne et ne cesse de fournir très explicitement des modèles à son écriture. Ces auteurs et titres médiévaux devenus à leur tour *auctores* sont nombreux : Arnault Daniel, Girault de Bornelh et Rimbaut d'Orange s'imposent comme des maîtres en poésie alors que règnent sur le roman Chrétien de Troyes et ses épigones jusqu'à la *Vulgate* arthurienne devenue une véritable bible de la prose. Pourtant, avant même de préciser les formes que peut prendre la translation de cet héritage médiéval, il faut sans doute remarquer d'abord que cette bibliothèque, parfois vieille de plus de huit siècles, propose un legs qui n'est pas celui de tous et pourrait apparaître comme bien exotique en regard de ce qui semble constituer aujourd'hui nos classiques littéraires. Placer *Le Grand Incendie de Londres* sous la tutelle du *Lancelot en prose*, *La Princesse Hopy* dans le lignage du *Conte du Graal* ou les romans d'Hortense sous le patronage d'Arnault Daniel, c'est ménager, dans l'état actuel de nos canons, des filiations proprement singulières pour ne pas dire marginales. Faire référence à Heldris de Cornouailles là où d'autres peuvent en appeler par exemple à Balzac, c'est, au-delà des particularités de chacun de ces auteurs, exhumer des noms parfois délaissés par nos histoires littéraires et trop souvent connus des seuls médiévistes. Véritable tour de force joué ici par Jacques Roubaud qui se cherche des maîtres – et fait en ce sens preuve d'humilité en littérature – mais entreprend une généalogie textuelle pour le moins originale que seule une fréquentation régulière des œuvres médiévales permettrait

⁶⁴ *GIL*, p. 90-91.

de confirmer. Le Moyen Âge n'étant pas la référence la plus évidente de notre modernité⁶⁵, les *auctores* qu'il fournit à Jacques Roubaud condamnent le lecteur qui ne les connaît pas à l'incapacité d'évaluer leurs influences ; et quand bien même un titre peut lui sembler familier, encore lui faut-il, si toutefois il en éprouve l'envie, retourner à la source supposée pour prendre véritablement la mesure de son ascendant⁶⁶. Ainsi l'écriture roubaldienne, baignée dans une culture si particulière qu'elle pourrait passer inaperçue, réussirait déjà à conquérir son indépendance par le simple fait de notre propre ignorance.

En ce sens, on voit déjà combien l'existence de maîtres et d'exemples en littérature est loin d'être contradictoire avec une recherche d'originalité. Car en réalité, et c'est là une évidence qui mérite pourtant d'être soulignée, les modèles de Jacques Roubaud ne le sont que par choix de l'auteur :

Aucune des grandes conceptions du roman, me disais-je, qu'elles soient traditionnelles ou modernes (et postmodernes encore moins) n'est adéquate à l'originalité irréductible de mon Projet. Il me faut chercher ailleurs modèles, guides, impulsions. C'est dans ce but [...] que je me suis perdu avec délices dans les entrelacements forestiers, les 'laisses' et les 'branches' du vieux *Lancelot en prose*⁶⁷.

Si l'écrivain présente *Le Grand Incendie de Londres* à l'ombre de la somme arthurienne, il convient pourtant d'insister sur le fait que le *Lancelot en prose* ne s'est pas imposé spontanément comme exemple d'écriture. Avant d'être un « guide » pour Jacques Roubaud, le roman a été l'objet d'une recherche bibliographique apparemment étrangère au canon romanesque du XX^e siècle (« Il me faut chercher *ailleurs* ») afin précisément d'échapper à une tradition plus récente, mais jugée peu inspirante. La bibliothèque roubaldienne n'est pas un ensemble de noms et de titres autorisés par les seules institutions contemporaines mais elle propose une véritable sélection qui se permet, somme toute, de contourner les incontournables ! Force est donc de constater que le Moyen Âge littéraire n'est pas ressenti chez Jacques Roubaud comme une tradition aussi « pesante » que l'Antiquité a pu l'être pour les lettres romanes : si la culture

⁶⁵ N'en déplaise à Mallarmé pour qui « le Moyen Âge, à jamais, reste l'incubation ainsi que le commencement du monde moderne » (voir « Magie », *The National Observer*, 28 janvier 1893, p. 250).

⁶⁶ En ce sens, la volonté de traquer l'intertexte fait éclater la lecture linéaire et retarde la saisie pleine du texte (voir par exemple Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, p. 266).

⁶⁷ *GIL*, p. 14.

gréco-latine est pour la production médiévale le point de repère direct et unanime auquel elle doit se confronter, le XIII^e siècle romanesque vers lequel l'écrivain se tourne en amorce de son *Projet* n'est certainement pas le réflexe référentiel le plus évident de nos Belles Lettres. Penser la filiation en littérature n'est donc plus rivé à l'état contemporain d'une tradition mais consiste manifestement à faire imploser les carcans de la chronologie au profit de « vieux » modèles⁶⁸. Soumis à un héritage qu'il ne peut ignorer, l'auteur médiéval part du passé pour penser sa singularité ; chez Jacques Roubaud le mouvement est contraire et c'est précisément la revendication initiale d'une écriture singulière qui la pousse à se ménager un lignage. Libérée du poids des siècles et soustraite à la linéarité de l'influence, la translation prendrait ainsi chez l'écrivain des allures pacifiques⁶⁹, loin de la polémique latente qui se joue au Moyen Âge autour de ces anciennes figures d'autorité qu'il faut sans cesse déjouer. Parce que la généalogie s'organise désormais en termes de proximité poétique, au-delà même des frontières temporelles, et non plus sur des passages culturels obligés, la tradition médiévale que se choisit Jacques Roubaud serait le lieu d'une dépendance moins combattue que revendiquée avec éclat.

À l'ombre de ces géants quelque peu inattendus que se choisit l'écrivain, semble ainsi se profiler un hommage à une littérature dont on oublie parfois la diversité. S'il y a un plaisir certain de Jacques Roubaud à dépoussiérer les références, il n'est jamais en revanche question de s'adonner à la pure réhabilitation d'un corpus que le contemporain relègue volontiers sur les étagères de nos bibliothèques. À y regarder de plus près, si l'ancien se fait l'outil d'une

⁶⁸ On pourrait nous objecter que, dans l'absolu, la distance qui sépare Jacques Roubaud de Chrétien de Troyes est même inférieure à celle entre l'auteur de l'*Énéas* et Virgile : c'est pourtant oublier que pour les hommes du Moyen Âge « tout ce qui est fondamental à l'humanité » est perçu comme étant presque contemporain (Jacques Le Goff, *La Civilisation...*, *op. cit.*, p. 148). L'idée que le Moyen Âge se fait de la génération précédente déborde donc très largement celle que nous pouvons nous en faire : l'Antiquité reste bien, à ce titre, un héritage proche dans la pensée médiévale.

⁶⁹ Il faudrait, à vrai dire, nuancer car si les modèles que se choisit Jacques Roubaud sont les objets d'un regard bienveillant, cette sélection fait autant d'élus que d'auteurs boudés. Voir *GIL*, p. 623 : « J'ajouterai, parce que c'est là un trait essentiel de la conception même de mon *Projet*, que j'ai adopté [...] une stratégie particulière, qui est celle [...] de la recherche et du choix d'une multiplicité de figures magistrales [...]. Dans chaque cas, le choix était autant le choix d'une contre-maîtrise que celui d'un exemple à suivre sans restrictions. C'était Queneau contre le surréalisme, Raimbaut d'Orange et Mallarmé contre la conception chansonnette de la poésie, Cavalcanti contre Dante, Gertrude contre Joyce ».

modernité en littérature, il n'est pas, en lui-même, moderne, position intellectuelle séduisante mais clairement refusée par l'auteur qui ne cesse de rappeler l'*archaïsme* de ses modèles. Cette posture de Jacques Roubaud, déjà formulée face à un *Lancelot en prose* qualifié de « vieux », s'énonce aussi à propos de la lyrique occitane :

Écrire des poèmes, composer de la poésie dans les conditions contemporaines est un exercice un peu difficile, on en conviendra. S'obstiner dans cette voie suppose (en tout cas pour moi) le choix d'un modèle, la référence à une époque favorisée, où la poésie fut, et brilla. J'ai choisi la Provence du XII^e siècle. On peut penser la poésie à travers les troubadours, leur exemple. La poésie la plus contemporaine, pour survivre, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la dérision par le choix d'un archaïsme : l'archaïsme du *trobar* est le mien⁷⁰.

Étrange paradoxe que celui de cette écriture lancée en diachronie à la recherche d'une famille d'adoption mais qui continue, malgré la traversée des frontières temporelles, de marquer le caractère daté, voire désuet de ses membres :

Kamo no chomei était mort
Raimbaut d'Orange était mort
Arnault Daniel était mort
Cavalcanti, Vasquin Philieul étaient morts
Shakespeare, Mark Twain, Trollope, Gertrude Stein étaient morts
Je ne me sentais pas très bien⁷¹.

Ici les troubadours occitans trouvent leur place aux côtés de poètes chinois et de romanciers anglais : diversité d'auteurs, d'époques et d'origines, mais unifiés dans une bibliothèque-tombeau à la mémoire des frères de plume disparus. Les voyages de Jacques Roubaud dans la Provence lyrique ou la Bretagne arthurienne, comme autant de foyers d'écriture vers lesquels on revient, sont donc bien les signes d'un pèlerinage⁷² : espaces sanctifiés de la littérature, ils n'en restent pas moins que des « lieux de mémoire » dont l'époque glorieuse est désormais révolue et impossible à rejoindre, en vertu de la marche implacable du temps. Inutile donc de croire, chez Jacques Roubaud, à une « palingénésie miraculeuse »⁷³ de l'héritage :

⁷⁰ *La Fleur inverse...*, *op. cit.*, p. 17.

⁷¹ *Autobiographie Chapitre Dix*, *op. cit.*, p. 131.

⁷² Pèlerinage en « poésie lyrique » auquel Jacques Roubaud s'est littéralement livré (*GIL*, p. 121-122) : « Bien que [...] mon lien à la marche ne soit pas de nature sportive (ni d'ailleurs non plus de nature hygiénique), je ne peux cacher que j'ai été tenté par les grandes marches, dont l'accomplissement même tient sinon du record, du moins de la "performance". Faire trente, quarante kilomètre sur les routes de l'Aude, par exemple, pour rejoindre certains lieux (châteaux) hantés par le souvenir des troubadours, je l'ai fait ».

⁷³ Henri Scepi, « Éloge de la contrainte... », *art. cit.*, p. 36.

malheureusement, et c'est peut-être en ce sens qu'il faut entendre son deuil à la mort de ses pairs, un souvenir, même en littérature, n'est que l'image d'une disparition à laquelle il faut bien se résigner. C'est là le fonctionnement même de la mémoire, tel qu'il nous apparaît dans *Le Grand Incendie de Londres* :

Une fois posé sur le papier, chaque *fragment de mémoire* [...] me devient, de fait, inaccessible. Non sans doute que la trace mémorielle, où qu'elle se situe sous le crâne, dans les neurones, ait disparu, mais tout se passe comme si un transfert s'était effectué, quelque chose comme une translation [...] Il s'agit en fait, pour toutes fins pratiques, d'une destruction⁷⁴.

Suffisamment rare dans la langue roubaldienne, la translation est ici rivée de manière révélatrice à la destruction⁷⁵ : écrire la mémoire est donc aussi prendre la mesure d'un passé nécessairement archaïque et qui, transposé tel quel au présent, ne peut être que proprement mortifère – porteur de mort – à la littérature qui l'accueille. Si Jacques Roubaud trouve dans ce Moyen Âge plus d'échos que de dissemblances à sa propre pratique, sa quête ne peut faire l'économie d'une distance irréductible qui le sépare de ses « guides » : dans la recherche d'une communauté poétique, l'écrivain se voit contraint de constater, à la suite de Chrétien, que la *brese* des Anciens est effectivement éteinte.

Il s'agit pourtant moins là d'un avortement que d'une prise de conscience nécessaire à l'émergence de l'écriture : s'il est impossible d'entretenir le brasier déjà consumé du passé, les cendres qu'il a laissées sont elles, toujours là, non pas vaines mais encore susceptibles de noircir les pages de quelque livre : « Je me suis plongé dans l'entreprise de destruction de ma *mémoire* [...]. Je l'incendie, et de ses débris, je charbonne le papier »⁷⁶. Geste aussi prométhéen que pyromane, la translation reviendrait donc à mettre le feu à la mémoire des textes, et à s'offrir les décombres qu'ils laissent comme autant de matériaux à l'écriture. Jacques Roubaud retrouve alors bien le chemin du Moyen Âge dans une dialectique de l'ancien et du neuf, sous le signe du phénix, déjà exploité à dessein dans *Cligès*⁷⁷ :

⁷⁴ *GIL*, p. 230.

⁷⁵ On retrouvera le terme, d'ailleurs répété, dans une liste de mots apparemment connexes que dresse Jacques Roubaud pour définir l'expérience poétique. L'accumulation est en effet éloquent (voir *PO*, p. 118) : « L'instant de la poésie est une destruction du temps ; une description, un déplacement, une translation, une contrefaçon, un ressouvenir, une déploration, une translation, une fabrication, une disposition, une distraction du temps ; un renoncement au temps ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁷⁷ C'est en effet par la ruse d'un décès déguisé que l'héroïne Fénice retrouve son amant Cligès, plongée « dans un sommeil de mort [...] renaissant, après sa fausse mort, comme

l'héritage ne peut survivre au présent que dans un sacrifice consenti, rituel universel de régénération à la condition d'une mise à mort. Malgré la constitution d'un cénacle d'auteurs rassemblés autour d'un même horizon poétique, la translation, aussi dépouillée qu'elle soit ici de considération axiologique, reste donc toujours le moment d'un regard porté *au-delà* du passé, non pas tant pour garantir un quelconque progrès de la littérature que pour explorer en elle ce que ses prédécesseurs ont laissé de possible. En revenant aux « enfances » de notre littérature, Jacques Roubaud cherche donc moins à les répéter *stricto sensu* puisqu'elles sont désormais mortes qu'à trouver en elles l'impulsion d'un nouveau départ :

[O]n se représentera la répétition de notre monde, à la suite, dans l'identité translaturée des temps et des lieux, non pas comme dans l'hypothèse du retour éternel, recommencement au bout d'un temps fini, mais réapparition à ses débuts de notre monde, après son épuisement, son achèvement, dans une durée infinie⁷⁸.

Sans jamais être clairement rattachée au Moyen Âge, la translation semble donc conserver chez l'écrivain ses implications médiévales, comme en témoigne encore cet extrait presque inquiétant d'échos, bien que le terme n'apparaisse même pas :

Les sonnets qui m'avaient le plus sûrement atteint, au point de me permettre de composer *au-delà* d'eux, venaient d'autres *lieux* (d'autres *langues* que la mienne) et d'autres *temps* (la poésie d'un passé lointain)⁷⁹.

Si la déclaration de Jacques Roubaud concerne ici plus précisément son rapport à la tradition sonnettiste, comment ne pas céder à l'envie de voir, dans cette volonté de déplacement-dépassement géographique, temporel et linguistique, l'expression la plus aboutie de la *translatio* médiévale ? À quelques huit siècles de distance, le corpus roman entend toujours s'approprier l'ancien pour lui donner le souffle nouveau et rédempteur de la chrétienté ; s'il ne s'agit plus de trouver une vérité supérieure tapie dans l'héritage, le transfert roubaldien n'en conserve pas moins l'idée de lire dans le passé littéraire ce qu'il gardait en lui de silencieux afin de l'exprimer. Déplacé dans le temps et dans l'espace, ce qui était lointain, étranger ou désuet offre ainsi sa nouveauté au contact du contemporain, révélation non plus mystique mais bien photographique, et qui laisse apparaître, sur les vieilles

le phénix dont elle porte le nom » (Laurence Harf-Lancner dans l'introduction à son édition de *Cligès*, Paris, Champion, 2006, p. 21).

⁷⁸ *GIL*, p. 283

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1865, nous soulignons.

images ternies par les siècles, les perspectives nouvelles que le présent saura y dessiner. La conviction d'une lecture neuve n'est donc plus ici d'ordre religieux mais poétique et s'éclaire, bien évidemment, à la lumière des travaux de l'Oulipo. Le groupe se donne en effet deux visées essentielles, d'une part la synthèse – ou *synthoulipisme* – qui consiste à inventer des contraintes⁸⁰, et d'autre part l'analyse – ou *anoulipisme* – qui, selon les mots de François Le Lionnais « examine et classe les œuvres anciennes ou modernes d'après leur degré de potentialité »⁸¹.

En ce sens, le Moyen Âge ne fournit pas à Jacques Roubaud un répertoire d'auteurs susceptibles de satisfaire une érudition extravagante : il offre à l'écrivain, selon le bon mot de Christophe Reig, des « potentiomaîtres »⁸², modèles qui n'en sont qu'à la condition d'être exploités et dépassés. N'est-on pas là dans l'esprit des premiers textes en roman qui naissent, selon l'expression d'Edmond Faral, des « germes représentés par les œuvres des anciens »⁸³ en recevant de l'héritage « la première étincelle de vie »⁸⁴ ? En effet, aussi bien dans ce Moyen Âge que chez Jacques Roubaud, les modèles sont moins des patrons qu'il faut suivre scrupuleusement que des occasions de donner un élan à l'écriture nouvelle qui saura, à son tour, trouver sa propre voie/voix. La tutelle que trouve *Le Grand Incendie de Londres* dans le *Lancelot en prose* est à vrai dire formulée par l'écrivain dans une énumération donnant clairement à voir un détachement progressif de la source : la somme arthurienne est en effet « modèle, guide, impulsion »⁸⁵, présentée d'abord comme un exemple à suivre, devenue ensuite auxiliaire pour ne transmettre enfin à l'hypertexte que sa poussée initiale. La réécriture n'est donc possible qu'au prix de ce decrescendo sémantique qui vient

⁸⁰ Jusqu'à ce que l'on découvre qu'elles existaient déjà : la contrainte devient dès lors un « plagiat par anticipation » (*PO*, p. 205-206)

⁸¹ François Le Lionnais, « La LiPo (le premier manifeste) », dans Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 17.

⁸² Christophe Reig, *Mimer...*, *op. cit.*, p. 245. Le mot ne pourrait en effet que séduire Jacques Roubaud en ce qu'il permet de sortir le couple maître-disciple de cette opposition puissance-servilité que l'auteur n'apprécie guère. « [S]i je n'aime pas obéir, il se trouve que cela implique aussi que je n'aime pas non plus commander », dira-t-il ainsi à propos de ses modèles en littérature et de son refus d'être, à son tour, considéré *stricto sensu* comme un maître par les générations futures (voir *GIL*, p. 623).

⁸³ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge* (édition augmentée de *La Littérature latine du Moyen Âge*), Paris, Champion, 1983, p. 417.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 419.

⁸⁵ *GIL*, p. 14.

lénifier la toute-puissance du modèle et permettre à son réinvestissement d'acquiescer quelque liberté.

Ainsi, parce qu'elle se saisit de l'ancien pour lui faire dire autre chose tout en continuant de maintenir l'évidence de ses héritages, l'écriture roubaldienne trouve dans le Moyen Âge des stratégies de négociation de l'autorité qui ne cessent d'entrer en résonance avec sa propre posture. Le *Chevalier Silence*, parce qu'il se réclame explicitement du récit de Heldris de Cornouailles mais n'en suit que très rarement le fil au profit d'autres sources, se présentait comme le lieu idéal d'un fantasme hypotextuel. Prenant ponctuellement à la fin de son ouvrage le masque du philologue, Jacques Roubaud invente ainsi de toutes pièces un certain manuscrit *B* qui contiendrait une autre version du récit originel, là où la médiévistique n'en connaît qu'un seul conservé à la bibliothèque universitaire de Nottingham :

Il existe deux versions en vieux français du *Roman de Silence*, attribué à Heldris de Cornouailles. L'une, le manuscrit A, en vers, a été éditée à deux reprises ces deux dernières années, et fait l'objet d'une traduction américaine ; la seconde, le manuscrit B, en prose, est inédite. L'auteur du manuscrit B a connu le manuscrit A ; et tous deux se sont inspirés d'un original gallois perdu. Les allusions polémiques (transparentes) du second à Chrétien de Troyes, ses emprunts à Jean Renart, au *Lancelot en prose* (et même au *Tristan en prose* et au *Guiron le Courtois*) amènent à placer la date de la composition de B plus tôt au troisième quart du treizième siècle.

Le présent texte s'inspire assez librement des deux versions. Il suit néanmoins plus largement le manuscrit B, qui évite les incidents ordinaires de la première version et sa conclusion finalement plutôt misogynne⁸⁶.

Légitimant des emprunts à d'autres hypotextes par le truchement d'un intermédiaire fantasmé, Jacques Roubaud procède, à la manière de ces auteurs médiévaux, à une mise en abyme de la réécriture et entérine somme toute la position qu'avait déjà Heldris de Cornouailles, quand il déclarait que son *Roman de Silence* était tiré d'une œuvre latine. L'écrivain va même encore plus loin dans la fiction des sources puisque le prologue de ce manuscrit, qu'il semble reconduire en ouverture de sa propre version, apparaît avant tout comme une réhabilitation : le texte A que l'on connaît serait en effet une traduction « criminelle » qu'un certain « Chr. De Tr. »⁸⁷ aurait réalisée à partir d'un récit

⁸⁶ CS, p. 148.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 10. Chrétien de Troyes, jusqu'à preuve du contraire, n'est bien sûr pas le traducteur du *Roman de Silence* médiéval que l'on connaît. Cette mise en scène n'est pourtant pas tout à fait étrangère à la position du narrateur du véritable roman qui fait « fréquemment irruption dans son récit [...] en affichant sa rivalité avec ses confrères en

gallois dont il ne maîtrisait que peu la langue. L'auteur original, devant cette inacceptable trahison, aurait décidé de traduire à son tour son propre texte (le manuscrit B), version certes postérieure en français mais bien signée de la main du véritable père gallois de l'œuvre :

Mon nom est Heldris de Cornouailles. Je ne suis pas de Cornouailles et mon vrai nom n'est pas Heldris. Un scribe français, qui osa s'attribuer la paternité de *mon* ouvrage et le signa de son propre nom (je ne salirai ces pages avec plus de trois lettres de son nom, « Chr. ») a copié et traduit autrefois en langue romane la première version de mon mémoire, composée dans notre belle langue galloise qu'il ne possédait, il faut bien le dire, que fort médiocrement [...]. Mais que faire ? Si je veux que la vérité se fasse entendre je suis bien obligé, hélas, de conserver ce nom et ce titre. Sinon, comment mes honorables lecteurs pourraient-ils savoir qu'il s'agit de la véritable version de cette relation ?

Tout ce dont je n'ai pas été témoin direct je le rapporte selon le témoignage de personnes dignes de foi. Il n'y a pas, croyez-moi, d'ouvrage où l'Histoire ait été plus scrupuleusement respectée. Et j'ai, cette fois-ci, fait la traduction moi-même⁸⁸.

La version *B*, sur laquelle Jacques Roubaud dit s'appuyer, n'organise donc pas seulement une mise à distance du véritable hypotexte, elle invite à le déconsidérer à la faveur d'un manuscrit qui serait, lui, authentique. Reprenant à son compte le double *topos* du manuscrit trouvé et de l'Histoire garante de l'histoire, Jacques Roubaud rejoue cette position médiévale qui convoque l'autorité pour mieux la congédier : même dramatisée ici sur le mode comique d'une propriété littéraire bafouée qui cherche à se faire justice, la translation reste donc toujours le lieu d'une réappropriation. Car le vrai-faux Heldris roubaldien n'incarne que temporairement cette conscience moderne volontiers étonnée de l'iconoclasme supposé de l'écriture médiévale : malgré ses revendications toutes contemporaines de paternité en matière de littérature, son texte n'en reste pas moins, au dire de l'éditeur fictif, un exemple de pillage de la bibliothèque chevaleresque ! L'ironie frappe donc moins ce Moyen Âge s'inventant volontiers des sources et se réécrivant d'un texte à l'autre que l'illusion moderne faisant de l'œuvre l'extension presque charnelle de son auteur et dès lors interdite de toute déformation sous peine de scandale. Chez Jacques Roubaud, ce n'est donc pas la

écriture, notamment Chrétien de Troyes, dont il semble bien connaître *Le Conte du Graal* et *Cligès* » (Voir l'introduction de Florence Bouchet à sa traduction du roman dans *Récits d'amour et de chevalerie*, Danielle Régner-Bohler (dir.), Paris, Laffont, coll. « Bouquin », 2000, p. 463). Jacques Roubaud aurait donc bien vu cette rivalité latente entre les auteurs et l'aurait jouée sur le mode contemporain d'un conflit de propriété littéraire.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

revendication filiale qui est suspecte mais précisément son contraire : une écriture, se justifiant d'elle-même et qui prétend à une originalité qu'elle ne doit pas à d'autres, témoigne d'une ambition forcément douteuse⁸⁹.

Parce que la création n'est concevable que dans le relais des voix passées, rien d'étonnant à voir l'écrivain reprendre avec un engouement certain ces stratégies médiévales qui posent l'écriture en écho d'une autre. Après Chrétien de Troyes qui suit et se *delivre* de l'*estoire* que lui dicte le *Conte du Graal* initialement remis par Philippe de Flandre, après l'auteur de l'*Estoire* qui n'écrit que sous la tutelle du fameux *livret* donné par Jésus, c'est donc au tour de Jacques Roubaud, notamment dans *La Princesse Hoppy*, de prendre la parole au nom d'un autre conte, celui du comte du Labrador, comme il l'explique dans le chapitre 0, « Indications sur ce que dit le conte » :

1. Celui qui raconte, c'est le Conte et celui qui raconte le conte c'est le comte, le Comte du Labrador. Aussi le conte est-il dit le Conte du Labrador.
2. Quand le conte dit ce que dit le conte, le conte vous dit : voici ce que dit le conte. Qui parle alors, le conte ? Oui, mais n'oubliez jamais que le conte, c'est le conte du Labrador.
3. Ceci n'est certainement pas le premier conte dit par un comte. Mais sans doute est-ce le premier conte du Labrador dit par un comte du Labrador.
4. Peut-être avez-vous du mal à croire que le co(n,m)te est l'auteur de l'histoire ; et si vous le croyez, peut-être avez-vous tort de le croire.
5. *Méfiance* ! Méfiez-vous des contes qui vous content leur conte comme si le conte était l'auteur du conte. Méfiez-vous plus encore du Comte du Labrador⁹⁰.

Le ton est bien sûr à l'amusement verbal autour de l'homophonie entre *conte* et *comte*, jeu qu'avait déjà entrepris Chrétien de Troyes dans le prologue du *Conte du Graal* en mettant les deux termes à la rime. Au-delà pourtant du ludisme sonore, la confusion engendrée entre *conte* et *comte* n'est pas anodine et donne à voir une hésitation sur l'incarnation de l'auteur. Jacques Roubaud a manifestement compris que le conte, tel qu'on le retrouve par exemple dans le *Lancelot en prose*, est, selon les mots de Danièle James-Raoul, un « prêtre-nom [...] parfaitement abstrait » sous lequel il est offert au véritable auteur d'organiser son œuvre comme bon lui semble, « sans qu'intervienne le prisme déformant d'une quelconque subjectivité, sans qu'il soit besoin d'expliquer ou de

⁸⁹ « Le leurre mortel par excellence, en politique comme en art, est celui de la “table rase” » dira-t-il encore (*GIL*, p. 622).

⁹⁰ *PH*, p. 7.

justifier l'origine de ses compétences »⁹¹. Fort de ce recours pratique qui signale une redevance mais autorise aussi toutes les libertés sous la voix d'un autre livre, Jacques Roubaud n'en démonte pas moins la mécanique du procédé en demandant au lecteur de suspecter ces contes qui se disent auteurs. Mais résoudre le problème en posant que le conte n'est que l'avatar rhétorique du comte n'est guère plus satisfaisant puisque, à en croire ces indications, le Comte du Labrador est tout aussi douteux, créature de papier tout autant que le récit qui lui est attribué et qui prend déjà la parole en son nom. En réalité, ce comte du Labrador, n'est-il pas, selon une anagramme⁹² qui jouerait sur l'onomastique médiévale, Jacques Roubaud lui-même ? En mettant de côté les lettres deux fois présentes et après quelques interversions, LABRADOR donne en effet... ROBALD⁹³ ! Derrière le Comte qui dit un conte ensuite repris par Jacques Roubaud, il n'y aurait donc personne d'autre que l'écrivain lui-même, jouant comme au Moyen Âge, à une construction spéculaire et tautologique de l'autorité : le détour par l'autre n'est que l'alibi d'un regard toujours porté sur soi.

⁹¹ Danièle James-Raoul, « La poétique du flou dans la *Queste del saint Graal* » dans *Styles, genres, auteurs*, vol. 4, Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005, p. 24. Voir aussi, du même auteur, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, notamment le développement « Le conte comme prête-nom », p. 371-381.

⁹² Nous nous permettons cette lecture à la lumière des travaux oulipiens qui placent l'anagramme comme procédé majeur de la création : « Si l'on se remet à l'esprit le but initial de l'Oulipo, de renouveler les formes d'écriture, on ne sera pas surpris de voir l'anagramme élevée au rang de genre poétique » (Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 85).

⁹³ Cette lecture nous semble d'autant légitimée par la récurrence du labrador dans l'œuvre roubaldienne au point qu'il apparaît comme un double de l'auteur : dans *La Princesse Hopy* le compagnon canin de l'héroïne est un mathématicien hors-pair qui résout toutes les énigmes du texte, véritable chien savant que l'on retrouve ponctuellement dans le *Graal Fiction*, en grande discussion avec le père Blaise. Le recueil *Autobiographie Chapitre Dix* propose même un « Portrait de l'artiste en labrador » (*op. cit.*, p. 93) : « Intérieurement je suis plutôt beau ; mince, l'œil serein, la chevelure épaisse mais sans beurre ; quand je me regarde en dedans, j'aperçois un visage buriné avec un rare bonheur par les intempéries de notre siècle, [...] je m'accorderai, sans me flatter, cet ensemble de qualités physiques non moins que morales dont les chiens labradors tirent une juste gloire : la constance, la gourmandise et la maladresse pour les réussites ». Dans *Nous, les-moins-que-rien, fils aînés de personne* (Paris, Fayard, 2006), qui contient d'ailleurs un chapitre intitulé « Le Labrador, une vie », l'écrivain joue allègrement sur l'onomastique et revisite, au gré des époques ou des pays, son propre nom : en latin, il devient « Robaldus » (p. 142), en italien « Robaldi » (*ibidem*), et en japonais « Ru-Bô » (p. 257). Rien de plus légitime donc, d'imaginer qu'il puisse exister une variante médiévale, qui respecte d'ailleurs la phonétique de l'ancien français : le « l » implosif anté-consonnantique donne bien [u] en ancien français et le [o] initial se ferme en [u] au XII^e siècle.

Si, à l'écriture drapée du conte, il est donc permis d'assurer « toutes les fonctions de l'écrivain sans pour autant contraindre l'auteur réel à en (re)présenter une image »⁹⁴, le réinvestissement roubaldien s'amuse en caricaturant cette toute-puissance autorisée par l'entremise d'une énonciation désincarnée :

Le conte précise qu'il est onze heure quarante-quatre, et si le conte précise l'heure, c'est que l'heure doit être précisée par le conte car elle a son importance dans le conte comme toutes les choses dont il s'occupe et qu'il rapporte comme il doit, n'ayant pas l'habitude de perdre son temps ni celui de ses auditeurs dans des digressions oiseuses et superfétatoires. Si le conte dit qu'il était onze heures et quarante-quatre c'est qu'il était onze heures quarante-quatre⁹⁵.

Dans *La Princesse Hoppy*, certes, le conte « dit », « rappelle » ou encore « cesse de parler ici d'un tel », comme dans les romans médiévaux, mais se permet aussi quelques réflexions et commentaires proprement comiques qui fissurent le masque rhétorique derrière lequel l'auteur se cache à peine. Le recours au conte se voit donc dans une certaine mesure parodié par Jacques Roubaud, car en en faisant l'émanation outrancièrement explicite de l'écrivain, il perd sa caution de texte extérieur à l'écriture en train de se faire. Ainsi, la récupération de cette convention narrative donne lieu à des scènes parfaitement impensables au Moyen Âge, où le conte, tel un personnage, s'invite dans la diégèse, aux côtés des héros :

Quand le conte, peu après les octaves de la Pentecôte et au cours du chap. 5 par. 9 du conte (sans doute possible un des moments clés du conte, un tournant) se fut, à la suite du chien et de la princesse, joyeusement précipité dans la cuisine de Bostwana, il la trouva en pleurs⁹⁶.

Humanisé et devenu homodiégétique, le conte refuse pourtant de révéler, malgré l'évidence, la parade auctoriale qu'il organise : donné comme le point de référence immobile de l'écriture, le voilà personnage façonné par un auteur ayant récupéré ses droits sur lui⁹⁷. En dépit de ces amusements, Jacques Roubaud montrerait donc que la reconduction de la bibliothèque ne confine pas au ressassement mais doit, pour devenir à son tour écriture, prendre quelque distance avec les modèles qu'elle se donne, même dans le cas d'un fantasme généalogique.

⁹⁴ Voir Anne Berthelot, *Figures et fonction...*, op. cit., p. 512.

⁹⁵ *PH*, p. 20.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁷ Le conte est une voix. La voix signale un personnage. Le conte peut donc être un personnage : telle semble être la potentialité narrative qu'exploite ici Jacques Roubaud.

On a volé la *Patrologie* !

Si la translation, entendue comme une appropriation qui marque un écart, ne saurait poser problème à ce Moyen Âge pour qui les limites de la propriété littéraire restent relativement poreuses, elle resterait donc quelque peu suspecte chez Jacques Roubaud, conscient qu'en s'arrogeant le texte de l'autre pour le transformer à sa guise, il s'expose à quelques accusations de vandalisme. Notre contemporanéité ne saurait, en effet, se montrer aussi clémente que la pensée médiévale à l'égard de ces transferts littéraires qui proposent de faire œuvre nouvelle à partir de l'ancien. La translation serait en ce sens enclavée entre les pratiques les plus répréhensibles : d'un côté le plagiat – on guetterait en elle toute reprise non déclarée –, de l'autre la trahison, sous prétexte que toute réécriture doit fidélité à sa source. Relu au prisme des considérations actuelles sur la propriété intellectuelle, le déplacement des autorités joué par les auteurs médiévaux pourrait en effet passer – et tel a été le cas – comme une dénaturation criminelle, un iconoclasme que l'on ne peut que condamner. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le *topos* du manuscrit retrouvé, parfaitement inscrit dans la logique médiévale, trouve un équivalent moderne dans l'œuvre roubaldienne à travers celui du livre maltraité, signe que Jacques Roubaud a saisi combien les changements de l'Histoire invitaient à reconsidérer les enjeux d'une translation désormais soumise au regard de la loi.

Ainsi les récits d'Hortense sont traversés de larcins littéraires en tout genre. Pillage de bibliothèque et recel de volumes rythment les trois romans avec une insistance bien révélatrice et l'on apprend que même l'héroïne, en apparence si innocente, s'est déjà livrée à quelque rapine :

My Life and Loves de Frank Harris [...] avait été une des lectures favorites d'Hortense quand elle avait quatorze ans. Elle l'avait dérobé en forçant le tiroir dans le rayon « spécial » de la bibliothèque de ses parents, de préférence à Krafft-Ebing et Havelock Ellis. Et Freud⁹⁸.

En entrant par effraction dans la bibliothèque parentale, le personnage marque un conflit latent à l'autorité, clé de lecture d'une écriture qui doit procéder, comme les références psychanalytiques⁹⁹ semblent en permettre l'interprétation, au

⁹⁸ BH, p. 174.

⁹⁹ Krafft-Ebing, psychiatre austro-hongrois a publié en 1886 *Psychopathia sexualis*, ouvrage qui popularisa les concepts de sadisme et de masochisme ; Havelock Ellis est l'auteur britannique d'une *Étude de psychologie sexuelle* et reste considéré comme l'un

meurtre des pères ! La fin de *La Belle Hortense* s'en fait plus clairement encore l'écho en mettant en scène le vol de la *Patrologie*, livre des Pères par excellence, désormais porté disparu :

« Mes chers amis, [dit Mgr Fustiger], vous n'ignorez pas qu'aujourd'hui, nous honorons en même temps que la Poldévie, l'abbé Migne, auteur de la *Patrologie*, cet ouvrage magnifique où en 366 volumes, se retrouvent recueillies toutes les œuvres des Pères de l'Église [...]. Ces boîtes (il montrait la pyramide de boîtes) contiennent chacune un volume de l'édition originale rarissime de la *Patrologie, reliée or massif* grâce à la générosité des Princes Poldèves, qu'ils en soient remerciés. Je vais maintenant, continua Mgr Fustiger, ouvrir une à une ces boîtes, en sortir chaque volume qui sera placé dans la vitrine ».

Et joignant le geste à la parole, il ouvrit la boîte située au sommet de la pyramide et numérotée 1, en chiffres romains, arabes, poldèves.

Mgr Fustiger ouvrit la boîte et son visage refléta une intense stupéfaction. Sa main parut en l'air et elle tenait une brique !

Frénétiquement, il se mit à ouvrir une à une toutes les boîtes, aidé par l'employé des Princes Poldèves, les corps constitués, constituants et déconstitués, et il fallut se rendre bientôt à l'évidence : chacune des 366 boîtes contenait une brique.

*On avait volé la Patrologie !*¹⁰⁰

Référence la plus prestigieuse, symbole le plus éclatant d'une paternité toute-puissante à laquelle on réserve un écrin en or, la *Patrologie* est ainsi remplacée par ce que représente toute œuvre dès lors qu'on la sacralise et qu'on s'interdit de l'exploiter : une brique, un poids inerte dans l'histoire littéraire, un monument aux morts¹⁰¹ qui réclame un silence prostré après une parole passée si glorieuse qu'il n'est pas besoin d'en dire davantage. Pourtant, si la brique signale une inertie de l'héritage farouchement combattue par Jacques Roubaud, elle n'en reste pas moins un matériau de construction : même le livre des Pères, et en dépit du respect figé que les institutions lui témoignent, est toujours susceptible d'offrir quelques potentialités fécondes à la fabrication d'une écriture neuve.

Loin de l'idée communément admise, les bibliothèques ne sont donc pas, dans la pensée roubaldienne, les lieux austères et poussiéreux d'une conservation d'archives qu'il s'agirait simplement d'exhumer, encore moins des musées de littérature qui mettraient leurs antiquités sous verre. Refusant de croire que l'ancienneté implique une révérence ou un agenouillement servile, l'auteur invite

des pères fondateurs de la sexologie. Cette communauté thématique des références autour de la sexualité est d'ailleurs intéressante : le livre, comme le sexe, est frappé d'un tabou derrière lequel point sans cesse le désir de la transgression. Avec Freud, il y a d'ailleurs là une trinité bien éloquente.

¹⁰⁰ *BH*, p. 250-251.

¹⁰¹ Les 366 volumes sont de plus disposés en pyramide, tombeau avant d'être monument.

à une archéologie vivante du texte. Le combat que mène la Bibliothèque personnifiée de *La Belle Hortense* contre ses usagers cristallise cette posture en littérature, qui pourrait en effet tenir du vandalisme :

La stratégie défensive de la Bibliothèque, en effet obligée par la loi et la coutume de permettre aux lecteurs autorisés [...] la consultation des ouvrages qui lui appartiennent en propre, qui sont sa gloire, son douaire et son trésor, et qu'elle ne cesse de caresser, de contempler et d'adorer dans le silence sombre de ses magasins, consistait à retarder le plus possible le moment où elle aurait à les sortir et à les soumettre au regard salissant de ces ignares, dont elle soupçonnait d'ailleurs que l'intention secrète était de les barbouiller, de les lacérer, de les griffonner, de les détériorer, ou tout simplement, de les voler¹⁰².

La bibliothèque est bien la figure d'un conservatisme caricaturé jusqu'à l'occulte : le livre, sacré et secret, ne devrait pas franchir les murs de son sanctuaire, sous peine d'être souillé par la main non initiée. Si l'emprunt banal revêt de telles allures de profanation, c'est que les soupçons de l'édifice humanisé sont moins délires de persécution que les signes, comiques mais non moins sensibles, d'un livre mis à mal. Volé, lacéré, il est encore détourné de son usage dans *Parc Sauvage* où les protagonistes en déchirent les pages en guise... de papier toilette ! :

Au fond de la salle de bains, à droite, dans une avancée architecturale encore plus audacieuse, étaient les « cabinets », qui enfermaient des trésors de lecture. Une pile de livres en effet avait été placée là. Elle suppléait aux défaillances de papier adéquat à ce genre de lieux¹⁰³.

Déplacée dans l'espace trivial par excellence, la littérature fait encore les frais d'un recyclage blasphématoire. Tout lecteur, Jacques Roubaud le premier, est donc potentiellement vandale puisque son intérêt livresque tourne volontiers au larcin ou au discrédit d'une œuvre à qui on refuse l'immobilisme d'une canonisation. Chez Jacques Roubaud, point de préciosité outrancière dans la manipulation des « vieilles choses » : si elles sont tirées de l'oubli, c'est donc moins pour se voir offrir une retraite en vitrine que pour être aussitôt relancées dans l'écriture, au prix d'un iconoclasme qui rappelle à bien des égards celui de l'humanisme médiéval. En ce sens, le processus de lecture-écriture que sous-tend tout déplacement en littérature ferait véritablement violence au texte de l'autre, conformément à ce qu'observait déjà Julia Kristeva :

¹⁰² *BH*, p. 94-95

¹⁰³ *Parc Sauvage*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2008, p. 11-12.

Le verbe « lire » avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. « Lire » était aussi « ramasser », « cueillir », « épier », « reconnaître les traces », « prendre », « voler ». « Lire » dénote, donc, d'une participation agressive, une active appropriation de l'autre. « Écrire » serait le « lire » devenu production, industrie¹⁰⁴.

Entre le naturel déconcertant avec lequel Jacques Roubaud affiche ses héritages et le plaisir, plus retenu mais non moins palpable, de (mal)traiter le texte de l'autre, l'écriture émerge manifestement d'un paradoxe : celui d'un « pillage innocent »¹⁰⁵, qui crée sa propre légitimité au nom d'une bibliothèque qui appartient à tous, mais qui revendique, plus souterrainement, l'adrénaline que tout vol, même en littérature, est supposé procurer¹⁰⁶. La pratique roubaldienne se placerait donc, dans tous les sens du terme, du côté du *butinage*, excusant la violence du pirate par la simplicité de l'insecte¹⁰⁷, à la manière des encyclopédistes :

Si nous dérobons, c'est seulement à l'imitation des abeilles qui ne butinent que pour le bien public, et on ne peut pas dire exactement que nous pillons les auteurs, mais que nous en tirons des contributions pour l'avantage des lettres¹⁰⁸.

Image que l'on trouvait déjà en ouverture du *Partonopeu de Blois*, ce butinage est bien le signe d'une récupération mais aussi d'une assimilation qui autorise même l'héritage le plus déconsidéré – au Moyen Âge, les œuvres païennes, « fables as sarrasins »¹⁰⁹ – à être réinvesti :

¹⁰⁴ Julia Kristeva, *Semiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 181.

¹⁰⁵ Ce sont les mots de Pierre Lartigue à Jacques Roubaud lors d'un entretien, « Mandrin au cube », art. cit., p. 160.

¹⁰⁶ Christophe Reig parle encore de Jacques Roubaud comme d'un « redoutable voleur de mots au casier bien chargé », *Mimer...*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁷ L'image du butinage de l'abeille nous semble d'autant plus intéressante qu'elle appelle celle de la cire qui, sous forme de tablettes, a été pendant longtemps support et métaphore privilégiés de la mémoire. Voir à ce propos Jacques Roubaud et Maurice Bernard, *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Philosophie », 1997, p. 16 : « Pour donner une idée imagée de la nature de la mémoire, d'une part, ainsi que des processus que met en jeu la recherche de souvenirs, de l'autre, les philosophes de l'Antiquité, dès Platon, ont proposé des métaphores. La première est celle du morceau de cire. [...] Sur une tablette de cire, comme à l'aide d'un sceau, la faculté de mémoire imprime la ressemblance de l'image-souvenir avec l'objet mémorisé. Cette métaphore représente la mémoire comme une trace ».

¹⁰⁸ Extrait de l'article « Plagiarisme ou plagiat », référencé par Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁹ *Partonopeu de Blois*, Olivier Collet et Pierre-Marie Joris (éd. et trad.) d'après la rédaction A (Bibliothèque de l' Arsenal) et la Continuation des manuscrits de Berne et de Tours, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 2005, v. 104.

Li sages de quanqu'est sos ciel
Trait sen con és trait de flor miel.
Li és s'asiet desor l'ortie,
Tant le porgarde et tant l'espie
Qu'el trait le miel de l'amertume¹¹⁰.

Traitée ici sur le mode végétal, la translation d'un livre à l'autre n'en reste pas moins un procédé presque alchimique qui, bien avant Rabelais, s'essaye à tirer la « substantifique moelle » de l'héritage venu nourrir les générations futures¹¹¹. C'est exactement la posture que prend Jacques Roubaud, notamment à l'égard du corpus arthurien :

Dans mes recherches en vue du projet, j'avais essayé de comprendre les *enfances de la prose française*, le vaste monument entrelacé consacré au royaume arthurien. Or on peut dire, *d'une certaine façon*, que ce roman multiple (et le mien lui aurait ressemblé en cela) tient son caractère mystérieux d'une énigme qui le précède et largement le suscite, qui est *l'énigme du Graal*, telle que nous la présente Chrétien de Troyes dans son *Perceval*. M'étant livré longuement, pour mon propre compte, à l'élucidation de ces rapports (et de ceux qui lient le roman en prose à la théorie de l'amour des troubadours), je n'ai eu qu'à en abstraire les ingrédients utiles pour le projet¹¹².

Il s'agit bien ici d'abstraction, d'une lecture synthétique, presque mathématique¹¹³ qui livre ensuite à l'écriture un modèle dont n'est conservé que l'essentiel. Apporter quelques éléments de réponse à ce qui fonde la singularité de l'écriture, tant médiévale que roubaldienne, dans la reconduction de la bibliothèque, c'est donc avant tout prendre la mesure d'un temps digestif, passé dissous pour n'être que mieux infusé au présent, comme autant de leçons de chimie littéraire que Lavoisier aurait pu nous transmettre : « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

Le geste du traducteur, tel que Jacques Roubaud le pose à la suite des clercs médiévaux, consiste donc bien à *comprendre* l'héritage de la littérature, non pas

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 119-123.

¹¹¹ Voir par exemple Francis Gingras, « Le miel et l'amertume : *Partonopeu de Blois* et l'art du roman », *Mediaevalia*, 25-2, 2005, p. 131-145. La métaphore culinaire ne cesse d'ailleurs de traverser l'œuvre roubaldienne, signe que toute écriture est, en somme, une cuisine personnelle. La British Library de Londres est ainsi comparée de manière révélatrice à un « gâteau cérémonieux » où « nous, les lecteurs minuscules, sommes posés sur l'assiette » (*gil*, p. 315) ; voir aussi la préparation de la gelée d'azeroles, baies provençales qu'affectionnent Jacques Roubaud, et qui « n'est pas une science, n'est pas une technique, mais un art » (*ibid.*, p. 84).

¹¹² *GIL*, p. 193.

¹¹³ C'est bien sûr en ce sens qu'il faut aussi lire la fameuse « axiomatique Gauvain » que propose Jacques Roubaud dans le *GF*.

tant en le restituant sagement qu'en le prenant littéralement avec soi. Effort d'actualisation qui ne cesse de négocier avec le passé, l'invitant à renaître de ses cendres à la condition de devenir autre, la translation ménage son originalité dans ce paradoxe d'une filiation toujours distanciée, d'une généalogie de l'écart où viennent germer les promesses du dépassement. Jean-Charles Huchet proposait de mesurer la singularité des translations médiévales en renonçant à « la comparaison systématique »¹¹⁴ de l'hypotexte et de l'hypertexte. S'il convient, en effet, de ne pas lire ces « mises en roman », au même titre que les déplacements roubaldiens, dans la seule confrontation à leur modèle, nous pensons, à la suite d'Aimé Petit, que l'écueil inverse, consistant à ignorer leurs sources, « occulte tout une part du travail de l'adaptateur »¹¹⁵. Puisque, à notre sens, l'originalité se conquiert avant tout dans cet écart hypertextuel, c'est désormais à ce comparatisme que nous voudrions nous atteler en mettant en regard Jacques Roubaud et ses patrons médiévaux, translateurs translatés à leur tour et qui ouvrent leur cénacle de passeurs de littérature à l'écrivain moderne.

¹¹⁴ Jean-Charles Huchet, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, 1984, p. 14 : « Renoncer à la comparaison systématique entre les deux œuvres demeure un impératif critique ».

¹¹⁵ Voir Aimé Petit, « De l'hypotexte à l'hypertexte. L'*Énéide* et le *Roman d'Énéas* : remarques sur la technique de transposition au XII^e siècle », *Bien dire et bien apprendre*, 4, 1986, p. 59-74.

PREMIÈRE PARTIE
LES *MUANCES* DE LA LETTRE

Les translateurs médiévaux n'ont pas cessé de se peindre, au seuil de leurs entreprises, comme autant de dépositaires d'un savoir jusque-là réservé à quelques *happy few* mais destiné, par leur biais, à être rendu accessible. C'est la position explicite de Benoît de Sainte-Maure, dans le prologue à son *Roman de Troie* :

E por ce me vuell travailler
En une estoire commencer
Que, de latin ou je la truis,
Se j'ai le sens e ses ge puis,
Le voudrai si en romanz metre
Que cil qui n'entendront la letre
Se puissent deduire el romanz¹.

Si la légende troyenne est très probablement connue du public médiéval, il est fort à parier, en revanche, que les textes précis qui en retracent les événements le soient moins, notamment ceux qui, selon Benoît, constituent des témoignages authentiques de l'Histoire. Le clerc choisira d'ailleurs, on le sait, de contourner Homère pour réécrire le récit de Troie sous prétexte que le célèbre auteur grec n'a pas été le spectateur direct de la ruine de la ville. Darès, en revanche, qui aurait vécu la guerre aux premières loges, « de l'estoire la verté escrit »² : c'est sur son *De Excidio Troiae* que la réécriture se fondera. Cette version des faits est certes « poi oïe », ou n'est « pas usee »³, mais qu'importe puisque, argument imparable, elle est vraie. Si ce sont des prétentions historiques qui régissent ici le choix des sources, la translation ne se donne pas moins à voir comme une remise en circulation d'un texte trop longtemps ignoré. L'œuvre de Darès, à écouter le prologue du *Roman de Troie*, aurait en effet souffert d'un double effacement : en plus de n'avoir pas été diffusée dans l'espace (« N'en guaires lieux nen est trovee »⁴), elle fut condamnée à une éclipse temporelle (« Lonc tens fu sis livres perduz »⁵) avant que l'Athénien Cornélius, puis notre clerc, ne décident, enfin, de la sauver de l'oubli. En redécouvrant ce qui était jusque-là *celé*, le translateur assume donc avec éclat le rôle d'intendant de la mémoire des textes : il est celui par lequel les œuvres de l'*antif tens* sont à nouveau rendu lisibles.

¹ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. citée, v. 33-39.

² *Ibid.* v. 116.

³ *Ibid.*, v. 44 et v. 129.

⁴ *Ibid.*, v. 130.

⁵ *Ibid.*, v. 117.

C'est avec la même ferveur que Jacques Roubaud, au seuil de son *Graal Fiction*, semble vouloir se prêter au jeu de l'exhumation littéraire, déplorant au passage l'ignorance de notre modernité en matière d'*arthuriana* :

Puis vinrent Maître Wace, de Jersey, Marie de France, Thomas et Béroul, Chrétien de Troyes, Robert de Boron. Avec eux, les *enchantelements de Bretagne* conquièrent la France, puis l'Europe. N'a-ton pas connu un « roi Arthur » hébreu, un « Tristan » slovaque et un « Tristan » andorran, un « Érek » scandinave ? Ils vécurent quatre siècles. Mais, après la mort mystérieuse des deux derniers héros arthuriens, *Sir Thomas Malory* et *Don Quichotte*, le silence recouvrit le royaume aventureux.

Qui les connaît encore aujourd'hui, sinon les enfants, dont se nourrissent les contes, et les médiévistes qui sont, nul ne l'ignore, de grands enfants ?⁶

Arthur et le Graal n'ont certes pas quitté nos esprits et s'inscrivent aujourd'hui dans ce qu'on appellera rapidement notre imaginaire collectif, mais leur littérature a bel et bien déserté nos habitudes de lecture, comme autant de vieilleries archivées et connues, bien souvent, des seuls spécialistes. Il est vrai que la légende arthurienne semble avoir perdu tout rapport à sa propre étymologie : de la *legenda*, autrement dit de « ce qui doit être lu », on ne lit en définitive plus grand-chose. Ainsi, le projet roubaldien se présente d'abord comme une entreprise de réhabilitation et de diffusion qui permettrait de faire redécouvrir ces récits dont la connaissance n'est peut-être encore qu'un privilège de médiéviste. Les œuvres du Moyen Âge ne sont donc pas à trouver ailleurs que dans la bibliothèque, position qui ne cesse de consonner avec bien d'autres entreprises de *remembrance* du XII^e siècle, dont celle de Wace qui conseillait déjà, à qui voulait s'entremettre de vieilles histoires, de consulter d'abord « les livres e les gestes e les estoires », en somme, la littérature :

Pur remembrer des ancesurs
Les feiz e les diz e les murs,
Les felunis des feluns
E les barnages des baruns,
Deit l'um les livres e les gestes
E les estoires lire a festes⁷.

Ce conseil, Jacques Roubaud semble l'avoir écouté avec attention, suivant les grands héros de Bretagne non pas dans le flou de l'imaginaire mais au creux des textes :

⁶ *GF*, p. 13.

⁷ Wace, *Le Roman de Rou*, Anthony Holden (éd.), Paris, Picard, coll. « SATF », 1970-1973, vol. 1, v. 1-6.

Les bouches des conteurs, qui seules avaient donné vie au roi de fiction, se fermèrent [...]. Le conteur de *Graal Fiction* a cherché les chevaliers et les dames, Tristan-Yseut, Lancelot-Guenièvre, Perceval, Gauvain, les fées et les enchanteurs, Viviane, Morgane, Merlin, à l'endroit même où ils se trouvent, dans l'enchevêtrement des récits médiévaux⁸.

L'oulipien exprime ici le désir de revenir expressément aux œuvres et de nous donner la chance de retrouver les grandes figures de l'aventure au moment même où s'élabore leur fortune. Reprochant à Aragon d'avoir « versifié sans trop de science [...] sur Brocéliande »⁹, Jacques Roubaud s'installe, au contraire, au cœur de la bibliothèque pour mieux nous en transmettre les richesses *celees*. À l'image de ses pairs du Moyen Âge, l'écrivain se fait donc d'abord passeur de culture et relais littéraire, première posture qui suppose une certaine fidélité à l'égard de textes qu'il s'agira moins, pour l'instant, de modifier que de rafraîchir. Ce sera donc pour nous l'occasion d'aborder ces diverses opérations de transfert (linguistique, formel, générique) déjà éprouvées par les translateurs médiévaux, et grâce auxquelles la lettre des vieux récits se voit revivifiée et ainsi promise à de nouveaux lecteurs.

⁸ *GF*, quatrième de couverture.

⁹ *GIL*, p. 1157.

Chapitre 1

D'une langue à l'autre

Et par muement de langages.

– Wace

Babel en héritage

Au cœur de la réflexion linguistique médiévale, l'inévitable tour de Babel où Yahvé, punissant l'orgueil des descendants de Noé, confond le langage et imprime à la langue, jusque-là une, la diversité des fautes humaines. La déchéance y est double puisque non seulement la communication entre hommes se complique désormais de l'étrangeté, mais la perte de la langue primordiale pèse aussi de tout son poids sur la relation plus particulière à Dieu. Babel n'est pourtant pas qu'une image de péché et de chute : le passage invite aussi à prendre de la pluralité linguistique une mesure peut-être plus subtile que celle de la malédiction, puisqu'il faut bien classer, définir et comparer ces langues désormais divisées¹. À cet égard, la place singulière que les gloses du Moyen Âge, à la suite des Pères de l'Église, ont réservée à l'épisode laisse entrevoir combien le multilinguisme n'est pas une donnée accidentelle dans l'univers du clerc mais une réalité inévitable et pourtant problématique que l'on ne cesse d'interroger, d'interpréter ou de mettre en scène².

Avant même que les idiomes vernaculaires ne viennent interférer dans le débat, la diversité se donne en effet déjà à lire au sein de ces langues que l'Occident chrétien considère comme sacrées, puisque le latin n'est pas le seul – ni même d'ailleurs le mieux placé – à pouvoir réclamer le domaine du savoir, notamment théologique. Il le partage d'une part avec l'hébreu, langue de l'Ancien Testament, « des patriarches et des prophètes »³ selon Isidore de Séville, mais aussi avec le grec, langue des Évangélistes et de la Septante. Trinité problématique – comme une autre, plus connue – mais qui semble trouver sa résolution dans la fameuse inscription trilingue que porte la Croix⁴ : à la menace de l'éclatement des langues, des peuples et, bien entendu, de la foi, répond la dialectique divine. Réunies sur le symbole par excellence de la Rédemption, les

¹ Voir par exemple l'article synthétique de Joëlle Ducos qui explore les différentes questions soulevées par Babel et les réponses que le Moyen Âge a pu y apporter : « Utopie de la langue : de la langue originelle aux langues vernaculaires » dans *En quête d'utopies*, Claude Thomasset et Danièle James-Raoul (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 135-151.

² Voir Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 153 : « À l'exception sans doute des familles de rustres les plus isolées, l'Occident médiéval vit ainsi, à partir des XI^e-XII^e siècles, une situation complexe de polyglossie ».

³ *Étymologies*, Wallace Martin Lindsay (éd.), London, Oxford University Press, 1911, XX, 1.

⁴ Luc, 23-28 ; Jean, 18-20.

langues sacrées manifestent une complémentarité mise au service de l'Histoire Sainte, selon un schéma implicite de *translatio* que proposera notamment Thomas d'Aquin⁵ : l'hébreu serait la langue de l'originelle manifestation divine, le grec, celle de la sagesse païenne mais aussi de la prédication de la « bonne nouvelle », enfin le latin, puissant et conquérant, celle l'universalisation de la loi chrétienne. Pour qui veut s'initier à la science sacrée, la connaissance de ces trois langues constituerait donc un impératif que défendront par exemple Isidore de Séville ou, plus tard, Roger Bacon, même si, en réalité, l'hébreu et le grec demeurent l'objet d'une connaissance relativement ponctuelle, inégale ou indirecte⁶. C'est par l'intermédiaire de l'arabe – qui participe aussi de près à la redéfinition des langues capables de *sapience*⁷ – que l'on redécouvre par exemple Aristote. Mais si c'est bien le latin qui préside le champ sapientiel tout au long du Moyen Âge, et reste pour longtemps la langue privilégiée de la prière, de l'étude et de la production écrite, les autres langues sacrées ne sont pas moins présentes à l'esprit de tout clerc qui, à défaut de les maîtriser toutes, sait en exploiter le potentiel symbolique à des fins exégétiques ou poétiques. L'alphabet grec fascine à cet égard les clercs médiévaux⁸ qui en interprètent à l'envi les caractères – pour Vincent de Beauvais, le *thêta* signifie par exemple la mort⁹ – ou en font de véritables motifs descriptifs en littérature, comme Guillaume de Machaut qui les intègre au décor des noces de

⁵ Il s'agit d'un commentaire sur saint Jean (XIX, 20) qui reprend déjà l'idée avancée par saint Augustin dans *In Iohannis evangelium* (CXVII, 4). Cité par Serge Lusignan dans *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris-Montréal, Vrin, 1986, p. 59.

⁶ Benoît Grévin a par exemple montré combien l'apprentissage de la langue hébraïque se heurte, entre autres, à la rareté des échanges entre les communautés chrétiennes et juives, condamnant ainsi l'hébreu, la plupart du temps, à rester dans le giron des écoles rabbaniques (voir son article « L'hébreu des franciscains. Nouveaux éléments sur la connaissance de l'hébreu en milieu chrétien au XIII^e siècle », *Médiévales*, 20-41, 2001, p. 65-82). Même considéré comme plus musical (*sonantior*) et plus brillant (*clarior*) que les autres langues par Isidore de Séville (*Étymologies*, *op. cit.*, IX, 4), le grec ne semble pas avoir été pas mieux connu de la culture cléricale malgré le prestige qu'on ne cesse de lui accorder (voir Pascal Boulhol, *La Connaissance de la langue grecque dans la France médiévale*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. « Textes et documents de la méditerranée antique et médiévale », 2008).

⁷ On consultera l'article de Pascale Bougrain « Réflexions médiévales sur les langues du savoir », dans *Tous vos gens a latin. Le latin, langue savante, langue mondaine*, Emmanuel Bury (dir.), Genève, Droz, 2005, p. 24-36.

⁸ Voir l'article de Jacqueline Cerquiligni-Toulet, « L'imaginaire du grec au Moyen Âge », dans *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, actes du 15^e colloque Kérylos, Beaulieu-sur-Mer, octobre 2004, Jean Leclant et Michel Zink (dir.), Paris, Boccard, 2005, p. 147-157.

⁹ Vincent de Beauvais, *Speculum*, Akademische Druck-Verlagsanstalt, Graz, 1965, II, 6.

Thétis et Pelée dans sa *Fontaine amoureuse* : « Et si ot de lettres grijoises / Se nobles furent ou bourgeoises »¹⁰.

Cette conscience du plurilinguisme déborde évidemment de toute part la seule question des langues sacrées. Si la compétence cléricale pour les études grecques et hébraïques est loin d'être systématique, elle fait en revanche moins de doute en ce qui concerne les langues vernaculaires, même s'il est difficile de parler de compétence pour des idiomes dont la grammaire (la *litteratio*, faudrait-il dire) n'est pas encore ressentie comme étant digne d'intérêt et d'étude. Ces langues ne sont pas moins celles que l'on apprend dès la naissance – contrairement au latin qui n'est la « langue maternelle de personne »¹¹ – et dont la connaissance, bien qu'elle ne soit pas normée par l'école, ne demeure pas moins intime. N'en déplaise d'ailleurs à Renart qui, sous prétexte de n'avoir été formé qu'au latin, feint de ne pas comprendre le français lorsque son compère Ysengrin l'invite à lire une inscription sous le sabot d'une jument¹² :

« Et si n'ai je lehu qu'an lois
Si ne sai point lire François !
Anviz verroiz bon clerc bien lire
En nul romant, ne bien escrire »¹³.

Si l'épisode isole avec humour la cléricature dans la sphère du savoir, à la faveur d'un scénario diglossique poussé à l'extrême puisque la langue maternelle y tombe dans l'oubli, la position des clercs, est bien celle, au moins, d'un bilinguisme¹⁴, dont Paul Zumthor a d'ailleurs finement étudié les manifestations poétiques¹⁵. Cette exploitation de ce que la tradition didactique nomme « barbarolexie » – c'est-à-dire, *grosso modo*, le mélange des langues – ne donne pourtant pas seulement à voir un jeu entre le latin et la langue vulgaire, mais se

¹⁰ Guillaume de Machaut, *La Fontaine amoureuse*, Jacqueline Cerquilligni-Toulet (éd. et trad.), Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1993, v. 1725-1726.

¹¹ Voir Serge Lusignan, *Parler vulgairement...*, *op. cit.*, p. 82.

¹² On consultera à propos de cet épisode l'article de Jean Batany, « Les clercs et la langue romane : une boutade renardienne au XIV^e siècle », *Médiévales*, 45, automne 2003, p. 85-98.

¹³ *Renart le Contrefait*, Gaston Raynaud et Henri Lemaître (éd.), Genève, Slatkine Reprint, 1975, p. 242, seconde colonne, v. 24-27.

¹⁴ On trouvera une réflexion synthétique dans Yvonne Cazal, *Les Voix du peuple. Verbum Dei. Le bilinguisme latin-langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1998.

¹⁵ Voir son article « Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation poétique du bilinguisme », *Le Moyen Âge*, 66, 1960, p. 301-336 et p. 561-594. On pourra aussi se reporter, pour un éclairage générique différent, à l'article d'Olga Anna Dull, « "Escumer le latin" : statuts et fonctions de la barbarolexie dans le théâtre comique du XV^e siècle : enjeux théoriques », *Le Moyen Français*, 39-41, 1996-1997, p. 205-224.

déploie aussi au sein même du vernaculaire. Le fameux *descort* de Raimbaut de Vaqueiras¹⁶ (qui convoque successivement le provençal, l'italien, le français, le gascon et le galicien) nous dit combien d'autres langues vulgaires, et même, pour une langue donnée, ses différentes actualisations géographiques¹⁷, ne cessent de traverser l'imaginaire médiéval. Au théâtre, c'est bien sûr Pathelin qui incarne avec le plus d'éclat cette conscience de la pluralité, lui qui ne cesse de « parler divers langaiges »¹⁸ pour flouer un créancier. Devant un spectaculaire délire dialectal qui recense le limousin, le picard, le flamand, le normand, le breton et le lorrain, le drapier finira par abandonner celui qui *jergone* à sa glossolalie soi-disant démoniaque.

À l'envi, le Moyen Âge joue et se joue donc des langues, les utilise et les recrée, tel ce français supposément parlé par les Anglais dont l'accent génère de sérieux quiproquos : Renart, toujours, s'en amuse et, se faisant passer pour un jongleur d'outre-manche, prononce si bien « à l'anglaise » que le verbe *être*, au passé simple, finit par se confondre avec le verbe *foutre*¹⁹ ! Au plaisir de *bestorner* les langues connues s'ajoutent aussi celui de convoquer des langues inventées. Conjurant le diable, le Salatin de Rutebeuf donne un aperçu de l'idiome satanique : « Bagahi laca bachaé / Lamac cahi achabaé / Karrekyos »²⁰, prière en bonne et due forme dont le Diable en personne s'empressera de saluer la maîtrise : « Tu as bien dit ce qu'il i a »²¹. François Villon, quant à lui, composera des ballades en « jargon » et « jobelin », langues artificielles que le poète aurait

¹⁶ Voir *The Poems Raimbaut de Vaqueiras*, Joseph Linskill (éd. et trad.), La Hague, Mouton, 1964. Pour le *descort* (« Eras quan vey verdeyar »), voir p. 191-198.

¹⁷ Ici, par exemple, le gascon et le provençal, que l'on a coutume de rattacher plus largement à la langue d'oc.

¹⁸ Selon l'expression du drapier qui s'irrite « Et comment ! Il ne cessera / Huy de parler divers langaiges ! », Charles Aubailly (éd. et trad.), Paris, SEDES, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1979, v. 853-854.

¹⁹ Le jeu repose en effet sur les formes au passé *fu* et *fout* : la confusion est possible car on sait combien il est difficile, pour un anglophone, de prononcer correctement la voyelle [y] qui n'existe pas dans son système vocalique. Pour le passage en question voir *Le Roman de Renart*, Michel Zink (éd. et trad.), Paris, Garnier-Flammarion, vol. 1, 1985, v. 2351 et suivants. Sur ce *topos* du français prononcé à l'anglaise, on se reportera par exemple à l'article de Madeleine Jeay, « La rencontre des langues dans le récit médiéval », dans *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, Jean-Pierre Dubost (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 19-39.

²⁰ Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, dans *Œuvres complètes*, Michel Zink (éd. et trad.), Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, vol. 2, v. 160-163.

²¹ *Ibid.*, v. 169.

appries au contact des Coquillards, et qui tiennent, encore à ce jour, leur promesse d'hermétisme : « Et tout a cop veis jouer de l'escoirre / Ung maquonceau, atout deux gruppelins / Bruant au bay, atout deux walequins »²². Si, bien évidemment, le plurilinguisme, n'est pas un fait propre au Moyen Âge, il ne constitue donc pas moins à cette époque un espace intensément investi, non seulement par la pensée mais aussi plus spécifiquement – et c'est ce qui nous intéresse ici – par la production littéraire. Il semblerait que se joue là quelque chose qui caractérise aussi l'univers roubaldien, et qui constitue, à notre sens, un premier élément important de mise en écho de son œuvre avec la poésie médiévale.

En effet, le rapport de Jacques Roubaud aux langues n'est pas neuf et c'est, semble-t-il, dès son plus jeune âge que l'écrivain s'est piqué à l'étrangeté linguistique, enfant d'un père dont la langue maternelle était le provençal et d'une mère ayant choisi l'anglais comme langue « d'élection et de profession »²³. L'auteur a d'ailleurs de l'idiome britannique une connaissance si intime – de l'aveu notamment de ses amis²⁴, mais sa production en témoigne bien assez – qu'il le qualifie de langue maternelle « imaginaire » ou de « pseudo-langue maternelle »²⁵, et assume très nettement son anglomanie. Avec le français, qui reste toutefois la langue apprise à la naissance, l'anglais forme donc un des pôles essentiels de ce que Véronique Montémont appelle la « schizophrénie linguistique »²⁶ de Jacques Roubaud. À ce premier triangle des langues de l'enfance s'ajoutent bien sûr celles apprises sur les bancs de l'école, à commencer par le latin, dont l'auteur n'a pas que des souvenirs enthousiastes²⁷ mais qui n'a

²² Voir les vers 3-6 de la ballade IX des *Ballades en Jargon*, Eric Hicks (éd. et trad.), publiées conjointement aux *Lais, Testament, Poésies diverses*, Jean-Claude Mühlethaler (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004. À titre indicatif, voir Gaston Esnault, « Le jargon de Villon », *Romania*, 72, 1951, p. 289-309.

²³ *GIL*, p. 306.

²⁴ Pierre Lusson précise qu'il en a une connaissance « très profonde et de toujours » dans son entretien avec Pascaline Mourier-Casile, *La Licorne*, 40, *op. cit.*, p. 195.

²⁵ *GIL*, p. 211.

²⁶ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 157.

²⁷ Dans *L'Invention du fils de Leoprepes* (*op. cit.*, p. 9), Jacques Roubaud traduit en effet le *De Oratore* de Cicéron de façon très littérale pour, d'après ses mots, « [s]e venger des souffrances qu'autrefois [lui] administra son imposition scolaire ». Voici le début de cette traduction de « mauvaise élève » volontaire : « Dînait à Crannon en Thessalie Simonide de Ceos chez Scopas homme riche chanta le chant qu'il avait pour l'occasion composé dans lequel nombreux à fin d'ornement éloges de Castor étaient écrits et de Pollux ».

pas moins bercé ses années d'adolescence²⁸, à tel point qu'à treize ans, pris un jour « d'une frénésie passionnée pour les tournures les plus compulsives du style de Tite-Live »²⁹, il compose une histoire en latin, les *Sempourgogniques*³⁰. Plus tard, à l'université, et avant que la carrière mathématique ne se dessine encore, Jacques Roubaud choisira d'étudier les langues, retournant d'abord à l'anglais³¹ mais bientôt tenté de découvrir des idiomes peut-être moins familiers :

Je m'étais alors dirigé vers des études d'anglais [...]. Mais pourquoi s'en tenir à une seule langue ? Mon démon familier, la mégalomanie intellectuelle prospective, me suggéra le russe, choix peu surprenant à l'époque, la fin de la guerre encore si proche, avec le prétexte d'une « valeur ajoutée » à mes futurs diplômes. La distance de langue y était beaucoup plus grande : à la fois parce que l'anglais appartenait à mon horizon depuis l'enfance, et parce que s'ajoutait, dans le cas du russe, à l'exotisme sonore, accentuel, morphologique (huit cas !), syntaxique (l'étonnant « système » du verbe, l'opposition mystérieuse, en chaque idée verbale, d'un aspect perfectif et d'un imperfectif), le très grand charme de la singularité graphique. [...] (Je ne pouvais découvrir sur la page le mot « chtchi » (soupe au chou), sans entendre et voir le ronflement vague et vaste de la Volga, celle qui hante les films de Donskoï et le *Klim Samguine* de Gorki)³².

Il y a donc bien, chez Jacques Roubaud, une avidité pour les langues, objets de plaisir non seulement de l'insatiable curieux, mais aussi de l'esthète qui développe à leur contact un véritable imaginaire linguistique. Le russe, pourtant, ne suffit bientôt plus à satisfaire cet appétit, et l'écrivain formule rapidement le désir pour le moins ambitieux de venir à bout de tous les idiomes slaves :

J'avais à peine « avalé » une année de russe que mon démon, toujours le même, [...] me fit observer qu'il y avait bien d'autres langues slaves que le russe, toute une famille en somme et que, sous couvert d'un gain appréciable en

²⁸ Évoquant les cours en langues anciennes du professeur Chauvelin, et les étonnants progrès qu'il lui doit, Jacques Roubaud déclare en effet qu'il « ne vivai[t] plus qu'en latin » (*GIL*, p. 560). Rappelons d'ailleurs que, parmi ses fantasmes patronymiques, l'écrivain s'imagine un avatar latin : « Mon nom est Jacobus Robaldus » (*Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne, op. cit.*, p. 142)

²⁹ *GIL*, p. 560.

³⁰ Jacques Roubaud en livre d'ailleurs quelques extraits (voir *GIL*, p. 710-713). Le jeune écrivain s'amuse déjà, en introduction à son récit, à mettre en scène une fausse autorité puisque les *Sempourgogniques*, supposément parues en 126 et parvenues jusqu'à nous à l'état de fragments, seraient l'œuvre d'un certain Dataficus.

³¹ Dont il apprend aussi les vieux états, notamment en traduisant, au cours de sa licence, le poème en vieil anglais *Beowulf*, exercice douloureux sur lequel l'écrivain revient avec humour : « On en venait à maudire le miracle qui vers 1700 avait fait in extremis échapper l'unique manuscrit du poème aux flammes de l'incendie de la bibliothèque [...] d'Oxford » (*ibid.*, p. 929).

³² *Ibid.*, p. 928.

connaissances socialement utilisables, ainsi qu'en originalité, je me devais de les entreprendre toutes³³.

À ce projet déjà mégalomane, la lecture de la grammaire polonaise de Meillet, qui comporte une étude comparative des langues indo-européennes, se chargera d'apporter une démesure supplémentaire :

Je l'ouvris [le manuel de grammaire], et un univers enchanteur se montra à mes yeux. Comme les mesquineries du thème anglais semblaient petites et lointaines : les listes de vocabulaires à mémoriser, les expressions idiomatiques, les « faux amis » ... : broutilles que tout cela. Un monde immense s'ouvrait devant moi, que je survolais avec aisance, perché sur le tapis volant de la prose philologique générale et rigoureuse du grand Meillet [...].

Ivresse du hittite ; merveilles des distinctions subtiles en tokkarien A et tokkarien B !, ruines de langues surgies frémissantes des sables d'un désert mongoloïde pour être reconnues cousines du grec, du gaulois, du latin, de l'albanais ! Je pris une mesure prudemment rapide des principaux chapitres, sans entrer dans les détails techniques (ils semblaient ardu), mais je lus et relus bien des fois le survol général, l'introduction à l'« introduction », la description de ce paysage des mille et une nuits langagières. Ah belles langues mortes, mes parentes, comme j'aurais voulu vous comprendre toutes !³⁴

Bien sûr, Jacques Roubaud est conscient de l'envergure illusoire de son entreprise, mais derrière le regret ne cesse de transparaître un fantasme qui jamais ne se résorbera vraiment. Bien que l'écrivain déclare ne pas être « naturellement polyglotte »³⁵, la remarquable ferveur qu'il déploie à toujours se mettre au contact de nouvelles langues, et pas seulement indo-européennes, témoigne d'une sensibilité linguistique indéniable. Le cas du japonais, notamment médiéval, que l'auteur découvre à l'occasion de recherche sur la poésie impériale³⁶, est un autre exemple de cette diversité – et exhaustivité – idéale vers laquelle tend la bibliothèque roubaldienne des langues. Partout, dans son œuvre, se donne à lire cette obsession pour Babel, comme le faux Heldris de Cornouailles du *Chevalier Silence*, qui s'empresse de dresser la liste de ses compétences linguistiques, celles, précisément, qui font défaut à ses concurrents en littérature :

³³ *Ibid.*, p. 928-929.

³⁴ *Ibid.*, p. 929.

³⁵ *Ibid.*, p. 930.

³⁶ Voyage poétique qui donnera lieu à l'anthologie *Mono no aware. Le sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970. Si l'écrivain a du japonais une connaissance limitée, et fonde essentiellement son travail d'adaptation en français à partir de traductions d'autres, le résultat serait toutefois, aux dires des spécialistes de langue japonaise, d'une étonnante justesse. Agnès Disson et Jun'ichi Tanaka parlent ainsi de traduction « curieusement littérale, dans une fidélité scrupuleuse et inattendue à l'original » (cité par Véronique Montémont, *op. cit.*, p. 209 qui ajoute aussitôt qu'en ce sens, Jacques Roubaud aurait une « oreille poétique absolue »).

Il n'y a pas, croyez-moi, d'ouvrage où l'Histoire ait été plus scrupuleusement respectée. Et j'ai, cette fois, fait la traduction moi-même de gallois en français (j'ai fait aussi des versions picarde, provençale, florentine, castillane et germanique ; je l'ai même traduit en latin, en grec et en goïdélique ; c'est tout dire)³⁷.

Quand, prenant le visage du médiéviste, Jacques Roubaud se penche sur l'épisode de la demoiselle d'Escalot de la *Mort Artu*, c'est non seulement pour en livrer la version en ancien français partiellement modernisée, mais aussi pour truffer la citation de phrases en langue étrangère issues d'œuvres épigones qu'il traduit ponctuellement. Le dialogue, où Lancelot tente d'expliquer à la jeune fille qu'il ne pourra jamais lui retourner son amour, s'ouvre ainsi :

– Mais c'est folie, dit Lancelot, de baer à moi en telle manière, car mon cœur n'est plus mien sinon, si j'en peüsse faire ma volonté je me serais tenu a bien heüré, qu'une telle demoiselle que vous daignât aimer. – *But sir, i would have you to my husbände, sey de she.* – *Fayre dameselle, i can never be wedded man.* – *Then, fair Lenselot, said she, will ye not be my paramour ?* – *Alas, said he, this can't be done either, i am afraid.* – *Alas, then i must die for you love.* » Et de nouveau *ella anchor da capo merzé chiama*, demande pitié *che non lassì morirlà tapinella*, qu'il ne la laisse pas mourir désespérée. « Ne mourez pas, belle demoiselle, dit Lancelot ému. Ne mourez pas, je vous en prie, pour l'amour de moi. » Et il s'en va³⁸.

À la diversité des langues répond la diversité des intertextes : outre le récit français sont convoqués ici *Le Morte Arthur* de Thomas Mallory³⁹ mais aussi *Li Chantari di Lancellotto*⁴⁰ en une réécriture proche du centon. Véritable tour de force puisque le multilinguisme de l'échange, loin de toute disparate, semble venir mettre en résonance, au-delà des frontières, un même *pathos* : nouveau projet babélique donc, puisque Jacques Roubaud exploite de chaque texte et de chaque langue son expressivité originale pour les mettre ultimement à l'unisson⁴¹. Ce travail poétique de barbarolexie que l'on retrouve chez l'écrivain – et qui surprend dans un écrit supposé critique – se lit aussi dans ses œuvres plus proprement

³⁷ CS, p. 10.

³⁸ GF, p. 35-36, c'est l'auteur qui souligne l'étrangeté de la langue en italique. L'ancien français, en revanche, ne semble pas avoir été considéré comme véritablement autre puisque sa retranscription n'adopte pas cette convention typographique.

³⁹ Pour le passage en question, voir Thomas Mallory, *Le Morte Arthur, The Fair Maid of Astolat*, Eugène Vinaver (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1947, vol. III, p. 1089.

⁴⁰ *Li chantari di Lancellotto, A troubadour's poem*, Walter de Gray Birch (éd.), London, John Murray, 1874, p. 4.

⁴¹ Cette idée se voit d'ailleurs développée dans le même chapitre puisque, après avoir réécrit l'épisode, Jacques Roubaud propose de faire un véritable dossier épistolaire donnant à voir la fameuse lettre que l'on trouve sur le corps de la jeune fille en différentes langues. Voir le dernier chapitre de ce travail.

littéraires. Dans un poème sélectionné par Henri Deluy pour une anthologie, ce sont encore l'anglais et l'italien qui se voient entremêlés au français :

C'est de la poésie
Which is the seeing itself or the remembering itself
Una sera piovosa tutti questi segni convergono
Purple leaves and seas of liquid eyes all day
Ceci que rien ne peut convaincre du contraire
Lights a lovely mile⁴²

Ailleurs, le vers accueille de façon remarquable le japonais, dont l'altérité *a priori* extrême se résorbe soudain grâce aux sonorités parallèles qu'il suscite en français :

Yûugure yûugure ni
Déni du cœur en cœur démuni
Pente sombre aux trois quarts dans la nuit⁴³

Comme au Moyen Âge, le plurilinguisme constitue donc un terrain fertile à l'écriture, qui non seulement s'ingénie à convoquer l'étrangeté des langues mais s'attache tout autant à les recréer. Les détournements d'idiomes sont en effet légion chez Jacques Roubaud, comme le fameux poldève⁴⁴ – à la croisée de l'anglais et d'un français criblé de superlatifs – que parle Sherlockiszyku Holamesidjudjy lorsqu'il rencontre l'inspecteur Blognard dans *L'Enlèvement d'Hortense* : « Bonjour, inspecteur Blognard i presume ? Je crois ? Je suis certain ? Honoré je honorabillissimement suis extrêmementissimement extrêmement »⁴⁵. Dans la *Princesse Hoppy*, le français prononcé par le labrador se transforme encore, cette fois-ci, en langage chien dont la compréhension permet d'ailleurs de révéler quelques contraintes textuelles : « Un oue a uatre éléments est orcément coutati »⁴⁶, phrase où l'absence remarquable de consonnes semble s'expliquer par cette balle baveuse que l'animal porte en permanence « au travers de la gueule » et qui prive *de facto* son langage de certains phonèmes⁴⁷. Le même

⁴² Extrait du poème « Photographie », dans *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie*, Henri Deluy (dir.), Paris, Flammarion, 1983, p. 302.

⁴³ Extrait du poème « Yûugure » dans *Churchill 40*, Paris, Gallimard, 2004, p. 128, c'est l'auteur qui souligne.

⁴⁴ La branche parallèle du poldève est le poldadamiste, baptême qui confirme la présence sonore du premier couple biblique dans le nom même des langues, mise en scène amusée de la langue adamique, originelle et perdue lors de Babel.

⁴⁵ *ENH*, p. 90.

⁴⁶ Autrement dit, « un groupe à quatre éléments est forcément commutatif », *PH*, p. 13.

⁴⁷ En réalité, et comme nous l'apprend Elvira Laskowski-Caujolle (dans son article « L'épluchure du conte-oignon » qui accompagne la dernière édition de la *Princesse*

récit foisonne en langages animaliers, silencieux mais qui passent par d'autres signes, comme le canard postérieur, « obten[u] par déplacements relatifs de la palme arrière du canard par rapport à son axe »⁴⁸, mais qu'il est possible de retranscrire verbalement – dès lors en canard antérieur – par la modulation de « Kwin » et de « Kwac » ! En un sens, sous une ironie indéniable, Jacques Roubaud reste très sérieux dans le jeu puisqu'il ne se limite pas à créer de nouveaux systèmes linguistiques ; ces étrangetés inventées de toutes pièces, il sait aussi les décrire avec l'œil du naturaliste, et leur imprimer ainsi la complexité des langues véritables, fantasmant aussi leur répartition en familles et en branches, leur variabilité géographique ou sociale, et même, parfois, leur évolution :

Les Polenthènes (nom des habitants de Polentie) parlent un dialecte très ancien, mélange de poldève et de poldadamiste archaïque, avec un fonds étrusque assez important ; la syntaxe est mi-esquimau, mi-basque, la phonologie mi-chou mi-chèvre ; bref, un vrai régal pour les linguistes qui s'y pressent⁴⁹.

En somme, les langues constituent un laboratoire et un terrain de recherche où l'auteur étudie et s'étonne de ses propres trouvailles, curieuse figure de demiurge philologue. Entre l'univers médiéval et l'univers roubaldien, le plurilinguisme est donc une donnée incontournable : du clerc à l'écrivain moderne se dessine en effet une même situation complexe de polyglossie, où il n'est peut-être pas étonnant que le contact des langues constitue certes une esthétique récurrente mais aussi, et peut-être avant tout, une porte d'entrée en création, en somme, une poétique. « Toujours, nous traduis[ons] »⁵⁰, déclare Jacques Roubaud qui laisse bien à penser que le transfert d'une langue à l'autre est de *toutes* les circonstances, et jouerait à cet égard un rôle à part entière dans l'émergence de l'écriture.

Miroirs du vulgaire

Si l'inscription en littérature s'articule d'abord autour d'un rapport à la langue, le plurilinguisme, on l'aura compris, rend quelque peu problématique celui de nos écrivains à la leur, ce français appris dès la naissance, utilisé au quotidien et dans lequel ils choisissent d'écrire, mais qui reste parti prenante d'une nébuleuse idiomatique où sa place ne va pas toujours de soi. Dans l'univers

Hoppy, p. 153-170), la langue chien suit une contrainte mise au point par Perec qui consiste à n'utiliser que les lettres du mot « ulcérations ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹ *EXH*, p. 183.

⁵⁰ *GIL*, p. 306..

médiéval, pour lequel la langue de l'écrit ne peut être que le latin, le choix du roman, comme en témoigne l'auteur de *Partonopeu de Blois*, n'est manifestement pas le plus évident :

Cil clerc dient que n'est pas sens
Qu'escrive estoire d'antif tens
Quant jo nes escriis en latin
Et que je perç mon tans en fin⁵¹.

La langue se verrait donc contrainte de rejouer l'évidence de sa maternité et, dans un détour imposé par les autres idiomes, de porter un regard sur elle-même. En ce sens, le domaine de la translation – et plus spécifiquement de la *mise en roman* – reste au Moyen Âge l'espace privilégié d'une réflexion autour de la jeune langue française, prise au jeu de l'échange et du transfert, et ainsi conviée à se définir en retour. Cette confrontation à une langue autre, qui, dans une majorité des cas, se trouve être le latin, est pourtant loin de se faire d'abord en toute objectivité et tourne presque systématiquement au discrédit de la langue vulgaire, supportant difficilement la comparaison à une langue qui, en plus d'être mère, s'avère être sacrée. Le traducteur qui prend la parole dans le prologue des *Quatre Livres des Rois* est on ne peut plus explicite à ce propos :

Aucune fois, li latins ait plusours mos que en romans nous ne poions exprimeir ne dire proprement, *tant est imparfaite nostre laingue* [...]. Aucune fois, li latin warde ses rigles de gramaire et ses congruiteiz, et ordenances en figures, en qualiteiz, en comparaison, en persones, en nombres, en temps, en declinesons, en causes, en muf et en *perfection*, que, ou romans ne en françoiz, on ne puet proprement wardeir, pour les varieteiz et diversiteiz des laingaiges, et lou deffault d'entendement de maint et plusours, qui plus souvent forment lour mos et lour parleir a lour guise que a *veriteit* et au commun entendement. Et pour ceu que nulz ne tient en son parleir ne rigle certenne, mesure ne raison, est laingue romance si *corrompue*, qu'a poinne li uns entent l'aultre⁵².

Face au latin tout-puissant, langue du savoir et de la *veriteit*, le roman ne pouvait être qu'un piètre *medium*, bien incapable de rivaliser, et en ce sens de rendre justice, par le biais de la traduction, à la richesse et à la complexité de son ancêtre. Les caractéristiques *a priori* objectives de la langue latine restent en effet interprétées comme des critères de qualité et de perfection, et le fait que le roman ne fasse pas siennes ces « rigles de gramaire » ou ces « declinesons » est manifestement ressenti comme une dégradation qui ferait achopper toute tentative

⁵¹ *Partonopeu de Blois*, éd. citée, v. 77-80.

⁵² *Les Quatre Livres des Rois*, traduction du XII^e siècle, Antoine Jean Victor Le Roux de Lincy (éd.), Paris, Imprimerie Royale, 1841, p. XLII, nous soulignons.

de traduction. Comment dès lors s'y livrer si les deux langues en présence accusent un déséquilibre qui donne à l'une tous les prestiges de l'expression mais condamne l'autre à la précarité de ses propres moyens ? Avec l'axiologie, c'est bien sûr la parenté linguistique qui pose problème : difficile, en effet, d'opérer une traduction, c'est-à-dire un échange entre deux systèmes linguistiques relativement clos, à partir du moment où le roman ne cesse d'être dans le giron du latin⁵³. Et le même traducteur des *Quatre Livres des Rois* l'a bien compris, résigné, devant le peu de possibilités qu'offrirait selon lui la langue vernaculaire, à imiter la langue latine, à la faveur de traductions littérales :

Quar pour tant que laingue romance [...] est imperfecte et plus asseiz que nulle aultre entre les laingaiges perfaiz, il n'est nulz, tant soit boin clerc ne bien parlans romans, qui lou latin puisse translateir eu romans, quant à plusour mos dou latin, mais convient que per corruption et per diseite, des mos françois que *en disse lou romans selonc lou latin*, si com : iniquitas, iniquiteit ; redemptio, rédemption ; misericordia, miséricorde ; et ainsi de mains et plusours aultres telz mos que il convient ainsi *dire en romans, comme on dit en latin*⁵⁴.

Le geste tient donc moins ici à un transfert qu'à un véritable emprunt : la meilleure manière de ne pas trahir la source est somme toute de se calquer sur elle. La question s'est posée avec une acuité plus nette dès lors que les clercs se confrontaient aux textes sacrés⁵⁵, dont saint Jérôme rappelle avec insistance l'importance de la lettre, alors que pour le corpus profane, le littéralisme est bien sûr ressenti comme une bizarrerie susceptible de trahir le sens⁵⁶. Dans les Écritures, en revanche, « l'ordre des mots [étant] aussi un mystère »⁵⁷ en soi, il

⁵³ Nous reprenons, à cet égard, le questionnement de Claude Buridant (« *Translatio Medievalis...* », art. cit., p. 95) : « [P]ouvait-on élaborer une réflexion systématique sur la traduction à une époque où les traités grammaticaux, ou même rhétoriques, consacrés aux langues vulgaires, ne les considèrent que dans la dépendance ou sous la tutelle du latin ? »

⁵⁴ *Les Quatre Livres des Rois*, éd. citée, p. XLII, nous soulignons.

⁵⁵ Question qui se posera aussi de plus en plus dans le domaine de l'historiographie. Voir Claude Buridant, « *Translation Medievalis...* », art. cit., p. 105 : « [D]ans le domaine historique surtout, la traduction est une affaire sérieuse, elle doit être fidèle, suivre au plus près l'original ».

⁵⁶ Le témoignage du même saint Jérôme en ce qui concerne les textes non bibliques (condensé dans le fameux *non verbum e verbo* dans la droite lignée du *fidus interpres* horacien) fait à cet égard figure de modèle pour les translateurs médiévaux. Voir *Lettre à Pammachius*, dans *Lettres*, Jérôme Labourt (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 59.

⁵⁷ *Ibidem*.

n'y avait guère d'autres alternatives que de le suivre scrupuleusement, au risque, le cas échéant, de trahir le message divin⁵⁸.

Et pourtant, si dire *lou romans selonc lou latin* est une réponse, tant au respect de la lettre sacrée qu'aux insuffisances, entres autres lexicales, de la langue vulgaire, n'est-ce pas là aussi un moyen de participer de près à son développement ? Étrange conséquence de ce littéralisme qui résorbe, en définitive, ces lacunes précisément reprochées au roman : la traduction, en dépit de ses implications idéologiques, ferait paradoxalement du « mimétisme le plus épuré »⁵⁹ à l'égard de la lettre l'occasion d'une néologie ! Cette pratique de création lexicale – qui, par une curieuse ironie, a très probablement été encouragée par les arts poétiques écrits en latin et pour le latin⁶⁰ – confirme à cet égard la place fondamentale de la translation dans l'évolution et la constitution de cette jeune langue française⁶¹, qui « se cherche et cherche à progresser, notamment au contact de la langue-mère »⁶². Si le traducteur des *Quatre Livres des Rois* tient un discours somme toute répandu au XII^e siècle sur la pauvreté de sa langue, il ne recule pas moins devant l'entreprise et annonce une prise de conscience, bientôt beaucoup plus franche, de la nécessité d'acquérir, en français, des notions et des concepts étrangers et nouveaux et de raffiner ainsi la pensée romane. Bien avant que Du Bellay n'invite à « amplifier la Langue Francoise par l'immitation des anciens auteurs Grecs & Romains »⁶³, le Moyen Âge a en effet

⁵⁸ Le narrateur de *L'Estoire del Saint Graal* – ou *Joseph d'Arimatee* – nous rappelle d'ailleurs plus généralement en son prologue combien il est difficile de traduire le message de Dieu dans la langue du mortel, forcément faillible. Ainsi le Seigneur, qui lui remet le livret à recopier, lui recommande de traduire ses « secré » dans « la langue du cuer », sous peine de corrompre l'essence même du verbe divin (Gérard Gros éd. et trad., dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, 2001, p. 7).

⁵⁹ Expression de Catherine Croizy-Naquet, « Constantes et variantes de l'exorde chez Jean de Vignay », dans *Seuils de l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁰ On consultera l'article de Danièle James Raoul, « Défense et illustration de la langue française : la néologie dans les arts poétiques (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Par les mots et les textes. Mélanges offerts à Claude Thomasset*, Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 451-463.

⁶¹ Pour de plus amples précisions, voir par exemple Claude Buridant, « Le rôle des traductions médiévales dans l'évolution de la langue française et la constitution de sa grammaire », *Médiévales*, 45, 2003, p. 67-84.

⁶² Expression de Francine Mora, « Du *Roman de Philosophie* de Simund de Freine au *Livre de confort de philosophie* de Jean de Meun : évolution des principes et procédés de la *translatio* du XII^e au XIII^e siècle », *Perspectives médiévales*, 2001, p. 68.

⁶³ Titre du chapitre VIII de *La Defence et illustration de la langue francoise*, dans *Œuvres complètes*, Olivier Millet et alii (dir.), Paris, Champion, 2003, vol. 1, p. 31. Du temps de la Pléiade, la rumeur court toujours sur la pauvreté de la langue française, face au grec ou

connu de véritables politiques de traductions, amorcées dès le XIII^e siècle, au service de royautés soucieuses d’asseoir leur légitimité et d’offrir à leur langue une légalité dans le domaine du savoir. Nicole Oresme, qui œuvre sous le règne de Charles V – à qui l’on doit le fonds de la Bibliothèque Nationale –, apparaît à ce titre comme la figure centrale de ces translateurs de la fin du Moyen Âge, dont le premier souci est de doter la langue vulgaire d’un lexique politique, philosophique et scientifique et de s’approprier ainsi en français les cultures savantes⁶⁴. Même menée, pour l’essentiel, « sous la pression du latin »⁶⁵, et opérée d’abord comme un « acte d’allégeance envers l’Antiquité »⁶⁶, la traduction n’a donc pas seulement été, comme l’affirme Michel Ballard, « une longue humiliation des vernaculaires face aux capacités des langues anciennes »⁶⁷. Bien au contraire, elle semble permettre relativement tôt au français de conquérir ses propres moyens d’expression et d’être perçu, dès le XII^e siècle, comme une langue en soi qu’il n’est plus systématiquement nécessaire de penser dans cette verticalité hiérarchique où le latin tient le haut du pavé. L’influence de Dante et de son fameux *De vulgari eloquentia* a sans nul doute participé ultérieurement à cette nouvelle prise de position face à la langue vulgaire. Si, pour le maître italien, le latin est la référence unanime de l’Europe, le « conservateur d’un héritage culturel »⁶⁸, il reste, en revanche, une langue artificielle, insoumise aux changements dans l’espace et dans le temps, figé dans sa grammaire. Pratique, le latin n’accède pourtant jamais aux qualités qui appartiennent aux langues vernaculaires, vivantes et naturelles⁶⁹, et qu’il faut dès lors réhabiliter, mais aussi

au latin. Mais Joachim du Bellay considère que son infériorité est moins un problème d’essence qu’un problème d’entretien. C’est au seul usager qu’incombe la responsabilité d’enrichir sa langue et de s’en occuper, comme on prend soin d’une plante pour qu’elle fleurisse ou porte ses fruits (*ibid.*, chapitre III, p. 23) : « Ainsi puy-je dire de nostre Langue, qui commence encores à fleurir, sans fructifier. [...] Cela certainement non pour le default de la Nature d’elle aussi apte à engendrer, que les autres ; mais pour la coulpe de ceux, qui l’ont euë en garde, & ne l’ont cultivée à suffisance ».

⁶⁴ On consultera les pages de Serge Lusignan sur le sujet, *Parler vulgairement...*, *op. cit.*, p. 129-171.

⁶⁵ Expression de Claude Buridant, « Le rôle des traductions... », art. cit., p. 73.

⁶⁶ Michel Ballard, « La traduction comme conscience », dans *Europe et traduction*, Michel Ballard (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 1998, p. 18.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Expression de Joëlle Ducos, « Utopie de la langue... », art. cit., p. 149.

⁶⁹ *De Vulgari Eloquentia*, dans *Œuvre complètes*, André Pézard (éd. et trad.), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 552-553 : « De ces deux langues, la vulgaire est la plus noble : aussi bien parce qu’elle fut la première dont usât le genre humain et parce que le

chercher à transcender au-delà de leurs dialectes, pour qu'elles aient droit de cité dans les hautes sphères. Chez Dante se dessine donc déjà un idéal linguistique tout autant que politique, où la langue assume un déplacement des savoirs mais aussi du pouvoir. La traduction participe donc intimement à la *translatio*, comme nous le rappelle Denis Billotte :

La position de dépendance historique des langues nouvelles vis-à-vis du latin, à laquelle s'affronte peu à peu une aspiration à l'autonomie, fournit un enjeu tout particulier à l'entreprise traductrice. L'idée de la *translatio studii*, si présente aux esprits médiévaux, implique à la fois identité et déplacement : si le contenu reste le même, les moyens de son expression se transforment dans l'espace et dans le temps. L'usage par le savant ou l'écrivain d'une langue propre à son lieu et à son époque pour l'énoncé de connaissances héritées est alors une conquête, une recherche de nouvelles possibilités⁷⁰.

Trajet conquérant, la translation, derrière ses allures de simple diffusion, chercherait bien à fonder la légitimité d'une langue, non seulement capable de pénétrer le domaine sapientiel mais aussi celui de la littérature. Peut-être est-ce en ce sens qu'il nous faut lire le prologue du *Roman de Thèbes*, où l'arrivée de la langue vulgaire sur la scène littéraire s'articule à une restriction toute révélatrice des destinataires :

Ainz me delite a conter
Chose digne de remembrer
Tout se taisent cil del mestier
Si ne sont clerc ou chivaler :
Ensement poent escouter
Come li asnes a harper.
Ne parlerai de peltiers
Ne de vilains ne de berchiers,
Mais de deux friers vous dirrai
Et lor gestes acouterai⁷¹.

Le roman est en langue vulgaire, mais son sujet, lui, ne l'est pas : il s'adresse, en premier lieu, à ceux qui sont dignes de l'écouter mais aussi capables d'en saisir les enseignements. Alors que la *Chanson de Roland* s'inaugure sur un appel universel à la communauté chrétienne rassemblée autour de Charlemagne

monde entier jouit de semblable fruit, bien qu'elle soit partagée entre maintes façons de choisir les mots et de les prononcer ; et encore parce qu'elle nous est naturelle, alors que l'autre est faite plutôt par art ».

⁷⁰ Denis Billotte, *Le Vocabulaire de la traduction par Jean de Meun de la Consolatio Philosophiae de Boèce*, Paris, Champion, 2000, t. 1, p. VII.

⁷¹ *Le Roman de Thèbes*, éd. citée, v. 11-20.

(« Carles, li reis, *nostre* emperere magnes »⁷²), l'auteur du *Roman de Thèbes* refuse d'ouvrir son œuvre à la sphère des *rustici*. La langue dans laquelle est traduit l'ancien n'est pas celle des savants, mais elle n'est certainement pas non plus celle des ces *peltiers*, *vilains* ou *berchiers* aussitôt congédiés qu'évoqués⁷³ : la mise en roman ne se soustrait donc à la puissance du latin que pour mieux s'essayer à la sienne. On pressent déjà combien la translation, même en un sens strictement linguistique, reste sans cesse le lieu du dépassement et de la recherche de l'écart. Le roman, langue avant d'être genre, s'écrirait alors tout autant « à partir de » que « contre » le latin⁷⁴, et se verrait ainsi ménager la possibilité d'une « éloquence vulgaire »⁷⁵, que l'on retrouve encore chez Wace : « Mult dit bien Maistre Wace / Vus devriez tuz tens escrire / Ki tant savez bel et bien dire »⁷⁶. L'auteur, associant son titre et son nom au roman, laisserait alors bien penser que la langue vernaculaire, en dépit de sa bâtardise, peut aussi être le lieu d'une compétence (« bien ») mais aussi d'une beauté (« bel ») qui lui seraient propres, et qu'il faut s'appliquer à défendre.

« Ma langue, ta langue, sa langue »⁷⁷

Ce rôle fondamental et non moins problématique que joue la traduction dans la définition et la construction de sa propre identité linguistique se donne aussi à voir chez Jacques Roubaud. L'auteur exprime d'ailleurs à maintes reprises la difficulté qu'il rencontre à s'inscrire clairement sur l'échiquier des langues, dont la fréquentation précoce fut l'occasion d'un inconfort : « gêne, interrogation,

⁷² *La Chanson de Roland*, Ian Short (éd.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990, v. 1.

⁷³ Paul Zumthor a bien remarqué cette position ambiguë où se trouvent les clercs médiévaux (*La Lettre et la voix...*, *op. cit.*, p. 301) : « [L]es romanciers se “défendent”, se gardent à droite et à gauche, opposant tour à tour leur “roman” aux écrits latins (à la hauteur desquels il se hisse) et aux récits colportés par les conteurs, qu'ils écartent avec mépris ».

⁷⁴ Nous reprenons à Jean-Charles Huchet ces nuances prépositionnelles : « [É]crire, ce n'est pas tant écrire “à partir de” qu'écrire “contre” ce qui fait écrire, contre un texte antérieur : le modèle latin » (*Le Roman médiéval*, *op. cit.*, p. 11).

⁷⁵ Expression de Michèle Gally, « Invention d'une langue et signature », dans *Auctor et auctoritas, invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines, juin 1999, Michel Zimmerman (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 524.

⁷⁶ *Le Roman de Rou*, éd. citée, v. 158-160.

⁷⁷ Titre que nous empruntons à Hervé Le Tellier, *Esthétiques de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 95.

incertitude, bizarrerie »⁷⁸, c'est en ces termes que l'homme formule sa position face aux idiomes qui l'ont bercé, mais aussi poussé à reconsidérer le sien : « qu'est-ce que le français, pour moi, *au fond* ? »⁷⁹. La langue maternelle lui serait donc aussi naturelle qu'étrangère, familière mais dans la distance, paradoxe d'un plurilinguisme qui refuse à l'écrivain d'être entièrement dans une seule et même langue⁸⁰. S'il ne s'agit plus pour le français de prendre position face à la toute-puissance d'une autre langue – comme le latin a pu l'être pour les clercs médiévaux –, il n'en reste donc pas moins vrai que la confrontation à l'étrangeté linguistique, et notamment la pratique traduisante, se donne toujours à voir comme une occasion d'autoréflexivité :

La langue dans laquelle on traduit [...] n'est pas la langue d'arrivée, elle-même, la propre langue du traducteur, mais cette langue réfléchi dans le miroir de la langue autre, celle de l'original ; la langue originelle transmettant au texte traduit non ses mots, objets irréductibles, mais ses ordres, ses constructions, ses arrangements. Il en résulte dans la langue d'arrivée quelque bizarrerie, quelque trouble ; mais c'est précisément cela qui, par son irruption dans la langue du traducteur, la force à *regarder au-delà d'elle-même*⁸¹.

Le français a, depuis longtemps, conquis son indépendance à l'égard de sa langue mère et, manifestement, Jacques Roubaud ne cherche pas, dans la traduction, à fonder une légitimité qui, *a priori*, n'est plus à faire. Pourtant si le prestige du français est aujourd'hui bien installé, son avenir serait en revanche moins assuré. En effet, d'après l'écrivain, il faut s'appliquer à sortir la langue de ses mauvaises habitudes que serait la « langue de bois »⁸², officielle et rigide, et, peut-être pire

⁷⁸ *GIL*, p. 306.

⁷⁹ *Ibidem*, c'est l'auteur qui souligne. Ce plurilinguisme problématique fut probablement entériné par la relation que Jacques Roubaud entretint avec Alix Cléo, dont la situation linguistique ne semblait pas non plus très évidente (*ibidem*) : « Quelle était sa langue maternelle ? le français, sans doute ; mais quel français ? le français de l'Ontario, minorité entre toutes minoritaire, même pas le français du Québec. Et sa langue paternelle ? l'anglais ? oui, mais l'anglais d'un homme d'origine canadienne française, né et élevé aux États-Unis, ayant, par choix, retraversé la frontière pour devenir canadien, apprendre le français (une sorte de rejet, donc, de sa langue maternelle à lui) ; et de plus, sourd ».

⁸⁰ Ce qui est vrai pour le français l'est aussi pour cette langue anglaise tout aussi maternelle que parlent Jacques Roubaud et sa femme : « elle rest[e], toujours, une langue non entièrement nôtre, dans la distance, dans l'étrangeté, irréductible » (*idibem*).

⁸¹ *Ibid.*, p. 302-303, nous soulignons.

⁸² Voir la réflexion menée sous forme d'un récit enfantin où l'ironie roubaldienne transparait (*PO*, p. 36) : « Dans certains pays il y avait une sorte de langue ; plus exactement une espèce très particulière d'emploi de la langue, dans ces pays. On l'appelait la langue de bois. Elle prospérait dans les discours officiels, dans les journaux

encore à ses yeux, la « langue de muesli »⁸³, inversement beaucoup plus libre mais qui se diluerait précisément dans sa prétendue souplesse, au profit d'un galvaudage du sens que l'oulipien ne se lasse pas de dénoncer :

À un certain moment, qui n'est pas très ancien [...], on (c'est-à-dire certains techniciens de la langue de muesli, certains journalistes de journaux, de télévision, etc.) s'est mis à employer le mot surréalisme en un sens tout nouveau, que Breton n'aurait pas reconnu ; et surtout de l'adjectif surréaliste qui, dans les discours dont je parle, a pris le sens d'absurde, d'immensément stupide, étrange et ridicule ; bref, on a dit « c'est surréaliste » ; mais cette expression n'avait rien à voir avec l'amour fou. [...]

La langue s'use, c'est sûr. Mais une certaine accélération de cette usure résulte de l'ubiquité télévisuelle, ainsi que de la bêtise naturelle ou induite chez nombre de ceux qui y parlent.

Le traitement télévisuel de la langue est du vandalisme langagier.

Les mots saisis, avalés par la muesli langue, perdent toute visibilité⁸⁴.

Le conservatisme roubaldien est donc tout relatif : l'écrivain ne cherche pas à combattre l'usure naturelle de la langue, mais bien ceux qui participent à son accélération. « Il faut peut-être apprendre à être parcimonieux de ses mots »⁸⁵ dira-t-il ainsi, car le danger guette toujours, à utiliser la langue à tort et à travers, de l'évider complètement de son sens⁸⁶. On perçoit encore une fois combien la relation des clercs médiévaux à leur langue n'est pas si différente de celle de Jacques Roubaud à la sienne : il y a bien, semble-t-il, une perception première et

(tous officiels), chez les écrivains publiés (officiellement). Elle était pas mal médiocre ; rigide, laide ».

⁸³ À l'opposé, certains préfèrent (*ibidem*) « une langue non rigide, souple ; non officielle, officieuse ; non imposée, répandue librement par les journaux, la télévision... Cette langue, faute de mieux, nommons-la langue de muesli. La langue de muesli est molle, caoutchoutée, médiocre, laide ».

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41-42.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶ Si c'est le langage médiatique et télévisuel qui fait ici les frais de la critique, Jacques Roubaud s'en prendra aussi aux discours théoriques du structuralisme, en un coup de griffe à Barthes et à son fameux « fascisme de la langue » (*ibid.*, p. 43) : « L'érosion accélérée de la langue a eu son anticipation dans les domaines « théoriques » et politiques au cours des années soixante et soixante-dix : texte, jouissance, fascisme, etcetera ; tous ces mots étaient répétés par toutes les bouches théoriques, à propos de ceci, à propos de cela, à propos de ceci ou cela : la syntaxe est fasciste ; les chats sont fascistes ; le corps est textuel, etcetera. La déperdition de sens fut rapide ». Danièle James Raoul a cependant bien montré, dans un article consacré à l'emploi contemporain du terme « moult », que le langage médiatique ne participe pas toujours à l'effacement de la langue mais témoigne aussi d'un étonnant « pouvoir de reviviscence ». Voir « Moult à travers les âges (XVI^e-XXI^e siècles) : de la désuétude à la résurrection » dans *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Claire Badiou-Monferran et alii (dir.), Paris, Éditions L'Improviste, 2005, p. 133-144.

commune de la pauvreté du français : d'abord précaire en raison de sa jeunesse, le voilà tout aussi faible, mais de son vieillissement !

Cette réflexion, menée dans *Poésie, etcetera : ménage*, se verra d'ailleurs développée sur le mode romanesque dans *L'Exil d'Hortense*, où l'auteur décrit les problèmes que pose, au peuple des Polenthènes, la dégradation de leur langue :

[L]a particularité la plus remarquable de la langue polenthène, qui cause bien du souci à son gouvernement, c'est, depuis un quart de siècle, son usure : les mots, les constructions syntaxiques, les plus habituels, les plus vénérables comme les plus recherchés, non seulement s'usent, s'affaiblissent, comme partout, mais disparaissent à une vitesse accélérée. Et *ils ne sont pas remplacés* [...]. Les bouches ne peuvent plus les prononcer, les machines à écrire refusent de les taper, ils s'effacent sur les écrans, laissent des blancs dans les journaux. Bref, la langue s'appauvrit au point de disparaître complètement⁸⁷.

Le scénario de la « langue muesli » est ici poussé à l'extrême, à la faveur d'un comique de situation qui ne dessine pas moins, à l'horizon, un véritable problème de communication :

Autrefois, au VI^e siècle, on entrait dans une boulangerie et on disait : « Donnez-moi du panem ». Bon, les années passant, on entre dans la boulangerie et on dit : « Donnez-moi du pain ». C'est la forme normale du changement. Mais qu'arrive-t-il aujourd'hui ? On va à la boulangerie, on entre, et on dit : « Donnez-moi – Donnez-moi quoi ? dit la boulangère – Donnez-moi... » Rien ne vient. Le mot *pain* a disparu de notre bouche. Pire, si vous êtes un vieux Polenthène, qui a un vocabulaire à l'ancienne, passéiste, où se rencontre encore le mot « pain », et si vous dites : « Donnez-moi du pain », la boulangère ne vous comprendra plus. Ce mot n'appartient plus à son vocabulaire. Alors vous dites : « Donnez-moi ça – Quoi ça ? dit la boulangère. Ça ça ci ? Ou ça ça là ? » Alors vous montrez du doigt⁸⁸.

Condamnée au démonstratif diluant tous les mots dans sa neutralité, la langue dépérit. Ce cauchemar linguistique ne constitue toutefois pas la seule occasion pour l'écrivain de s'insurger contre la « mueslisation » ; au-delà de la polémique, il offre aussi, à travers les dispositifs que mettent en place ses personnages polenthènes, quelques alternatives pour maintenir la langue en vie :

Les Polenthènes, pour l'instant, ont entrepris une grande opération de sauvetage de leur langue. Ils ont décrété une « Année du patrimoine lexical » ; ils ont offert des primes importantes pour des dépôts substantiels de dictons, proverbes et comptines dans les Caisses d'épargne de Langue ; et surtout, ils ont constaté que les mots importés n'étaient pas frappés aussi vite du virus de la disparition ; le patrimoine générique lexical, en somme, selon certaines théories, s'affaiblissait par endogamie, mais se régénérât par exogamie. Tous les voyageurs en Polentie sont donc obligés, quand ils changent de devises, d'en fournir : par exemple « À cœur vaillant rien d'impossible » ou « pessimisme du

⁸⁷ *EXH*, p. 183-184, c'est Jacques Roubaud qui souligne.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 185.

jugement, optimisme de la volonté ». Ces devises sont recueillies et traitées dans des usines spéciales, où on extrait les mots et les expressions qu'elles contiennent. Et ils ont enfin inventé le Festival littéraire international de Polentie [...]. Les auteurs candidats de tous les pays déposent au bureau du festival un exemplaire de leurs œuvres, qui sont alors secrètement dépiutées pour en extraire tout le suc. Ce sont les œuvres les plus lexicalement riches qui sont récompensées (c'est sans doute pour cette raison qu'à la surprise générale la grande romancière Pâquerette d'Azur, qui utilise au plus une centaine de mots, dans des phrases de six mots en moyenne, n'a jamais obtenu le Grand Prix)⁸⁹.

Prendre à l'autre ses *devises*, échanger la monnaie linguistique de l'étranger, c'est là que réside la proposition roubaldienne pour lutter contre l'usure d'une langue qui ne peut survivre en circuit fermé. L'écrivain combat en effet farouchement l'autarcie idiomatique, tout entière incarnée dans cet avatar parodique de Marguerite Duras, Pâquerette d'Azur, dont la simplicité et le dépouillement stylistiques qu'on lui reconnaît volontiers constituent un repoussoir tout trouvé dans l'esprit de Jacques Roubaud. À l'opposé, on comprendra combien la traduction, dont l'exercice consiste précisément à se piquer à l'altérité linguistique, ouvre des perspectives autrement plus fécondes⁹⁰. Comme au Moyen Âge, la traduction constitue donc le lieu éminent de la potentialité, le laboratoire privilégié où (ré)inventer sa langue, et il n'est pas étonnant de voir Jacques Roubaud se prêter à son tour, avec une constance et une curiosité toujours renouvelées, au jeu de ce que Ricœur appelle « l'hospitalité langagière »⁹¹. Car le but de l'écrivain n'est pas de nier la différence dans la traduction, mais bien de l'accueillir, dans toute son étrangeté, avec la plus grande bienveillance :

L'acclimatation parfaite du récit étranger, du vers étranger, à l'habituel contemporain dans la langue traduisante crée une déperdition évidente, non de ce qui peut se trouver dans le récit originel lu dans sa propre langue, dans le poème originel lu dans ses propres sons [...] mais de ce parfum particulier des œuvres traduites, parce qu'elles sont traduites, qui est en lui-même voyage, exotisme, étrangeté. [...] Je ne voulais pas abolir ces distances, au contraire y insister, leur laisser quelque chose d'irréductible, leur identité.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 186-187.

⁹⁰ Hervé Le Tellier, *Esthétiques de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 96 : « Car la langue étrangère est un formidable lieu d'expérimentation pour la sienne propre. S'y plonger est un dépaysement, qui ne se peut effectuer sans un retour critique et introspectif sur la familiarité toute relative que nous entretenons avec ce que nous appelons naïvement notre langue, comme si nous la possédions, alors que c'est elle qui nous possède, dans toutes les acceptions du mot. Ni l'écrivain, ni le lecteur ne sortent indemnes d'un tel périple. Les oulipiens (et leurs plagiaires par anticipation) ont toujours fait leur miel de ce voyage ».

⁹¹ Voir Paul Ricœur, *Sur La Traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 20 : « Hospitalité langagière donc, où le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger ».

Dans le mode de traduire dont je parle, le résultat, le livre ou le poème traduit, n'est ainsi pas tout à fait un récit, un poème de la langue d'arrivée mais une chimère. Toute grande traduction est une « bête fabuleuse »⁹².

La pratique roubaldienne de la traduction se ferait donc sous le signe d'une hybridation tout entière exprimée dans ce clin d'œil arthurien à la fameuse Bête Glatissant « qui estoit la plus *diverse* qui oncques fut vueue »⁹³ selon le témoignage d'Arthur qui la rencontre par exemple dans la *Suite-Huth* du *Merlin*. C'est là, en effet, un défi pour le moins paradoxal : rendre accessible le lointain sans le banaliser, le donner à voir sans effacer pour autant ses particularités, car c'est en celles-ci que la langue maternelle peut s'y réfléchir et y révéler, selon les mots de Chaim Rabin, « [s]es possibilités cachées »⁹⁴. Contrairement à l'injonction poundienne en matière de traduction – le fameux « make it new ! » qu'il faut entendre comme une abolition de la différence –, Jacques Roubaud chercherait, quant à lui, à exhiber l'altérité, à la faveur d'un nouveau credo : « make it strange ! make it alien ! »⁹⁵.

Modernisme et archaïsme

Cette posture de Jacques Roubaud ne concerne d'ailleurs pas seulement son rapport aux langues contemporaines, mais constitue aussi un idéal en ce qui a trait aux anciens états du français. Qu'il s'agisse de distance géographique ou temporelle, face à l'anglais d'aujourd'hui comme au roman du XII^e siècle, le principe roubaldien reste le même, traduire mais paradoxalement maintenir « l'air étranger »⁹⁶ de la langue originale :

J'éclairerai encore cette idée de traduction d'un autre exemple, qui ne concerne plus la distance de langues contemporaines différentes (la traduction d'anglais en français, aujourd'hui) mais la distance d'une langue à elle-même dans le temps. Traduire Chrétien de Troyes, Thibaut de Champagne ou Guillaume de Machaut ; traduire le *Lancelot en prose* ou Marie de France en prose, en poésie

⁹² *GIL*, p. 303.

⁹³ Dans l'édition de Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2006, § 5, p. 3. La Bête Glatissant se retrouve aussi dans le *Haut Livre du Graal*, et malgré son apparence *a priori* monstrueuse, elle est, aux yeux de Perlesvaus, d'une « tres grant biautez » (édition d'Armand Strubel, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 2007, p. 622) : l'hybridité est bien aussi, dans la pensée roubaldienne, une gageure esthétique de la traduction.

⁹⁴ Cité par Henri Meschonnic, *Pour La Poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 355.

⁹⁵ *GIL*, p. 303.

⁹⁶ Expression de Valéry Larbaud, *Sous l'Invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 162.

purement contemporaine, selon les habitudes de vers ou de récit qui sont les nôtres, voilà une manière de faire qui me laisse dans l'insatisfaction [...] Mais je rêve cependant d'autre chose : la coexistence, dans le texte, qu'il soit vers ou narration non versifiée, d'un état extrême contemporain de la langue (ce qui pourrait être écrit aujourd'hui par quelqu'un écrivant) et de marques pas moins extrêmes d'archaïsme, laissant la fracture des siècles visible, audible, dans une immédiateté sans excuses⁹⁷.

La pratique de l'oulipien correspond donc à ce que Pound appelait le « fridge effect »⁹⁸, traduction en partie rapatriante mais qui n'hésiterait pas à conserver aussi d'anciens éléments de la langue. La méthode roubaldienne, en cherchant à fondre deux positions extrêmes, s'expose *de facto* à être soit trop distante, soit trop proche de la source. Mais l'hybridité se complique désormais d'une nuance temporelle et se définirait donc par un idéal presque schizophrène de modernisme croisé d'archaïsme. Si l'actualisation linguistique semble aller dans le sens des directives implicites qui régissent le travail du traducteur, le choix conjoint de la désuétude nous surprend davantage puisqu'il paraît contrevenir au rôle même de la traduction, supposée faciliter, voire, du mot de Ladmiral, « dispenser d'une lecture de l'original »⁹⁹.

Déjà le Moyen Âge s'est piqué à la difficulté de traduire le texte ancien et il semblerait bien, mis à part dans le cas particulier des textes sacrés, que la majorité des translateurs éprouve quelque réticence à pratiquer un décalque archaïsant, à la condition, bien sûr, que leur langue dispose d'un équivalent plus moderne. Un certain nombre des fameux anachronismes qui traversent les romans d'Antiquité, et qui ont constitué pour la première philologie un signe évident de cet iconoclasme supposément médiéval, constituent à cet égard une posture traduisante très nettement en faveur de la modernisation. Lorsque l'auteur anonyme du *Roman de Thèbes* a par exemple fait d'Amphiaräus un « archevesque »¹⁰⁰, bon nombre de médiévistes, et pas des moindres, se sont volontiers étonnés de voir un devin antique se parer d'un titre médiéval. À écouter Jean Frappier¹⁰¹ ou encore Pierre-Yves Badel¹⁰², la transformation que subit le

⁹⁷ GIL, p. 303-304.

⁹⁸ Détail que nous fournit Inès Oséki-Dépré, *Théorie et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 1999, p. 123.

⁹⁹ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 64.

¹⁰⁰ *Le Roman de Thèbes*, éd. citée, v. 2120.

¹⁰¹ Jean Frappier, « Peinture de la vie antique », art. cit., p. 34.

personnage détonne, et ne va manifestement pas de soi. Encore qualifiée de « bien étrange »¹⁰³ par Jean-Charles Payen, la figure de l'archevêque constitue pourtant, aux yeux d'Aimé Petit, un faux problème qui ne saurait « nous surprendre et encore moins nous choquer »¹⁰⁴. À bien y regarder, l'anachronisme proposé n'est en effet qu'apparent : le terme d'ancien français choisi pour désigner le *vates* argien, encore appelé « prestre »¹⁰⁵ un peu plus loin, maintient parfaitement les fonctions religieuses du personnage original, et n'est pas, en ce sens, contraire aux sollicitations du texte latin. Loin de toute trahison, le roman médiéval procéderait donc à une « équivalence intelligible »¹⁰⁶ extrêmement fidèle à son hypotexte, paradoxe d'une réalité ancienne relue à la lumière du présent : quel meilleur moyen de donner accès à la culture antique que de la rendre familière aux références de ceux qui, selon les mots de Benoît de Sainte-Maure, « n'entendent la lettre »¹⁰⁷ ? Dans le registre de l'armement, il n'est pas étonnant non plus de voir les « spicula » et « mandates » du texte de Stace, respectivement le bouclier et l'arme de jet, être transposés dans le lexique par le « hauberz » et le « branc » : dans les deux cas, remarque toujours Aimé Petit, « il s'agit d'une arme défensive et d'une arme offensive, aussi serait-il injuste de songer ici au célèbre poncif traduttore-traditore »¹⁰⁸. Ainsi, et comme l'a bien vu Jean Monfrin, en travaillant sur une traduction médiévale de Suétone, si la difficulté première consiste à « rendre les mots latins désignant des institutions ou des usages propres à l'Antiquité », mêmes les plus anciens translateurs

essaient de traduire avec un terme français évoquant une réalité de leur temps qu'ils jugent semblable à l'ancienne. [...] Les *milites* sont des « gens d'armes », et les *pontifices* des « prestres et prelatz », le *forum* un « marchié »¹⁰⁹.

Si, comme nous l'avons dit, le recours à la langue ancienne a très certainement permis au français de développer, par mimétisme, son propre lexique, il

¹⁰² Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Mouton, 1969, p. 43.

¹⁰³ Jean-Charles Payen, « Structure et sens du *Roman de Thèbes* », *Le Moyen Âge*, t. 76, 1970, p. 507.

¹⁰⁴ Aimé Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 217.

¹⁰⁵ *Le Roman de Thèbes*, éd. citée, v. 2155.

¹⁰⁶ Aimé Petit, *L'Anachronisme...*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁷ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. citée, v. 38.

¹⁰⁸ Aimé Petit, *L'Anachronisme...*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰⁹ Jean Monfrin, « Notice sur une traduction de la vie de César de Suétone », dans *L'Humanisme médiéval...*, *op. cit.*, p. 187.

semblerait donc que la langue vulgaire soit aussi suffisamment capable d'indépendance pour refuser progressivement le latinisme et convoquer ses propres ressources en traduction¹¹⁰. Les relations du latin et du français restent toutefois problématiques dans notre perspective puisque la langue latine, même considérée comme la langue mère qui charrie inévitablement avec elle une vision du monde imprégnée de l'Antiquité – et en ce sens *datée* –, non seulement ne constitue pas à proprement parler un *état* de notre langue mais continue aussi, parallèlement à l'essor du vernaculaire, d'être bien vivante tout au long du Moyen Âge.

En revanche, la question de la modernisation se pose en termes beaucoup moins ambigus dès lors que la jeune langue française commence à éprouver son propre vieillissement. La tendance à la mise en prose – qui commence à se dessiner dès le XIII^e siècle pour se confirmer ensuite – témoigne de cette volonté d'adapter les œuvres anciennes et rimées à de nouveaux goûts, mais aussi de la distance linguistique qui sépare désormais les premiers auteurs en langue vulgaire de leurs lecteurs de la fin du Moyen Âge. Georges Doutrepoint a en effet bien vu combien, avant même d'invoquer et d'expliquer un changement d'ordre esthétique, la mise en prose répondait d'abord à un désir de traduire, de rendre accessible les textes dont la langue était devenue potentiellement obscure. Le premier « genre de mise en prose » qu'il recense se trouve d'ailleurs rivié de façon révélatrice à l'actualisation linguistique : « La mise en prose peut être une sorte de translation ou de traduction, en français du XV^e [...] d'un texte antérieur »¹¹¹. De l'ancien français au moyen français, il existe donc un écart de la langue qui justifie son rajeunissement, et, à moins d'être l'objet d'un choix stylistique, extérieur à toute prétention de vulgarisation, comme dans la fameuse *Ballade en vieil langage françois* de Villon, la désuétude n'est jamais une option très en vogue chez les traducteurs, chose qui semble encore être de rigueur aujourd'hui, notamment chez les médiévistes.

¹¹⁰ Voir encore Jean Rychner, « Observations sur la traduction de Tite-Live par Pierre Bersuire (1354-1356) », *Journal des savants*, 1963, p. 262 : « Dès le Moyen Âge, on le sait, des auteurs se sont élevés contre la recherche prétentieuse et ignorante de ceux qui traduisaient *negocia ardua* par *negoces ardues* ».

¹¹¹ Georges Doutrepoint, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1939, p. 334.

Philippe Ménard et Marie-Luce Chênerie, dans leur traduction du *Tristan en prose* ont par exemple opté, et c'est là, semble-t-il, le choix d'une majorité de leurs collègues, pour une traduction « sagement moderne »¹¹². L'actualisation a, il est vrai, une bien meilleure presse que l'archaïsme, dont l'abus, comme le relèvera Valéry Larbaud,

est toujours senti comme une marque de mauvais goût et de vulgarité pédante. C'est en littérature ce qu'est en ameublement l'imitation des styles anciens : un luxe en apparence, qui ne fait illusion qu'aux pauvres de culture¹¹³.

Claude Buridant, dans un article synthétique sur les différentes positions adoptées devant le texte médiéval, a bien noté combien la traduction de type archaïsante reste toujours extrêmement suspecte aux yeux des spécialistes¹¹⁴. En effet, il semble qu'il y ait aujourd'hui un refus généralisé des traducteurs à ce que le degré zéro de l'écriture médiévale devienne, en français moderne, la source d'un pittoresque d'autant plus ridicule qu'il confine à l'obscurité. Pierre Jonin, qui a souvent milité pour une modernisation franche de la langue, s'indigne par exemple, et non sans humour, de ces traductions qui usent et abusent de ces calques archaïsants venant parasiter la lecture :

Le lecteur y voit avant la bataille des chevaliers adoubés dont les heaumes gemmés étincellent et dont les hauberts fermés devaient braver tous les coups. Pourtant après la bataille, on trouve partout les hauberts démaillés et les chefs décervelés des chevaliers démontés. Mais les chevaliers ne sont pas les seuls à être démontés. Souvent les lecteurs l'ont été avant eux. Sans doute cela ne serait-il pas arrivé s'ils avaient rencontré d'abord des chevaliers nouvellement armés aux casques incrustés de pierres et aux tuniques de mailles bien ajustées et les crânes ouverts d'où s'échappe la cervelle des chevaliers désarçonnés. Même les spectacles de paix deviennent des motifs d'inquiétude pour le lecteur peu familiarisé avec la vie médiévale. Devant un castel dont on a avalé le pont-levis, il surprend un bachelier de Neustrie avec une pucele aux yeux vairs et le damoiseau l'accrole en lui disant « belle sœur ». Notre lecteur n'est pas moins intrigué quand il entend un vilain qu'on vient de lui présenter comme un être hirsute appelé ensuite bel ami ou beau frère par le seigneur qui l'interpelle¹¹⁵.

¹¹² Aux Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 1994, t. 1, p. 13.

¹¹³ Valéry Larbaud, *Sous l'Invocation...*, *op. cit.*, p. 132.

¹¹⁴ Voir « De l'ancien français au français contemporain : gué périlleux et quête du traduire. Réflexions sur la traduction des textes médiévaux en français contemporain », dans *Translatio litterarum ad penates. Traduire le Moyen Âge*, actes du colloque de l'Université de Lausanne, mai 2004, Alain Corbellari et André Schnyder (dir.), Centre de Traduction Littéraire, Lausanne, 2005, p. 17-107. Nous devons une bonne partie de ce présent développement à cet article, dont le premier mérite est d'avoir recensé et mis en lumière les évolutions des postures traduisantes de la médiévistique française.

¹¹⁵ Introduction à son édition des *Lais* de Marie de France, Paris, Champion, 1972, p. IX.

Si les amateurs de couleur locale apprécieront ces traductions, le danger n'est pas moins là de sacrifier le sens au style troubadour, par l'emploi de termes ayant évolué ou tout simplement disparu de la langue. Jacques Ribard, dans l'avant-propos de sa traduction du *Conte du Graal*, prend ainsi position face au travail d'un Lucien Foulet, dont la pratique du « médiévalisme » ne pouvait, à son sens, qu'« induire en erreur le lecteur moderne non averti » :

Nous voulons parler de ces mots « hôtels », « valets », « vilain », etc., qui se sont maintenus dans la langue, mais dont le sens s'est profondément modifié depuis le Moyen Âge [...]. Nous avons aussi délibérément renoncé à l'emploi de termes vieillis du genre « nef » pour bateau, « huis » pour porte, « occire » pour tuer et autres de la même farine¹¹⁶.

Avec l'archaïsme et la fidélité mot à mot pointerait sans cesse ce que Charles Méla appelle le « dépaysement factice »¹¹⁷, un effet d'étrangeté que le texte premier n'a pas et qui constitue, en ce sens, une parfaite trahison. Jacques Roubaud est tout à fait conscient de cette tendance manifestement pluriséculaire à la modernisation d'états anciens du français, et expose en toute lucidité le danger de l'archaïsme en préface à son anthologie *Les Troubadours*¹¹⁸ :

Traduire n'est jamais simple [...]. La nature même de la langue des troubadours, le fait qu'il s'agit d'une langue médiévale, proche cousine du français, ajoute un écueil tout à fait spécial : marquer la distance chronologique par l'emprunt systématique d'un vocabulaire et d'une syntaxe archaïsante place le traducteur perpétuellement au bord d'un dialecte peu satisfaisant : celui qu'on pourrait qualifier de version langagière des « auberges pseudo-médiévales normandes à vraies fausses poutres ». Mais d'autre part l'acclimatation totale à la contemporanéité de l'expression fait s'évanouir en grande partie la saveur irréductible de l'original ; les vocables sont présents dans la langue actuelle, mais ils sont voilés, et affaiblis ; ils apparaissent « enfantins » et naïfs, ce qui n'est, bien sûr, que le reflet de notre désir d'oubli de nos origines poétiques¹¹⁹.

On sera donc d'autant plus étonné d'entendre l'oulipien – déclarant ailleurs, dans le sillage d'Humboldt, que « plus une traduction est littérale, moins elle est fidèle »¹²⁰ – vouloir se prêter au jeu de l'archaïsme alors qu'il a manifestement conscience des menaces qu'implique le mot à mot sur le texte ancien. Le fait est

¹¹⁶ Avant-propos à sa traduction du *Conte du Graal*, Paris, Champion, 1983, p. 10

¹¹⁷ Voir sa préface à son édition bilingue du *Conte du Graal* aux Lettres Gothiques, 1990, p. 22.

¹¹⁸ La langue des troubadours n'est pas bien sûr tout à fait celle des trouvères mais pose la même question de l'ancienneté linguistique.

¹¹⁹ *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1980, p. 57.

¹²⁰ Voir « Pas de langue de poésie sans autres langues de poésie. Quelques remarques sur la traduction », dans *L'Espace de la langue*, Marianne Alphant et Olivier Corpet (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 139-142.

que cette conception reste bien un idéal – Jacques Roubaud dit bien qu’il en « rêve » – et se voit rarement mise à exécution dans les ouvrages clairement destinés à rendre accessibles les textes médiévaux au grand public. L’anthologie des troubadours donne en effet à voir une posture traduisante relativement neutre et propose, qui plus est, de présenter conjointement les poèmes en langue occitane et leurs versions modernisées : la traduction endosse bien ici son rôle d’adjuvant de la lecture, sans pour autant priver le lecteur des charmes authentiques des pièces lyriques. Jacques Roubaud sait donc accomplir le devoir attendu du traducteur, et se plier aux règles du métier avec diplomatie, ce qui ne l’empêche probablement pas, à en croire ses dires, d’en être insatisfait.

C’est donc ailleurs qu’il nous faut chercher la mise en application de cet idéal de désuétude, autrement dit dans ses œuvres qui n’ont précisément pas pour objectifs l’établissement sérieux d’une édition du texte médiéval, ni la volonté de rendre celui-ci plus lisible aux non-spécialistes. Le *Graal Fiction*, dont le seul titre ménage un espace hors de toute prétention philologique, propose par exemple une traduction de l’épisode de la demoiselle d’Escalot que l’on retrouve dans *La Mort Artu* :

Lancelot se rendit au tournoi de Wincestre. Il voyagea de nuit, car la chaleur du jour lui faisait mal, et se reposa chez le vavasseur d’Escalot qui voulut connaître son nom. Mais Lancelot ne lui découvrit rien de son être, disant qu’il était un chevalier étrange de devers le royaume de Logres qui se rendait à l’assemblée de Wincestre, et pour cela était venu en cette part¹²¹.

La version roubaldienne respecte en effet scrupuleusement le texte médiéval :

Et Lancelos li dist qu’il est uns chevaliers estranges de vers le roialme de Logres, mais onques son non ne li volt dire, ne plus ne li descovri de son estre, fors solement tant qu’il dist qu’il voldroit estre a l’asamblee de Wincestre, ne pour autre chose n’estoit il meüs de son país : « Sire, fet li chevaliers, aussi i voel aller. – Ore movons dont ensamble, si amendra l’une campaignie l’autre. Mais je ne chevaucheroie pas de jours, car la chalour del jour me feroit mal »¹²².

Jacques Roubaud ne fait donc pas que suivre la lettre de son hypotexte, il la reproduit de façon presque intacte, au risque, semble-t-il, de véritables faux-sens. Comment interpréter, par exemple, cette chaleur du jour qui *fait mal* à Lancelot, traduction littérale qui prend une intensité inappropriée en français moderne ? Le

¹²¹ *GF*, p. 34.

¹²² *La Mort Artu*, Mary Speer (éd.) et Philippe Walter (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009, vol. 3, p. 1189.

chevalier est plus « incommodé » que véritablement souffrant. L'adjectif *étrange*, lui aussi repris littéralement alors qu'il signifie « étranger », se pare de connotations que la langue médiévale n'a pas. Que penser encore de ce passage, toujours du *Graal Fiction*, qui modernise à peine un extrait de la *Première Continuation*, au risque de quelques difficultés ?

[L]à-bas, près d'un doigt de fontaine était tendu un pavillon dont l'étoffe et le giron furent de diverses couleurs peint à oiselets et à fleurs et à bêtes de mainte guise dessus l'aigle d'or assise sur le pomel qui reluisait de fleurs suaves flairant et fraîches était jonché de par dedans¹²³.

La description que propose Jacques Roubaud répond en effet littéralement à l'hypotexte :

Trova en une lande plaine
Sur le doitel d'une fontaine,
Tendu un molt bel paveillon,
Dont li pan et tot li giron
Erent de diverses colors
Pains a oiselés et a flors
Et a beste de mainte guise.
Desus fu l'aigle d'or assise
Le pomel qui reluisoit
[...]
Flors sœés flairans et fresches
Estoit jonchiez par dedans¹²⁴.

La syntaxe, conservée presque à l'identique par un dérimage rudimentaire, prend en prose une tournure difficile et le lexique génère des flottements sémantiques, pour ne pas dire de véritables bizarreries. Le terme *giron* peut en effet nous étonner puisque si nous l'associons spontanément – et presque exclusivement – au domaine anatomique, il s'emploie aussi plus largement dans la langue médiévale dans le domaine textile (« bordure de vêtements »¹²⁵). C'est aussi le cas de *fontaine*, qu'il ne faut pas entendre, par métonymie, comme un « bassin », mais bien comme un vocable générique de l'eau¹²⁶. Non seulement Jacques Roubaud ne semblerait pas prendre en compte certaines évolutions sémantiques, mais se laisserait aussi prendre au jeu des faux amis en traitant *doitel*, terme aujourd'hui disparu, comme s'il s'agissait là d'une forme diminutive de *doigt*, alors qu'il

¹²³ *GF*, p. 111.

¹²⁴ *The First Continuation* (redaction of Mss T, V, D), William Roach éd., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949, v. 2593-2601 et v. 2604-2605.

¹²⁵ Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Tübingen, Mohr-Siebeck, Bd. 16, p. 32-a.

¹²⁶ *Ibid*, Bd. 3, p. 696-b.

désigne un « petit fossé » (étymologiquement de *ductum*, un « conduit » et non de *digitus*¹²⁷). À considérer ce passage comme une traduction, on conviendra donc que Jacques Roubaud s'expose ici au jugement des puristes en pratiquant des erreurs de lecture¹²⁸, mais il serait pourtant bien malvenu de lui refuser une connaissance intime de l'ancien français.

Il va sans dire que cette position invite à réévaluer le rôle que tient ici la traduction : non seulement le texte ne se déclare jamais comme tel, et désamorce, déjà en ce sens, toute attente de vulgarisation, mais il semblerait même que ce soit au jeu contraire que veuille se prêter Jacques Roubaud en compliquant plus la lecture qu'il ne la facilite. N'est-ce pas là, d'ailleurs, le projet plus général du « conteur » du *Graal Fiction* qui « reedit, [...] réécrit ce qui a déjà été dit [...] pour élucider ce qui se cache en le dissimulant davantage »¹²⁹ ? L'archaïsme est une pratique plaisante pour le lecteur, jusqu'à ce que la langue médiévale se rétracte ponctuellement, en montrant par endroits sa profonde altérité. Comment celui qui n'est pas familier de l'ancien français pourrait ne pas être gêné par ces termes et tournures aujourd'hui disparues, et dont le sens n'est pas toujours aisément livré par le co(n)texte ? Certains y verront une forme d'élitisme, puisque, en définitive, Jacques Roubaud ne partage pas ouvertement sa *sapience* en refusant de moderniser intégralement les textes médiévaux qu'il reprend : l'hermétisme relatif de l'ancien français condamne bien « cil ki n'entendront la lettre » à rester dans l'ignorance.

Pour tenter de justifier la posture roubaldienne, on pourrait invoquer l'achoppement de la traduction sur une réalité que la langue d'arrivée n'est pas en mesure d'exprimer et qui doit, pour ce faire, décalquer la langue de départ. C'est d'ailleurs un des rares cas où le littéralisme semble être légitime puisqu'il vient résorber un blanc notionnel, technique d'emprunt à laquelle se résignent parfois

¹²⁷ *Ibid.*, Bd. 3, p. 195-b.

¹²⁸ Erreurs de lecture qui constituent, somme toute, les aléas tout médiévaux du métier de copiste !

¹²⁹ Cette déclaration, qui apparaît sur la quatrième de couverture, fait bien sûr écho à celle du prologue de l'ouvrage, p. 14 : « Voici de nombreuses années déjà, nous sommes partis à l'assaut du mystère. Nous l'avons résolu. [...] Mais attention ! tout ne sera pas dit *ici*, dans le premier des vingt-six volumes de notre *Graal Fiction* ». On ne peut que penser aux mots de Jean-Charles Huchet à propos des « mises en roman » médiévales : « Écrire, c'est donc toujours réécrire afin de cerner un secret antérieur, le déplier tout en le déplaçant, le dire et le taire à la fois, mieux le refouler pour qu'il conserve son mystère » (voir *Le Roman médiéval*, *op. cit.*, p. 11).

les traducteurs mais qui peut aussi constituer, comme nous l'avons vu à travers l'exemple des translateurs officiant sous Charles V, un moyen efficace et souvent assumé de développer un lexique spécifique. Les traductions actuelles des textes médiévaux qui optent occasionnellement pour l'archaïsme semblent s'inscrire dans cette perspective : lorsque le français moderne peine à rendre une réalité propre au Moyen Âge et difficilement transposable au présent, la conservation du mot d'ancien français intervient en dernier recours, mais n'est jamais laissée inaperçue. L'archaïsme auquel on est contraint s'accompagne presque toujours d'un attirail péritextuel, de la note de bas de page au glossaire en fin d'ouvrage, qui se charge bien de justifier sa présence et de stigmatiser sa marginalité. Rien de tel chez Jacques Roubaud puisque, dans la majorité des cas, l'archaïsme, en plus d'être récurrent, ne vient pas suppléer aux insuffisances du français moderne : il y avait bien des équivalences disponibles pour des termes comme *pucele*, *meschine* ou *mullier* ! La traduction consiste donc moins à se soumettre au pragmatisme de l'accessibilité qu'à signaler la distance, ici temporelle, du texte de départ.

On serait tenté de mettre ici en écho cette pratique insistante d'une mémoire de la langue et les considérations médiévales sur l'étymologie¹³⁰, qui fonde à cette époque la grammaire, la rhétorique, mais aussi la philosophie et la théologie. Isidore de Séville enseigne que la connaissance des noms est nécessaire à l'intelligence des choses : « *Etymologia est origo vocabularum [...] nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim ejus intellegis* »¹³¹. Les clercs médiévaux ont en effet longtemps accordé une importance majeure à l'origine de leurs mots, non pas tant pour le plaisir d'une reconstitution parfois fantasmée de la langue que par la conviction qu'on pouvait ainsi mettre à nu le noyau dur du sens :

L'interprétation étymologique peut donc mener à une connaissance non seulement lexicale, qui n'atteindrait que le sens des mots, mais même proprement métaphysique, puisqu'elle permettrait d'appréhender en son essence propre toute réalité. Il existerait dès lors une correspondance exacte entre toute chose et l'origine du mot qui la désigne¹³².

¹³⁰ Voir par exemple « La passion de l'étymologie » de Bernard Guénée dans *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, p. 184-199 ; « L'étymologie comme forme de pensée » d'Ernst Robert Curtius dans *La Littérature européenne...*, *op. cit.*, p. 317-326 ; Howard Bloch, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989.

¹³¹ *Étymologies*, *op. cit.*, X, 29.

¹³² Jacques Fontaine, *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps de Wisigoths*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 285.

Les Pères de l'Église, on le sait, n'ont eu d'ailleurs de cesse d'y avoir recours comme procédé exégétique : l'*étymon* est en somme un *symbole*, voie d'accès privilégié à la vérité puisque, comme le dira Robert Guiette, « l'ordre du monde est tel que le mot a un rapport de convenance avec son objet »¹³³. Et pourtant les langues changent, et sans cesse leur évolution menace non seulement l'*étymon* de s'effacer mais aussi la plénitude première du sens de se dégrader *ipso facto*. Wace l'a bien compris dans son *Roman de Rou* et face au « muement de languages », s'empressera de faire ponctuellement de son récit une enquête étymologique pour que ne sombre pas dans l'oubli la vérité originale, mais désormais rendue trouble, de certains toponymes :

Si escripture ne fust faite
E puis par clers litte et retraite,
Mult fussent choses ubliees
Ki de viez tens sunt trespassees.
Par lung tens e par lungs eages
E par muement de languages
Unt perdu lu premereins nuns
Viles plusurs e regiuns¹³⁴.

La mémoire de la langue que met à l'honneur Jacques Roubaud ne comporte pas de telles implications, puisque, en tout état de cause, l'exploration du passé est moins guidée par la recherche d'une vérité originelle que par la volonté d'y trouver une musique originale, glissement d'intérêt du signifié vers le signifiant, du *sens* vers le *son*, puisque conformément aux positions de l'oulipien, la traduction devrait laisser « *audible* la fracture des siècles ». Du paradigme épistémologique au paradigme esthétique, le passé linguistique n'est donc plus l'occasion de résorber le hiatus temporel mais bien de l'exhiber. Pourtant, indépendamment de l'usage qui en est fait, cette archéologie de la langue semble presque toujours fonctionner comme une *caution*. À ce Moyen Âge hanté par le désir de trouver sa place dans l'Histoire, elle offre l'occasion d'une continuité entre passé et présent et, ménage, en ce sens, une garantie filiale à l'idiome nouveau. Chez Jacques Roubaud, elle consiste moins à donner à sa langue qu'il trouve vieillissante cette légitimité déjà acquise de l'expression qu'à renouveler celle, peut-être plus subtile, de l'expressivité.

¹³³ Robert Guiette, « Symbolise et “senefiance” au Moyen Âge », dans *Forme et Senefiance*, Jean Dufournet (dir.), Genève, Droz, 1978, p. 35.

¹³⁴ *Roman de Rou*, éd. citée, v. 7-14.

En faisant de la distance dans le temps un écart dans la langue, l'archaïsme roubaldien, en somme, fait *style*. Qu'importe, après tout, que l'on sache identifier une tournure ou un mot comme un littéralisme médiéval : à partir du moment où la langue se montre soudainement *autre*, le pari de Jacques Roubaud est tenu : « make it alien ! ». Pour le lecteur novice qui ne connaît pas la langue du Moyen Âge, le calque de l'ancien français peut passer pour une invention d'auteur¹³⁵ : la métaphore du « doigt de fontaine » est certes une faute, mais ne propose pas moins une image inédite qui n'est pas complètement incongrue : ne trouve-t-on pas l'association de l'anatomique et de l'aquatique dans l'expression « un bras de mer » ? Le lecteur plus averti n'est pas en reste puisqu'en reconnaissant certaines formes désuètes, il est aussi invité à poser un regard, certes plus renseigné mais non moins distancié, sur sa propre langue : même le puriste condamnant les archaïsmes aura exploré à son tour le français, exactement comme nous avons eu le réflexe de le faire, à la recherche d'équivalences jugées plus appropriées. Ce qui apparaissait comme des fautes ou des maladresses de traduction est donc à chaque fois l'occasion d'un travail de traduction dont le lecteur averti a désormais la charge. L'ancien français était alors certainement un miroir tout trouvé pour que notre langue puisse s'y réfléchir et porter un regard au-delà, ou en deçà, d'elle-même : parce qu'on y reconnaît les fondements de notre français actuel, l'idiome médiéval assure au lecteur de n'être pas totalement dans l'étrangeté, mais c'est précisément dans ce confort, parfois trompeur, de la familiarité qu'il peut aussi faire l'expérience de l'altérité. En définitive, à l'argument d'une traduction qui semble à bien des égards se soustraire à ce que l'on attendrait d'elle, Jacques Roubaud répond par le problème inverse : comment, en effet, soumettre le lecteur à « l'épreuve de l'étranger »¹³⁶ si la traduction édulcore ou efface complètement la différence ?

Des siècles et des noms

Ce plaisir qu'éprouve Jacques Roubaud à exhiber l'ancienne langue par le truchement d'une traduction ponctuellement archaïsante trouve aussi un écho dans

¹³⁵ À cet égard, voir Valéry Larbaud (*Sous l'invocation...*, *op. cit.*, p. 132-133) : « Le seul archaïsme qui soit en toute circonstance supportable est celui qui ne se fait pas remarquer, celui que le lecteur, non ou mal instruit du passé de la langue, ou bien n'aperçoit pas, ou bien prend pour une invention de l'auteur ».

¹³⁶ Titre d'Antoine Berman, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

son rapport singulier à l'onomastique médiévale. Plus particulièrement dans le *Graal Théâtre*, l'écrivain et Florence Delay semblent en effet être tentés d'exploiter notamment le potentiel expressif de l'anthroponymie arthurienne, dans certains passages où il ne s'agit pas tant de traduire un texte, mais bien d'emprunter et de condenser en listes les noms de la bibliothèque arthurienne. Florence Delay, dans un article paru dans un collectif espagnol, explique d'ailleurs comment le grand travail de réduction qui a régi l'écriture du *Graal Théâtre* n'a pu totalement leur faire renoncer à tous ces noms étonnants que les *arthuriana* proposent :

No quisimos suprimir, por necesidades de la dramaturgia, la multitud de caballeros de nombres extraordinarios con los que se puede jugar [...] entonces, como si fuéramos directores, utilizamos subterfugios. Cuando nos aparecían los unos y los otros en una escena, los evocábamos a través del personaje de Girflet, hijo de Do. [...] Le habíamos atribuido un rasgo eminentemente « oulipiano » [...] que Girflet comparte con Roubaud, y con Georges Perec, quien fue amigo nuestro, es la pasión por los inventarios¹³⁷.

C'est en effet à Girflet que revient souvent le privilège de dresser ces listes, pratique qui reste, en effet, un des exercices favoris de l'Oulipo : il s'agit bien de *dénombrer*, de comptabiliser et de classer, autrement dit, de lutter contre l'informe. Mais l'attribution de l'exercice au fils de Do, personnage qui, aux yeux de Jacques Roubaud et Florence Delay, est l'intendant privilégié de la mémoire arthurienne¹³⁸, nous dit aussi quelque chose du rapport de l'énumération au passé, comme en témoigne par ailleurs, et de façon éloquente, le fameux *Je me souviens* de Perec. En effet, l'inventaire est aussi trace, consignation d'une présence peut-être aujourd'hui disparue ou épitaphe où se liraient, ici, les noms de ceux qui ont participé à la légende sans jamais en devenir les premiers acteurs. La liste est en ce sens travail de *remembrance*, avec tous les jeux d'homonymie qu'implique le terme, et il n'est pas étonnant qu'elle constitue aussi une pratique singulièrement investie par le Moyen Âge, comme peuvent notamment en rendre compte les travaux de Madeleine Jeay auxquels nous renvoyons¹³⁹.

¹³⁷ Florence Delay, « Reescritura del ciclo arturico en *Graal Théâtre/Grial Teatro*. De José de Arimatea à don Quijote », dans *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Juan Herrero et Montserrat Morales Peco (dir.), Cuenca, 2008, Éditions de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 336.

¹³⁸ À propos de Girflet, voir notre dernier chapitre.

¹³⁹ Voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des Mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

Les *minores* de la Table Ronde, le *Graal Théâtre* ne leur réserve pourtant pas plus de place ou d'importance que dans les sources médiévales : si les grands héros du cycle ont souvent droit à leur aventure, eux ne sont que ponctuellement mentionnés et semblent présenter un intérêt moins narratif que poétique. Mis à part du reste du personnel arthurien, ils ne constituent pas moins un matériau privilégié de cette écriture qui trouve dans leur nom une forme toute trouvée de dépaysement verbal, comme dans cette scène de *Galaad ou la Quête* :

GIRFLET : Chevaliers de la Table Ronde écoutez. À la question prendra part à la Quête il vous faut répondre par oui ou par non. Abaradan ?

ABARADAN : Oui.

GIRFLET : Hartis le Bloi ?

HARTIS : Oui.

GIRFLET : Ké je passe. Gauvain ?

GAUVAIN : Oui.

[...]

GIRFLET : Yvain des Landes ?

YVAIN : Oui.

GIRFLET : Yvain l'Avoutre ?

YVAIN : Oui.

GIRFLET : Perceval le Gallois ?

PERCEVAL : Oui.

GIRFLET : Sadow le Blond ?

SADOC : Oui.

GIRFLET : Malaquin le Maigre ?

MALAQUIN : Oui.

GIRFLET : Méralis du Pré du Palais ?

MÉRALIS : Oui.

GIRFLET : Carapacotins ?

CARAPACOTINS : Oui.

GIRFLET : Dinadan ?

DINADAN : Non.

GIRFLET : Agricorindes ?

AGRICORINDES : Peut-être.

GIRFLET : Driant le Gai de Forest Savage ?

DIRANT : Oui¹⁴⁰.

En plaçant les personnages secondaires à côté des grandes figures arthuriennes, la liste invite indéniablement, par contamination, à créditer les noms inconnus d'un prestige particulier, mais l'effet est aussi inverse. On connaît les Gauvain et les Perceval, mais leur fortune littéraire a sans nul doute banalisé leur nom : or tout se passe comme si cette onomastique plus familière du lecteur-spectateur, ainsi prise au jeu de la musique étrangère des autres noms, était aussi conviée à recouvrer sa profonde altérité médiévale. Une scène similaire apparaît dans *Merlin l'Enchanteur*, lors d'une nouvelle assemblée de la Table Ronde où Girflet décide

¹⁴⁰ *GT*, p. 508-510.

de « procéder à l'appel de la Vieille Table », selon un ordre alphabétique qui assure d'emblée une cohésion phonique au passage :

GIRFLET : Acquillans de la Verde Montaigne
ACQUILANS : Présent.
HERVÉ DE RIVEL : C'est mon cousin.
GIRFLET : Abulon le Grant dit Lyas.
ABULON : Présent.
HERVÉ DE RIVEL : Il a quinze filles.
GIRFLET : Adalon.
ADALON : Présent.
HERVÉ DE RIVEL : Il est très beau.
GIRFLET : Adimor oncle d'Hector des Mares.
ADIMOR : Présent.
GIRFLET : Albanactus père d'Embrunt Dombart et Arbrun
ALBANACTUS : Présent.
GIRFLET : Alphazar le Mesconneüz.
ALPHAZAR : Présent.
HERVÉ DE RIVEL : Je le connais mal.
GIRFLET : Altan fils de Phébus et Florine.
ALTAN : Présent.
HERVÉ DE RIVEL : C'est le frère de Lannor Niatar Siraouc et Argon.
GIRLFET : Amant de l'Espine père de Damon.
AMANT : Présent
GIRFLET : Argon fils de Phébus et Florine
ARGON : Présent.
HERVÉ DE RIVEL : C'est le père de Fragus le frère de Lannor Niatar Siraouc
Krypton Néons et Altan¹⁴¹.

On pourrait croire, comme dans l'extrait précédent, qu'une telle scène remplit un rôle important dans la fable, puisqu'il s'agit bien de présenter les chevaliers et, par les commentaires incessants d'Hervé de Rivel, de les singulariser en leur donnant un nom, une caractéristique physique ou une précision familiale. De ce point de vue, elle constituerait, somme toute, une sorte de scène d'exposition, mais l'argument tourne court car en plus d'être tardif dans l'économie de la pièce, l'appel s'attarde sur des personnages de la première Table, autrement dit des retraités ou des vétérans de l'aventure qui ne feront plus d'apparition majeure dans le récit. Pourquoi donc donner tant d'informations à propos de protagonistes appelés à s'effacer de la suite de l'histoire ? Encore une fois, il semblerait que le ludisme langagier soit ici de mise et permette d'offrir au lecteur-spectateur une onomastique diversement exotique, des consonances latines (Albanactus, Phébus, Fragus) aux résonances franchement plus celtes (Lianor, Niatar, Siraouc), en passant encore par les formes faisant appel à l'ancien français (Mesconneüz et

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 128-129.

l'Amant de l'Espine). Ce joyeux amalgame de noms est en outre relayé par des jeux de mots qui confirment nettement le déplacement de la froideur inventorielle vers la fantaisie verbale : le nominalisme médiéval est ainsi l'occasion d'une blague de potache – le chevalier Mesconneüs est, comme c'était prévisible, mal connu – et le nom d'Argon, où les auteurs ont aussi lu, par homonymie, le nom d'un gaz, se voit affublé de deux nouveaux frères aux patronymes tout aussi chimiques : Krypton et Néons ! Un bel exemple du pouvoir évocateur de l'onomastique, qui rayonne par son étrangeté, frappe l'esprit par sa rareté mais stimule aussi l'écriture.

Un dernier passage de ce type retiendra notre attention¹⁴² en ce qu'il donne à voir, à nos yeux plus encore que les autres, l'exploitation musicale de l'onomastique médiévale à laquelle se sont livrés les deux auteurs. Il s'agit de la première scène d'appel qu'offre le *Graal Théâtre*, mais elle est cette fois-ci assurée non plus par Girflet mais par une figure autrement plus éloquente : Merlin. Le prophète, dans son discours d'inauguration de la Table Ronde, passe en revue les chevaliers présents mais aussi ceux à venir :

« Chaque fois qu'un chevalier de la Table Ronde mourra un autre sera choisi pour lui succéder. Aucune place n'est héréditaire mais je vois ici bien des pères et futurs pères auxquels de futurs fils succéderont. Je vois Uterpendragon père d'Arthur je vois Lot d'Orcanie père de Gauvain d'Agravain de Guerrehés et de Mordret je vois Urien père d'Yvain qui sera le Chevalier au Lion et j'ai même entendu rugir dans l'arène l'aïeul du lion près d'Androclès. Je vois Auctor père de Ké qui fut je veux dire qui sera un illustre sénéchal je vois Do père de Girflet Nu père d'Yder Nabur l'Impétueux père de Sagremor le Déréglé qui naîtra dans trois mois et sera orphelin. Je vois celui qu'on ne voit pas ceux que vous n'avez pas vus encore ceux que je ne verrai plus Balaain Balaan Gradasolain Gogalian Agloval Alibon de la Cité Déserte Fortuné de la Vermeille Lande Méralis du

¹⁴² Mais il y en a bien d'autres. Voir encore, par exemple, *La Tragédie du Roi Arthur*, où se manifestent notamment, à l'appel du chevalier Yvain, Gaus le Galefroi, Alybon de la Broche, Briamont de Carduel, Dumart le Gallois, Maradin de la Bretesche, Guiz le Chétif, Carmaduc le Noir, Segurades de la Forest Périlleuse et Valet de Quinquareu (*GT*, p. 554). Dans *Galaad ou la Quête* encore, Jacques Roubaud énumère, toujours par l'entremise de Girflet, les dames et demoiselles de la cour, par ordre alphabétique inverse (p. 523-524) : « Yamaine cousine de Perceval. Ysmaine cousine de Lore de Bralant. Yasave nièce d'Arthur. Ydone. Vieille demoiselle au Cercle d'Or alias Demoiselle de Grand Âge. Trevilonete. Soredamours sœur de Gauvain. Sybylle fille de la reine Sibilla qui fut en stage dans l'île d'Avalon ». Cette énumération féminine rappelle d'ailleurs celle que l'on retrouve dans le *Graal Fiction* à propos des amoureuses de Gauvain (p. 100-101) : « Lorie de la roche, Guirolète, Lunete, Tar Née, la fille du castel del port, la fille du roi de Norgales, Guinloïe, Vénélas, Trévilonete, la demoiselle aux petites manches, la fille de Mabon le Noir, la demoiselle de Gales, Florée, la sœur de Guignabrézil, Ydain, Arcades, Blanchandine princesse de Hongrie, la fille d'Urpin de la Montagne Irouse, la Pulzella gaia fille de Morgane ».

Pré du Palais Hector des Mares Mador de la Porte Tor fils d'Arès Perceval fils de...mais silence. Asseyez-vous »¹⁴³.

Outre cette savoureuse rupture finale, qui refuse de préciser l'identité du père de Perceval, gardant entier ce mystère que l'on ne cesse de vouloir résoudre depuis Chrétien de Troyes, il sera intéressant de noter la progression de la liste. Elle semble en premier lieu répondre à des exigences d'ordre hiérarchique, faisant d'abord justice au roi Uterpendragon puis aux grandes figures qui l'entourent selon un classement qui correspondrait à la fois à leur statut social mais aussi à leur importance dans le récit : Lot, Urien, Auctor, puis Do, Nu et Nabur. La convocation des pères est en outre l'occasion d'insérer le nom de ces fils qui maintiennent une hiérarchie similaire à leurs aïeux, en une parfaite continuité générationnelle : Arthur d'abord, ensuite Gauvain et ses frères, Yvain, Ké, enfin Girflet, Yder et Sagremor. Cette volonté de classer les acteurs de la matière de Bretagne selon le prestige de leur rôle ou leur place singulière dans la légende semble pourtant bientôt s'étioler en une évocation plus confuse, où se font plus rares les précisions généalogiques au profit d'une pure et simple accumulation. Cependant, dans cet apparent chaos anthroponymique, l'énumération trouve soudain une cohérence, non plus référentielle mais sonore, comme si l'image acoustique d'un nom en appelait une autre, en un jeu complexe et subtil d'échos. Le nom de « Balaain » appelle bien sûr celui, paronymique, de son frère « Balaan », doublet dont la variation finale se retrouve dans les deux noms suivants, « Gradasolain » et « Gogalian », qui partagent eux-mêmes le même phonème initial. Toutes les sonorités convoquées dans ces deux premières paires semblent annoncer la troisième, « Agloval Alibon », qui prend ainsi le relais des allitérations en [g], [l], et [b] et des assonances autour du [a] et des voyelles nasales. Le nom complet du même Alibon autorise la relance de l'inventaire sur d'autres phonèmes. La mention de la « Cité Déserte », couplant notamment le [R] et le [t], semble appeler la première partie du nom de « Fortuné de la Vermeille Lande », qui en plus de présenter des échos internes, permet aussi d'introduire dans la palette phonique le [m], autour duquel la succession se construira ensuite. À « Méralis du Pré du Palais », qui comporte déjà, lui aussi, quelque intérêt sonore, succède alors « Mares », puis « Mador de la Porte », qui propage quant à

¹⁴³ *GT*, p. 80-81.

lui les phonèmes que contenait « Hector » jusqu'à « Tor ». L'avant-dernier nom, « Arès », dont tous les phonèmes sont repris dans « Perceval », assure enfin avec non moins de subtilité la conclusion de la liste, aussi suspensive soit-elle. La forte cohésion phonique qui organise la fin de ce catalogue chevaleresque témoigne assurément d'un ludisme qui trouve son miel dans l'onomastique médiévale et confirme que la liste, en dépit d'une forme apparemment chaotique, est éminemment ordonnée. Le nom de personnage, qu'il soit parfaitement connu ou, au contraire, parfaitement oublié, est en outre toujours susceptible de présenter un intérêt, un attrait peut-être d'autant plus musical qu'il est, comme ici, mis en écho et en harmonie avec d'autres. En collectionnant les noms, Jacques Roubaud et Florence Delay contribue joyeusement à recréer l'univers arthurien. Par ses effets de densité et d'accumulation, cette véritable poétique de l'énumération apparaît comme un moyen efficace de souligner et de signaler l'altérité d'une culture. Plaisir pour l'œil du lecteur, ou pour l'oreille du spectateur, ces petits blocs condensés d'anthroponymie se constituent ainsi en véritables intermèdes musicaux : pause souvent divertissante dans le récit, ils assurent aussi à l'histoire sa coloration médiévale sans jamais verser dans la reconstitution pittoresque. On est bien, semble-t-il, dans l'orbe de l'incantation, du charme au sens le plus étymologique du terme. Force vive, et peut-être d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une prophétie, l'onomastique, mise au service de « l'odeur du siècle », accède ainsi au langage poétique, *mult osbcures paroles* peut-être, mais non moins fascinantes.

Si le passage d'une langue à l'autre s'inscrit, du Moyen Âge à nos jours, dans des systèmes idéologiques différents, il n'implique pas moins une même question posée au français, à ses limites, mais aussi à ses possibles. Point de rencontre mais aussi de tension entre le même et l'autre, la traduction permet donc déjà de penser l'identité et la différence, ou peut-être mieux, l'identité *dans* la différence. Car tenter de faire transiter la langue de l'autre, c'est d'abord, et peut-être avant tout, pousser la sienne à son propre déploiement – ou à son *bruissement* dirait Barthes – et l'inviter à exploiter sa potentialité, à se *trover* elle-même, au sens le plus médiéval du terme. Pour ces hommes familiers de l'altérité linguistique, rompus à la lecture en divers idiomes et pour qui le passage de l'un à l'autre est une opération spontanée, un tropisme, il semblerait donc que la

traduction ait constitué un moyen privilégié de conquérir sa propre langue. Par le détour et le truchement de l'*autre*, la langue maternelle y perd son évidence mais n'est plus, en somme, banalisée par le réflexe. Peut-être fallait-il, pour paraphraser Richard Millet, en avoir été dépossédée afin de mieux se la réapproprier, « c'est-à-dire d'écrire, et d'entrer avec [elle] dans un rapport d'inventivité »¹⁴⁴. Première étape évidente de la *translatio*, la traduction annonce ainsi une écriture qui, pour toute seconde qu'elle soit, n'est manifestement pas secondaire : espace de transmission mais aussi de création, elle est une occasion privilégiée de faire son lieu en littérature.

¹⁴⁴ Voir Richard Millet, *Le Sentiment de la langue*, édition revue et augmentée, Paris, La Table Ronde, 2003, p. 282.

Chapitre 2

Le vers et la prose

Là où la forme est sens.
– Henri Meschonnic

Du formalisme médiéval

On ne peut aborder l'œuvre roubaldienne en faisant l'économie de la question formelle. En tant que membre et pilier de l'Oulipo, Jacques Roubaud s'attache sans cesse à défendre et à mettre en pratique une conception singulière de la littérature où le travail de la forme tient une place capitale, faisant de l'écrivain un véritable artisan, à la fois conscient et pleinement possesseur des ressources du langage. Il est vrai que toute sa production semble tendue vers une même volonté, pour ne pas dire une même obsession, de lutter contre l'informe par un recours plus ou moins visible mais bien systématique à la contrainte. L'écriture reste et doit rester soumise à des lois, des règles et des principes, alliance de la littérature et de la mathématique qui fonde toute la pensée roubaldienne et qui semble trouver un écho singulier dans les pages que Robert Guiette a réservées au formalisme de la poésie médiévale :

Jamais poésie ne fut plus rigoureuse, plus totalement et inconsciemment calcul, mathématique et harmonie. C'est ce que nous entendons exprimer par le terme de « poésie formelle ». Sa matière n'est pas souple, ployable, succulente ; elle ne se renouvelle pas et ne peut séduire par sa variété ! Mais la forme est sensible, variée, sensuelle [...]. Le poète joue¹.

Quoiqu'il faille, à notre sens, nuancer le critique lorsqu'il prétend que l'écriture n'est pas ici un calcul conscient, l'idée que la mathématique fonde le grand jeu de la littérature ne reste pas moins un mot d'ordre parfaitement roubaldien qui fait du poète médiéval, conformément à la formule déjà croisée de l'Oulipo, une sorte de « plagiaire par anticipation ». Ce formalisme qui caractériserait aussi bien le Moyen âge littéraire que la production de Jacques Roubaud nous paraît ici d'autant plus intéressant qu'il est mis en relation avec cette conception de l'écriture où prendre la plume signifie avant tout avoir conscience du déjà-dit : devant une matière commune léguée par la tradition, c'est aussi dans la variation et la variété formelles que se logera l'originalité. Le travail de la forme ne serait donc pas seulement l'occasion de déployer de façon ludique et un peu ostentatoire un savoir-faire : il fonctionnerait aussi comme un fondement et donc comme un gage de littérature.

¹ Robert Guiette, *D'Une Poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1972, p. 35.

C'est la versification que les premiers auteurs médiévaux en langue vernaculaire semblent élire, tout genre confondu, comme caution formelle, repoussant de façon éloquente jusqu'à la fin du XII^e siècle l'émergence de la prose dans le champ littéraire, comme si seule l'évidente contrainte du vers était d'abord capable d'assurer un art littéraire vulgaire. Pour nous en tenir ici au domaine narratif, combien de prologues insistent sur la « poine » déployée à « arimer »², comme autant de signes d'une langue qui, à défaut d'être aussi prestigieuse que le latin, ne cherche pas moins dans la forme versifiée le moyen de fabriquer ses propres lettres de noblesse ? Avant que Marie de France n'avoue avoir « veillé » pour mettre au point ses lais, déjà Benoît de Sainte-Maure, en ouverture à son *Roman de Troie*, justifie la qualité de son œuvre à l'aune d'un véritable travail d'orfèvre sur la langue :

Ceste estoire n'est pas usee
 N'en gaire lués nen est trovee ;
 Ja retraite ne fust unquore.
 Mes Beneiz de Sainte More
 La continue e fait e dit
 E o sa main les moz escrit,
 Einsi taillez e si curez
 E si asis e si posez
 Que plus ne meinz n'i a mester³.

En plus de s'appuyer sur une source garante de l'Histoire, le roman gagne donc en crédibilité du point de vue technique, comme si la virtuosité formelle permettait ultimement de résorber l'hiatus qui sépare l'autorité latine de la production vernaculaire. L'effort de la composition parachève ainsi de manière éloquente la justification du texte, à tel point d'ailleurs que rien, après le passage du traducteur, ne saurait y être ajouté ou retranché. À vrai dire, même quand il s'agit de prendre pour source et modèle la prose latine, le même Benoît de Sainte-Maure, dans ses *Chroniques des ducs de Normandie*, ne semble guère vouloir se prêter à un autre exercice que celui du vers, même en dépit des difficultés générées :

Mais li latins dit et comprend
 Od somme, od glose, ce m'est vis,
 Ou rommanz ne puet estre mis
 Choses moutes ; por ce m'est gref⁴.

² Ce sont là les termes de Chrétien de Troyes dans le fameux prologue du *Conte du Graal* (éd. citée, v. 59-63) : « Dont aura bien sauve sa poine / Crestiens qui entant et poine / Par lo commandemant lo comte / A arimer lo meillor conte / Qui soit contez en cort reial ».

³ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. citée, v. 129-137.

Derrière ce constat se lisent indéniablement les limites d'une jeune langue qui ne peut encore tout à fait rivaliser avec la complexité de la langue latine, mais, comme le pense Emmanuèle Baumgartner, il reste très probable qu'à l'époque où le clerc compose, « il devait être inconcevable pour un écrivain de métier [...] de se donner cette facilité, écrire en prose »⁵.

Ce soin que prennent les premiers auteurs en langue vernaculaire à contourner l'écriture prosaïque est, semble-t-il, révélateur d'un soupçon qui a pesé et pèse encore aujourd'hui sur elle : parce qu'elle n'est pas soumise, en apparence, au jeu de la contrainte, parce qu'elle ne déploie pas de façon évidente l'arsenal technique qui fonde en partie le savoir-faire de l'écrivain, la prose flirterait sans cesse avec la facilité supposée de la langue véhiculaire. Brunet Latin, dans son *Livre du Trésor*, concède par exemple volontiers qu'elle est une forme inscrite dans « li enseignement de rectorique », mais la suite de son discours révèle un déséquilibre frappant qui la laisse dans un savoir-faire accessible tandis que l'écriture versifiée fait l'objet d'un développement plus substantiel :

La grant partison de tous parliers est en .ii. manieres, une ki est en prose et .i. autre ki est en risme ; mais li enseignement de rectorique sont commun d'ambes .ii., sauve ce que la voie de prose est large et pleniere, si comme est ore la commune parleure des gens ; mais li sentiers de risme est plus estrois et plus fors, si comme celui ki est clos et fermés de murs et de palis, ce est a dire de pois et de nombre et de mesure certaine de quoi on ne puet ne ne doit trespasser ; car ki bien voudra rimoier, il li convient a conter toutes les sillabes de ses dis en tel maniere qui li vier soient acordables en nombre, et que li uns n'en ait plus que li autres. Après li convient il amesurer les .ii. derraines sillabes de ses dis en tel maniere ke toutes les letres de la derraine sillabe soient samblables, et au mains la vocal sillabe qui va devant la derraine. Après ce li convient li contrepeser l'accent et la vois, si ke ses rimes s'entracordent en lor accens ; car ja soit ce que tu acordes les letres et les sillabes, certes la rime n'ert ja droite se l'accens se descorde⁶.

Devant l'insistance avec laquelle le discours passe ici en revue les exigences du vers, la prose, par contraste, est pour ainsi dire laissée à sa simplicité apparente. La redécouverte progressive de l'art oratoire latin a très certainement permis à la forme prosaïque de gagner en crédibilité rhétorique durant le XIII^e siècle, mais il

⁴ Benoît de Sainte-Maure, *Chroniques des ducs de Normandie*, Carin Fahlin (éd.), Uppsala, Almqvist et Wiksells, 1954, t. 2, v. 25832-25835.

⁵ Emmanuèle Baumgartner, « Le choix de la prose », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 5, 1998, p. 9.

⁶ Brunet Latin, *Le Livre du Trésor*, Francis James Carmody (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1998, III-10, p. 327.

n'est manifestement guère nécessaire, aux yeux de Brunet Latin, de s'appesantir sur une écriture qui s'apparente à ce point à la « commune parleuse des gens ». La prose serait donc à considérer dans un dénuement technique qui rend problématique son inscription dans la production à proprement parler littéraire. Les fameux mémorialistes de la Quatrième Croisade, les premiers à prendre la plume, en français et en prose, ne sont d'ailleurs pas des « écrivains de profession » comme le rappelle Michel Zink, mais bien des « amateurs »⁷ dont l'écriture repose peut-être moins sur un projet d'abord esthétique que sur la volonté de retranscrire, plus ou moins à chaud, une Histoire dont ils ont pu être les acteurs. Il y a là une évidence qui, sans constituer un argument imparable à l'accessibilité de la prose, ne doit pas moins être rappelée, comme le fait à son tour Emmanuèle Baumgartner :

Osera-t-on ajouter que, même si, au Moyen Âge comme dans d'autres cultures, écrire en vers signifie avoir à sa disposition un arsenal de rimes, de formules, de clichés stylistiques préfabriqués, qui sous-tendent l'invention du jongleur de geste comme de l'écrivain en « roman » et devaient l'aider à rimer et rythmer les milliers de vers dont se composent un roman médiéval, il paraît plus facile, malgré tout, d'écrire en prose : surtout lorsque, comme Villehardouin par exemple, on est d'abord un homme d'action et non un clerc de métier⁸.

Le retard relatif de la prose constitue pourtant un premier démenti à cet *a priori* tenace selon lequel elle est une forme plus facile ou plus accessible que d'autres. Michel Zink, toujours, nous rappelle combien son apparition tardive devrait en effet nous interdire de voir dans son utilisation un recours naïf de l'écriture :

[P]artout le vers apparaît avant la prose. L'antériorité du vers sur la prose devrait à elle seule écarter la tentation de voir dans celle-ci un langage spontané, aux règles moins contraignantes que celles de la poésie et qui se confondrait avec le langage parlé. À la vérité, elle n'apparaît au contraire qu'à partir du moment où une langue a atteint une certaine maîtrise et, plus encore, une certaine conscience de ses ressources expressives. L'incrédulité de M. Jourdain n'est pas sottise, mais perspicace. Le prose comme forme d'expression ne se confond ni avec la fonction purement communicative du langage (à supposer qu'elle puisse exister) ni avec l'oralité⁹.

Bernard Cerquiglini, lui aussi, s'est aussi dressé contre l'association, séduisante mais hâtive, entre la prose et une sorte de « degré zéro de l'écriture » :

La prose médiévale, tout d'abord, n'est pas l'émergence en littérature de la langue de la communication, la voix qui s'élève quand on ôte la chape ou le

⁷ Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 2001, p. 190.

⁸ Emmanuèle Baumgartner, *Le Récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995, p. 135.

⁹ Michel Zink, *Littérature française...*, *op. cit.*, p. 173.

bâillon des contraintes métriques. La tentation de considérer cette prose comme une écriture minimale, premier pas vers l'adéquation prose-langue véhiculaire, informative, etc., a guetté mainte plume inattentive, même fort célèbre¹⁰.

Le fait est que si la souplesse apparente de la prose lui interdit de se mesurer à la technicité évidente de la forme versifiée, elle constituera pourtant un avantage en sa faveur à partir du moment où la contrainte du vers ne semble plus fonctionner comme une garantie littéraire mais bien comme une menace à cette nouvelle prétention que se donne toute une partie du champ romanesque : la vérité. Sous la tutelle du grand modèle qu'est la Bible, l'écriture prosaïque s'affirmera en effet de façon progressive comme le *medium* capable du vrai. Là où l'écriture versifiée, avec ses lois et ses comptes, constituerait un discours sans transparence, obligée de gauchir ce qui est dit, la prose, dépourvue de ces sinuosités apparentes de l'expression, serait, au contraire, en meilleure adéquation avec la pensée et en ce sens plus apte à transmettre un message édifiant, qu'il soit d'ordre historique ou théologique. « Nus contes rimés n'est verais » : la fameuse formule de Nicolas de Senlis, dans le prologue à sa version du *Pseudo-Turpin* trouvera, on le sait, de nombreux échos dans les grandes sommes romanesques qui marquent le XIII^e siècle ainsi que dans les entreprises, tout aussi monumentales, de mises en prose qui s'étalent jusqu'à la fin du Moyen Âge¹¹. Soigneusement évitée par les romanciers du XII^e siècle, la prose apparaît bientôt comme la forme privilégiée d'auteurs soucieux de briser le lien institué entre le roman jusque-là versifié et la fiction. Le débat formel semble donc s'être déplacé du côté de l'axiologie : tandis que l'écriture prosaïque se proclame seule forme susceptible de dire le vrai et paraît se river à des œuvres menées au nom d'un certain sérieux, le vers tend à renvoyer à un corpus du côté du divertissement et de l'imagination. La forme participe ainsi de près à la redéfinition des enjeux du roman enclavé, depuis ses premières manifestations en langue romane, entre l'*estoire* et la *fable*. Tout se passe comme si le choix de la prose, qui s'associe notamment de manière révélatrice au graal, permettait donc d'arracher le monde breton à sa « vanité » originelle et de le tirer vers plus de vérité.

¹⁰ Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 17

¹¹ Voir *Les Mises en prose...*, *op. cit.*, de Georges Doutrepoint.

Toutefois, nul n'est dupe que dire le vrai n'est pas plus l'apanage de l'écriture prosaïque que de l'écriture versifiée¹². Derrière ce *topos* qui associe prose et vérité se lit peut-être moins une conviction qu'il faut prendre au pied de la lettre qu'un nouveau contrat romanesque entre le récit et son rapport au temps, comme le suggère Emmanuèle Baumgartner :

Qu'elle dise la fiction ou l'histoire, la prose est un outil mieux adapté que le vers narratif pour représenter le temps dans sa continuité, dans sa complexité, dans son épaisseur. Elle a dû apparaître, et peut-être est-ce ce sentiment qu'expriment aussi les clercs à travers le concept si ambigu de « vérité », comme la forme la plus apte à configurer le monde réel (le monde de l'Histoire), mais aussi un monde imaginaire ambitieusement recréé à son image¹³.

Pour le corpus romanesque arthurien, qui s'articule de façon presque incontournable autour de la notion de quête, la prose est probablement apparue, en ce sens, comme la forme la plus adaptée pour suggérer à la fois l'avancement et la densité du récit. Chez Isidore de Séville, elle est déjà rivée de manière révélatrice à l'idée d'un discours à la fois rectiligne et ample, *prorsum* et *profusum*, double caractéristique qui annonce déjà le goût de cette prose romanesque française pour ce que Michel Zink appelle « l'explicite »¹⁴.

Le débat n'est pourtant pas clos et même jusqu'à la fin du Moyen Âge, alors que la production française a accouché des grandes sommes romanesques en prose, l'idée perdure encore selon laquelle l'écriture prosaïque demande un travail moins contraignant, et en ce sens plus abordable, que l'écriture versifiée. C'est ainsi, par exemple, que Christine de Pizan explique qu'elle rédige une partie de son *Livre de la Mutacion de Fortune* en prose parce qu'elle est, dit-elle, malade, comme si les limites temporaires de son état physique la poussaient à adopter un travail de l'écriture moins exigeant :

Or me couvient cy excuser
Un petit, car ne puis muser
A rimer, pour fievre soubdaine
Qui m'a seurpris, dont suis en peine.
Sur ce pas faut laisser ester.
Mais, pour mon ouvrage haster,
Mettray la prose en la maniere

¹² À bien y regarder d'ailleurs, la déclaration de Nicolas de Senlis visait moins à mettre en doute la forme versifiée à proprement parler que les jongleurs qui y ont recours.

¹³ Emmanuèle Baumgartner, *Le Récit médiéval*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁴ Michel Zink, *Littérature française...*, *op. cit.*, p. 178.

Que mot a mot l'escri plainiere¹⁵.

Le choix de la prose dans un ouvrage majoritairement en vers n'est donc ici légitime que dans la mesure où il ne s'agit là que d'un recours ponctuel, un expédient qui, pour très pratique qu'il soit dans la situation de l'écrivaine, ne saurait véritablement satisfaire les attentes d'un public auprès duquel, de manière révélatrice, elle s'excuse de ne pas rimer. Si la versification charrie ici discrètement les condamnations dont elle a pu être l'objet dès le XIII^e siècle – elle reste associée à une certaine idée de divertissement un peu gratuit comme en témoigne le verbe « muser » –, elle ne continue pas moins, aux yeux de Christine de Pizan, d'être le signe manifestement privilégié des compétences et, pour ainsi dire, du *devoir* de l'écrivain.

Contrainte, rythme, mémoire

Contrainte évidente exercée sur la langue, le vers pourrait aussi apparaître, chez Jacques Roubaud, comme une marque incontournable de l'écrivain et plus particulièrement du poète. Pour l'oulipien, l'exigence de la forme constitue en effet avant tout – et c'est là une différence essentielle avec ce vers médiéval qui a conquis tous les genres – l'essence d'un travail d'abord poétique. C'est elle qui assure cette sortie du langage ordinaire et génère cette poéticité où la forme est rendue si indissociable du sens que paraphraser un poème en l'arrachant à ses règles reviendrait, en somme, à le dénaturer. « La poésie ne pense pas », « la poésie ne dit rien », « ce que dit la poésie ne peut être dit autrement »¹⁶ : voici quelques axiomes que l'oulipien formule autour de cette poésie immanente, indissociable de sa propre performance, pour mieux lui opposer d'ailleurs une conception bien connue de la prose romanesque, non seulement d'essence narrative – et à ce titre parfaitement paraphrasable –, mais aussi célèbre de son indéfinition formelle. Le rythme, la structure et le nombre ne sont donc pas des priorités hasardeuses mais fondent d'abord un rapport singulier à la langue qui serait, *a contrario*, totalement étranger au roman.

¹⁵ Christine de Pisan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, Suzanne Solente (éd.), Paris, Picard, 1966, v. 8731-8739.

¹⁶ Voir son article « Hypothèses génétiques concernant la péréquation de la forme roman », *Le Cabinet d'auteur*, 4, automne 1995, p. 21.

S'il y a, chez Jacques Roubaud, une préoccupation essentielle de la forme, elle n'aboutit toutefois pas à une adoration aveugle, ni à une pratique frénétique de ce que la poésie peut faire de plus traditionnel. Jacques Roubaud accepte volontiers d'être qualifié de « formaliste » mais cette étiquette ne devrait cependant pas être entendue en un sens protocolaire ou conservateur. Tout ce qui s'approche d'un académisme un peu trop rigide fait d'ailleurs horreur à l'écrivain qui, rappelons-le, refuse énergiquement d'être rattaché à une quelconque école ou à un quelconque canon¹⁷. Pour l'oulipien, le recours à un vers qui s'enferme dans ses propres règles reste étroitement lié à la pratique de ce qu'il appelle « la langue de bois », figée dans ses habitudes et imperturbablement gardienne des normes institutionnelles :

La langue de bois aimait le vers régulier ;
aimait la rime.
régulé était le vers régulier ;
bien ordonnée, bien sage la rime¹⁸.

Caractérisée par un respect complaisant de certaines conventions, la poésie « langue de bois » fait ici les frais de l'ironie roubaldienne ; elle propose peut-être des canevas formels mais l'utilisation systématique et peu renouvelée qu'elle en fait confinerait implicitement à un conformisme sclérosant :

[L]e respect du code n'est pas une condition suffisante d'acceptation et de compréhension de la loi. Autrement dit, le résidu codifié des traités, le « comment faire des vers », non seulement ne garantit aucunement l'excellence du vers, mais lui est même contraire : « simulacre » de la versification¹⁹.

Le vers n'est donc pas chez Jacques Roubaud une marque distinctive qui permettrait de séparer la poésie de la non-poésie : il est potentiellement une contrainte vide. Mais l'écrivain se montre plus virulent encore à l'égard de ce que peut produire, à l'opposé, la « langue de muesli », cette langue dont la prétendue liberté ne cache en réalité qu'une mollesse qui, de façon tacite, ferait finalement tout autant système :

La langue-muesli n'aime pas le vers régulier

¹⁷ À propos de la réception française de la poésie américaine des années 1950, Jacques Roubaud exprime sans détour son sentiment à l'égard des institutions littéraires (*PO*, p. 44) : « Les seules choses qui venaient jusqu'à nous étaient reconnaissables comme académiques (au double sens de ce mot en France : universitaire et dépourvu de toute originalité) ».

¹⁸ *PO*, p. 37.

¹⁹ Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988, p. 52.

n'aime pas la rime.
 La langue-muesli est la langue du monde libre
 d'un monde libre
 est la langue de la liberté
 [...]
 Le vers dans la langue-muesli doit être libre
 doit être le vers de l'espace shengen de la poésie,
 et même du village mondial
 libre
 [...]
 La poésie-muesli a son vers à soi
 C'est un vers officieux
 Tous les poètes l'adoptent sans même y penser.
 On le reconnaît dans le monde entier
 Dans les pages de toutes les revues du village mondial
 Il est la marque fabrique de la poésie-muesli.
 Son nom ? le **VIL**.
 VIL = Vers International Libre²⁰.

La liberté formelle prise au premier degré n'est donc qu'un leurre, un travers contemporain de la poésie contemporaine²¹, en somme un avilissement, comme le signe de manière éloquente l'acronyme inventé par l'écrivain pour désigner le recours systématique et non moins mortifère au vers qui se dit « libre ». De plus, en répondant à la rigueur de la tradition par une hardiesse supposément cathartique, la « poésie-muesli » ne fait, aux yeux de l'oulipien, que reconduire des recettes poétiques tout aussi éculées que celles des canons littéraires. Dans son essai *La Vieillesse d'Alexandre*, Jacques Roubaud montre par exemple comment le vers libre se définirait en effet moins par l'étendue de ses possibilités que par sa volonté de ne pas faire, entre autres, de l'alexandrin :

Le vers libre standard est non compté.
 [...]
Le vers libre commun est non rimé.
 [...]
 De tout cela il vient que la *liberté* revendiquée par le modèle dans sa propre désignation est extrêmement limitée. Comme anti-alexandrin, le vers libre commun n'est pas libre de n'être pas cela²².

Entre une tradition engluée dans ses modèles et une écriture supposément libérée du poids des canons mais qui n'arrive pas mieux à s'en détacher, Jacques Roubaud renouvelle la conception et les enjeux du vers en en faisant, selon les

²⁰ *PO*, p. 38-39

²¹ L'homophonie qui se joue dans l'expression « vers à soi » est d'ailleurs intéressante car elle associe le procédé formel à un animal qui se caractérise par une absence de vertèbres, autrement dit par une flexibilité molle : dans le ver comme dans le vers libre, il n'y pas de structure « dure ».

²² *La Vieillesse d'Alexandre...*, *op. cit.*, p. 125-126.

mots de Bertrand Degott, « la raison qui réfrène une activité mentale affolée par les *choses vues* ». « Il n’y a pas de meilleur contenant pour déposer la vie »²³, ajoute le critique, à l’appui d’une strophe éloquente de *Churchill 40* :

Qui pense les pensées en mots distants du nombre
Perd de leur souvenir leur vérité s’en va
Car la loi de compter maîtrise le horla
Le fantastique éclair dont notre œil est la tombe²⁴.

Dans la pensée roubaldienne, le vers est en effet un « effecteur privilégié de la mémoire »²⁵ : le rythme et le nombre confèrent à la langue un caractère mémorable qui s’étend à l’expérience du monde qu’elle formule et condense en « images-langue »²⁶ où le souvenir des choses s’entremêle inextricablement au souvenir des mots. À ce titre, et selon un glissement prépositionnel cher à Jacques Roubaud, la poésie est aussi bien mémoire *par* la langue que mémoire *de* la langue. Pour l’oulipien, qui recopie et apprend sans relâche des centaines de poèmes, qui a, en d’autres termes, déjà éprouvé la portée mémorielle de la poésie, prendre la plume revient donc aussi à composer avec « l’incessante rumeur » du « déjà-dit de la langue »²⁷. On comprend mieux, dès lors, dans quelle mesure l’écrivain peut affirmer qu’il « n’y a jamais de formes poétiques épuisées » mais qu’« il n’y a que des versions épuisées de formes »²⁸. Le formalisme roubaldien n’est donc pas à prendre au pied de la lettre comme un jeu gratuit de surface. Il constitue le lieu idéal d’une mémoire de la poésie elle-même puisque tout nouveau canevas ne serait que le souvenir actualisé d’un autre, plus ancien, mais dans lequel on aura su lire de nouvelles possibilités : le nombre et le rythme sont, chez l’écrivain, les adjuvants de la mémoire.

Dans une telle perspective, il n’est pas surprenant que la prose soit suspecte aux yeux de Jacques Roubaud et se définisse d’abord par un manque : « il n’y a

²³ Bertrand Degott, « Mesure et démesure dans l’autobiographie en vers », *Modernités*, 24, 2007, p. 72.

²⁴ *Churchill 40*, *op. cit.*, p. 49.

²⁵ *L’Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 141.

²⁶ Voir, par exemple, *GIL*, p. 1300. À propos de la place de ces « images-langue » dans la pratique poétique de Jacques Roubaud, voir Florent Henke « Paysages urbains-espace mnémonique : la construction d’une mémoire de la littérature dans *La Forme d’une ville* de Jacques Roubaud », *Eidolon*, 68, mars 2005, p. 425-436.

²⁷ Expression de Marie-Pascale Huglo, « Mémoire du couper-coller : autour de Jacques Roubaud », dans *Mémoire et culture*, Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), Limoges, Pulim, p. 60.

²⁸ *PO*, p. 152.

pas de rythme dans la prose »²⁹, déclare-t-il sans détour dans son essai *Poésie, etcetera : ménage*. On ne s'étonnera pas non plus de voir l'écrivain associer la forme romanesque à cette « langue de muesli » qui gangrène déjà à ses yeux la production vers-libriste contemporaine. À rebours des conceptions bakhtiniennes qui faisaient du roman une forme disposée à absorber les discours à la faveur d'un plurilinguisme³⁰, Jacques Roubaud affirme en effet qu'il s'agit là d'un genre et d'une forme qui mènent, au contraire, à l'uniformisation la plus totale³¹ : « la prose ignore la singularité des langues »³². Cette position ne cesse, bien sûr, de résonner encore avec celle de l'auteur du *Livre du Trésor* qui rivait la prose à la « commune parleure », quoiqu'elle se fasse ici plus clairement virulente. Si Brunet Latin remarquait l'apparente facilité de l'écriture prosaïque, sans véritablement émettre de jugement de valeur, l'oulipien dénonce explicitement un usage de la langue « mou, simplifié, imprécis, paresseux, télévisé, indigent »³³, qui rejoint, on l'aura deviné, cet « universel reportage » auquel Mallarmé opposait déjà le langage poétique dans ses célèbres *Divagations*.

D'aucuns considèrent l'absence de contraintes comme un gage de littérature : elle est au contraire, chez Jacques Roubaud, quasiment rédhibitoire, position qui conduit donc à la condamnation presque systématique du roman, « genre indéfini »³⁴ par excellence, selon les célèbres mots de Marthe Robert. Si, délicieux paradoxe, l'auteur n'hésite pas à réinvestir la forme romanesque – on pense ici à sa trilogie autour d'Hortense – c'est pour mieux y dénoncer la médiocrité d'un genre sans exigences, accessible à quiconque déciderait de s'autoproclamer romancier. Le narrateur de *l'Enlèvement d'Hortense* prend ainsi la parole :

Un matin, je me suis levé et je me suis dit : tu ne sais rien, rien, rien ; tu es nul, nul, nul (je me tutoie). Mais est-ce que c'est une raison pour ne pas écrire un roman ? Évidemment non³⁵.

²⁹ *PO*, p. 228.

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.) Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 88 : « Le roman, c'est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée ».

³¹ Perspective que nous empruntons à Christophe Reig, *Mimer...*, *op. cit.*, p. 52.

³² *PO*, p. 28.

³³ Jacques Roubaud, « Le roman du lecteur ? », *Le Débat*, 90, 1996, p. 61

³⁴ Titre du premier chapitre de *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁵ *ENH*, p. 81.

Derrière l'humour ne se cache pas moins cette conviction, que certains trouveront élitiste, selon laquelle le roman se caractérise d'abord par une facilité outrancière et ne requiert aucun savoir-faire particulier, menace évidente à l'idée tout oulipienne d'artisanat en littérature. Jacques Roubaud rejoint d'ailleurs ici clairement les positions de son maître Raymond Queneau :

Alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriciens et des faiseurs de règles, le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute loi. N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat, quel qu'il soit, sera toujours un roman. Je ne viens pas ici imposer, ni même proposer, des lois à un genre qui, tel qu'il est, satisfait tout le monde, auteurs et lecteurs. Mais, pour ma part, je ne saurais m'incliner devant un pareil laisser-aller³⁶.

À l'opposé des notions chères aux oulipiens – nombre, rythme, structure –, le genre romanesque s'établit donc dans une sorte d'écoulement lâche et informe. La comparaison quenienne de la prose à une « lande longue » où l'on « pousse devant [soi] » les éléments du récit consonne d'ailleurs encore une fois avec celle de Brunet Latin qui voyait en elle une voie « large et plénier » mais rappelle aussi l'autre trait que l'on associe, depuis Isidore de Séville, à l'écriture prosaïque : sa linéarité. Car pour Jacques Roubaud, et c'est là un autre argument qui permet de définir par contraste la poésie, la prose romanesque s'inscrit d'abord et avant tout dans une durée, « avance et se parcourt selon la flèche irréversible du temps »³⁷. L'oulipien voit d'ailleurs là « le drame »³⁸ du roman, celui d'être condamné à finir, là où le poème, *a contrario*, existe dans le maintenant toujours renouvelé de sa récitation.

Molle et rectiligne, la prose l'est donc sans surprise dans la pensée de Jacques Roubaud, mais ces attaques répétées sont pourtant à prendre avec soin dans la mesure où l'écrivain n'est pas totalement rétif, dans la pratique, à l'idée de la réinvestir. Indéniablement, il y a chez lui une condamnation de principe mais elle se voit en effet sans cesse nuancée par sa production plus proprement littéraire qui s'est piquée, plus d'une fois, à l'écriture prosaïque. D'abord dans la mesure où Jacques Roubaud ne rejette pas en bloc ce relâchement formel qui est supposé caractériser la prose mais sait, au contraire, l'exploiter pour son propre

³⁶ Raymond Queneau, « Technique du roman », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 27-28.

³⁷ *PO*, p. 236.

³⁸ *Ibid.*, p. 237.

compte. Dans un de ses recueils poétiques intitulé *Autobiographie Chapitre 10*, il s'attache ainsi à disséminer des « moments en prose », comment autant de pauses offertes au lecteur afin de reprendre son souffle. La PROSE, de façon anagrammatique, est donc ici un temps de REPOS³⁹, nécessaire pour ménager la concentration d'un lecteur devant une poésie que l'écrivain sait tout aussi contraignante dans le moment de sa composition que dans celui de sa réception. Mais si l'oulipien se saisit volontiers ici de la prose pour affirmer, par contraste, une conception exigeante de la poésie, il sait aussi y avoir recours pour montrer qu'elle est tout aussi susceptible d'accueillir une recherche formelle en dépit de sa mauvaise réputation. L'écrivain ne cache d'ailleurs pas son intérêt pour certaines proses qui ont précisément gagné son adhésion en ce qu'elles présentent un effort remarquable de rythme et se rapprochent, en ce sens, des contraintes plus volontiers attendues en poésie.

Parmi les rares ouvrages ayant su le convaincre de ce point de vue figure d'ailleurs *Le Lancelot en prose* qui a constitué un des modèles⁴⁰ à l'écriture du *Grand Incendie de Londres* et fait de plus l'objet d'une lecture singulière dans le *Graal Fiction*. Jacques Roubaud consacre en effet une partie de son essai à la question de l'entrelacement, structure romanesque qui retient son intérêt en ce qu'elle permettrait au récit de trouver un tempo particulier et qu'il évoque d'emblée en recourant, de façon étonnante, au lexique de la lyrique occitane :

Le Lancelot en prose, dans l'édition Sommer, compte quelque 1200 pages de 42 longues lignes chacune. Et il faudrait y ajouter tous les embranchements et variations des dizaines de manuscrits conservés. Dans ce texte, où elle a été d'abord reconnue, la *méthode de l'entrebescar*, de l'entrelacement, est utilisée, pour la première fois systématiquement⁴¹.

Le rapprochement peut en effet paraître cavalier puisque l'oulipien semble donner pour synonymes des termes qui renvoient à deux productions que presque tout sépare : temps, espace, langue, genre. Si cet étonnant parallèle trouve probablement sa source dans l'affection que porte Jacques Roubaud à la culture

³⁹ Anagramme révélée par Jacques Roubaud lors d'un entretien mené par Florence Delay, « La pluralité des proses de Jacques Roubaud », *Quai Voltaire*, 10, 1993, p. 17-27.

⁴⁰ Voir l'avertissement qui ouvre le *GIL*, p. 14 : « Aucune des grandes conceptions du roman, me disais-je, qu'elles soient traditionnelles ou modernes (et postmodernes encore moins) n'est adéquate à l'originalité irréductible de mon Projet. Il me faut chercher ailleurs modèles, guides, impulsions. C'est dans ce but [...] que je me suis perdu avec délices dans les entrelacements forestiers, les 'laisses' et les 'branches' du vieux *Lancelot en prose* ».

⁴¹ *GF*, p. 212.

occitane en général et aux troubadours en particulier, il nous dit aussi la volonté de l'écrivain de saluer, par le truchement d'une analogie avec la poésie, une forme qui n'est peut-être pas le vers mais qui a su, à une échelle différente – non plus celle de la *langue* mais bien celle du *récit* – se donner un rythme. À côté de ce paradigme lyrique, l'analyse se fonde d'ailleurs sur une autre comparaison tout aussi éloquente du point de vue formel avec la production épique puisque l'auteur voit, dans l'entrelacement des aventures chevaleresques, un jeu d'alternance qui lui rappelle, à la suite de Paulin Paris, les effets de retours et d'échos que l'on peut retrouver dans les laisses de la chanson de geste :

S'il est vrai qu'il n'est pas possible de découper le *Lancelot* en livres et chapitres, en unités conformes aux conceptions ultérieures du roman, il n'en est pas moins vrai que les textes (les manuscrits) contiennent un principe de division formelle extrêmement net, constituant une *punctuation narrative* de la prose (distincte de la punctuation ordinaire, qui d'ailleurs est très différente de celle dont les principes se sont établis depuis l'imprimerie) : à des intervalles de longueur très variable, le récit s'interrompt (et les manuscrits le signalent matériellement) sur des formules à peu près toujours semblables [...]. De telles formules isolent des fragments de prose dont la longueur va, en général, de quelques lignes à quelques pages. Paulin Paris les appelait des *laisses en prose* et, malgré la sévérité de Lot pour cette désignation (les *prétendues laisses*), l'analogie a quelque vertu [...].

Il semble bien que pour l'auteur du *Lancelot*, une laisse soit une unité narrative élémentaire de prose (comme le sont, poétiquement, les laisses épiques) terminée par une pause suspensive (punctuation, blanc, silence) qui impose son *rythme sémantique* au récit⁴².

Si le *Lancelot en prose* a su gagner les faveurs de l'oulipien, c'est donc en raison de sa capacité à sans cesse « lutter contre la célèbre et bien injustement décriée linéarité par les embranchements forestiers (au sens propre comme au figuré) »⁴³. Parce qu'il cultive, du point de vue narratif, l'idée de vers – non pas entendu comme décompte traditionnel de syllabes mais, plus généralement, comme unité qui *revient* –, le roman médiéval constitue un exemple pertinent, aux yeux de l'oulipien, des possibilités rythmiques de la prose, possibilités auxquelles l'écrivain décidera de se piquer à son tour, notamment avec l'immense projet autobiographique du *Grand Incendie de Londres*⁴⁴. C'est d'ailleurs à Florence Marsal que l'on doit une première étude qui s'est appliquée à rapprocher ces deux

⁴² *Ibid.*, p. 212-214.

⁴³ *PO*, p. 245.

⁴⁴ Florence Marsal se propose par exemple de lire ce cycle autobiographique, qui fonctionne par « incises et bifurcations », à la lumière du *Lancelot en prose*. Voir son essai récemment paru, et qui fait écho à sa thèse déjà citée : *Jacques Roubaud : prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

productions autour d'une même poétique de la prose : elle y montre notamment comment l'entrelacement et la ramification, tant des aventures arthuriennes que des souvenirs roubaldiens, fonctionnent comme autant d'occasions de contourner temporairement la flèche du temps.

Quoi qu'il en soit, le réinvestissement d'une écriture universellement suspectée d'informe semble avoir constitué un véritable défi pour l'oulipien, manifestement désireux d'insuffler du nombre et de la structure dans un *medium* réputé pour ne pas en présenter⁴⁵. Il n'en reste pas moins vrai que, dans la pensée roubaldienne, une prose qui a su trouver un rythme reste inextricablement liée à l'idée de poésie et n'est déjà plus prose à proprement parler : « dès qu'il a rythme trouvé, il est hors prose, déjà pré-poésie »⁴⁶. En ce sens, on l'aura compris, la seule manière pour l'écrivain d'aborder la forme prosaïque et plus précisément romanesque, c'est de la pousser en dehors de ce qu'elle est, de lutter sans cesse contre ce qui est censé la caractériser. Comme le note Christophe Reig, « le roman ne devient intéressant [pour Jacques Roubaud] que lorsque, par un mouvement centrifuge, il se porte à ses limites »⁴⁷, que lorsqu'il « tend », dira cette fois-ci l'oulipien, « vers une forme extrême de lui-même »⁴⁸. D'où les tentatives incessantes de Jacques Roubaud pour maîtriser le *medium* prosaïque, lui donner un cadre et des limites, en somme en faire une forme contraignante et menée sans aléatoire, comme le voulait aussi Georges Perec : « Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir et nous voulons faire de la prose en sachant ce qu'on fait »⁴⁹. C'est par exemple sur le modèle de la sextine d'Arnault Daniel que s'organise la narration dans *La Belle Hortense*, construction originellement poétique mais adaptée ici à la cause romanesque : derrière son fondu apparent, le récit est en réalité fortement marqué par des effets de contrainte à partir desquels le lecteur pourra s'ingénier à retrouver cette contrainte de base qui régit l'avancée du roman⁵⁰. C'est encore autour d'une loi, cette fois-ci plus strictement

⁴⁵ Pour se faire une idée du contraire, voir Jan Baetens, *Romans à contraintes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2005.

⁴⁶ *PO*, p. 228.

⁴⁷ Christophe Reig, *Mimer...*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸ *PO*, p. 234.

⁴⁹ Cité par Carole Bisénius-Penin, *Le Roman oulipien*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 253.

⁵⁰ Outre les travaux déjà cités d'Élisabeth Lavault et de Christophe Reig, on pourra encore se reporter à l'article de Siegfried Loewe, « Jacques Roubaud. Le cycle

mathématique, que se fonde *La Princesse Hopy* où l'on voit la diégèse s'organiser selon le groupe commutatif de Klein⁵¹. Le *Grand Incendie de Londres* comporte, quant à lui, un nombre invariable de paragraphes au gré de ses différents volumes, procédé qui va encore explicitement à l'encontre de cette indétermination numérique que Queneau reprochait déjà au roman. Évidemment, tout récit roubaldien supporte une « lecture innocente »⁵² qui permet au texte d'être apprécié sans que le jeu formel soit nécessairement débusqué, mais la contrainte n'en reste pas moins systématique.

Mise en prose, retour au récit

Si, selon l'expression de Véronique Montémont, la recherche formelle n'est pas chez Jacques Roubaud un « ornement mais une véritable axiomatique littéraire »⁵³, son travail n'a pourtant pas toujours été reçu comme tel. On sait les mots proférés par Meschonnic, accusant l'écrivain d'être un « technicien de surface » : l'attaque reflète pourtant bien tout un pan de la critique pour qui les considérations oulipiennes seraient en effet bien oiseuses. Il est vrai qu'un groupe qui affiche avec tant d'assurance le ludisme⁵⁴ au sein de sa production ne pouvait, en un sens, que déchaîner les puristes aux yeux desquels le jeu de la contrainte s'oppose nécessairement à tout un système de valeurs littéraires où le sérieux et la spontanéité semblent tenir le haut du pavé. Marcel Bénabou, autre membre et pilier de l'Oulipo, en est d'ailleurs parfaitement conscient :

La contrainte, on le sait, a souvent mauvaise presse. Tous ceux pour qui la valeur suprême en littérature s'appelle sincérité, émotion, réalisme ou authenticité, s'en défient comme d'une dangereuse et étrange lubie. Pourquoi aller chercher son inspiration, violenter sa liberté en s'imposant volontairement des gênes, ou en multipliant devant soi les obstacles ? Même les mieux disposés parmi les censeurs affectent de ne voir, dans le recours à la contrainte, qu'un jeu, rarement innocent, mais foncièrement vain. Le seul mérite qu'ils lui consentiraient peut-être, c'est de fournir à quelques acrobates du langage, à quelques amateurs de jongleries verbales, l'occasion d'exhiber, en funambules,

labyrinthique des *Hortense* », dans *Oulipo poétiques*, actes du colloque de Salzburg, avril 1997, Peter Kuon (dir.), Tübingen, Narr, 1999, p. 95-107.

⁵¹ On consultera par exemple l'article déjà cité d'Elvira Laskowski-Caujolle, « Lépluchure du conte-oignon ».

⁵² Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 357.

⁵³ *Ibid.*, p. 41

⁵⁴ Voir Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 52 : « Le travail oulipien [...] ne peut se prévaloir d'aucune finalité dite sérieuse [...], il entre inévitablement dans la rubrique du jeu ».

leur virtuosité. Non sans regretter, bien entendu, que tant d'ingéniosité et d'acharnement n'aient pas été mis au service d'une ambition littéraire plus « sérieuse »⁵⁵.

De la libération romantique du génie-écrivain aux pratiques surréalistes qui cherchaient à mettre en lien direct l'écriture et la pensée, l'héritage de la première moitié du XX^e siècle ne laisse en effet que peu de place à l'idée de contrainte en littérature. Le regard du « censeur » est d'ailleurs, en un sens, étrangement proche de celui du prosateur médiéval qui voyait dans le recours au vers un frein à l'écriture qui voudrait prétendre à une certaine forme de vérité. Des « contes rimés » dénoncés par Nicolas de Senlis aux jeux oulipiens, c'est, semble-t-il, un même impératif d'authenticité qui ferait défaut.

Jacques Roubaud connaît d'ailleurs bien la position du traducteur du *Pseudo-Turpin* et n'hésite pas à parodier le *topos* qui associe la prose à l'idée de vérité, pour mieux en révéler le caractère artificiel. Le premier chapitre de son *Chevalier Silence* s'intitule par exemple de manière significative « Que cette histoire est véridique et que ceci en est la version authentique »⁵⁶, titre où la volonté de dire le vrai paraît si insistante qu'elle en devient comique. Le narrateur aura beau s'obstiner à affirmer qu'« il n'y pas [...] d'ouvrage où l'Histoire ait été plus scrupuleusement respectée »⁵⁷, l'outrance du propos se chargera bien de désamorcer la prétention historique à mesure qu'elle s'énonce. L'Heldris de Cornouailles roubaldien en profitera d'ailleurs pour expliquer, à ce titre, pourquoi il a choisi la prose pour rétablir la version de ses écrits, supposément déformés par Chrétien de Troyes :

Si mon livre est écrit en prose, contrairement à la précédente et criminellement déformée version de Chr. de T. (de médiocres octosyllabes), la raison en est simple. Aucun récit en vers et en rime ne peut dire la vérité. Car les exigences du nombre et l'écho obligent à tordre le sens, à déformer les faits, à inventer, à mentir. La poésie peut être belle (et encore faut-il lui offrir le secours d'une belle langue, comme la nôtre) ; elle ne saurait être véridique⁵⁸.

Le refus de la versification serait donc la seule voie d'accès possible au vrai : l'ironie, bien sûr, est latente quand on sait non seulement combien le récit, en lui-même, n'a rien de très vraisemblable, mais n'a, qui plus est, pas grand-chose à

⁵⁵ Marcel Bénabou, « La règle et la contrainte », *Pratiques*, 39, octobre 1983, p. 101.

⁵⁶ *CS*, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁸ *Ibidem*.

voir avec son véritable hypotexte⁵⁹. Mais derrière cette justification qui se joue des motifs déjà invoqués par les auteurs médiévaux, il nous semble aussi que Jacques Roubaud réaffirme plus sérieusement ses positions : la déclaration selon laquelle « la poésie ne saurait être véridique » est en réalité parfaitement fondée puisque, dans la perspective de l'oulipien, la poésie, rappelons-le, ne dit tout simplement « rien ». En dérimant le roman versifié, il s'agirait donc moins de souscrire à l'association entre prose et vérité que de défendre le territoire d'une poésie qui ne devrait pas avoir à « dire quelque chose » : ce serait là, entre autres, le domaine du roman. La question formelle recoupe donc encore une fois la question générique. Le vers, si tant est qu'il soit un outil privilégié du langage poétique, n'aurait pas à se mettre au service du narratif : ce serait le détourner plus encore de ses fonctions, déjà bien menacées, nous l'avons vu, par la pratique contemporaine. S'il y a récit, ce serait donc à la prose, notamment romanesque, de le prendre en charge, forme certes peu appréciée par Jacques Roubaud mais qui présente peut-être l'avantage de ne pas disputer à la poésie ses ressorts, ni, surtout, ses enjeux.

On comprendra mieux, en ce sens, le silence critique de Jacques Roubaud à l'égard des romans médiévaux en vers puisqu'il s'agit là d'un corpus problématique qui associe la narration à des exigences évidentes. Alors que l'oulipien ne cesse de se réclamer du *Lancelot en prose*, il ne dit en effet pas grand-chose de ces récits qui donnent aussi à voir une langue soumise à la contrainte. En réalité, tout se passe comme si cette production constituait, en quelque sorte, une menace potentielle aux catégories de Jacques Roubaud : accepter de dire que le roman en vers est aussi capable de rythme dans la langue, c'est venir concurrencer la poésie sur son propre territoire, chose que l'oulipien, répétons-le, répugne obstinément à faire. À bien y regarder, si la première production romanesque est, de façon évidente, contraignante, l'utilisation qu'elle fait du vers n'a, de toutes les façons, rien à voir avec l'idéal roubaldien qui rive fermement l'idée de rythme à celle de mémoire. En effet, on sait combien ces premiers romans, qui ne sont plus chantés mais bien lus, ont précisément abandonné de manière progressive les effets mnémotechniques que l'on pouvait

⁵⁹ En effet, le *Chevalier Silence* se donne comme un dérimage mais il ne présente aucune fidélité à la lettre, ni d'ailleurs au sens, du texte médiéval.

trouver, par ailleurs, dans la chanson de geste⁶⁰. S'ils continuent d'exploiter certaines ressources de la versification, il semblerait toutefois qu'ils affirment l'émergence d'un genre qui se définit de plus en plus par un souci, tout narratif, de faire avancer le récit. Paul Zumthor rappelle à cet égard cette

progression vers un après, qui s'oppose si nettement à la parataxe épique : les relations s'organisent en profondeur, la pure contiguïté temporelle et spatiale, cette consécutive de surface, se détache sur un entrelacs de concessions, de conditions, de finalités profondes. Le vers est emporté dans ce mouvement. Chrétien de Troyes, recueillant l'octosyllabe de l'*Énéas*, le brise ou l'étend : la phrase sans cesse tend à hacher ou déborder ces huit, seize ou vingt-quatre syllabes, elle enjambe librement la rime ; déjà la prose est toute proche. La rime constitue généralement le seul effet sonore perceptible. Ce n'est qu'exceptionnellement, et en vue d'un dessein particulier, étranger au projet global du texte, que surgissent des échos, des battements de syllabes, toutes espèces de figures de sons⁶¹.

Parce que les premiers romans détourneraient la versification de cette fonction mémorielle, si chère à l'oulipien, ils ne pouvaient pas, en tout état de cause, constituer un genre véritablement représentatif de sa poétique des genres. On comprend dès lors dans quelle mesure Jacques Roubaud refuse plus généralement de faire du vers un critère absolument distinctif de cette poésie qu'il défend puisqu'il ne serait pas ici autre chose qu'une forme latente de la prose. C'est peut-être dans cette perspective, ou du moins en partie, qu'il faut aussi entendre le choix plus particulier de l'auteur dans la réécriture de nombreux romans versifiés et qui consiste à les mettre en prose : ce serait retourner le récit dans une forme jugée plus adaptée à sa narrativité.

Dans le cas du *Graal Théâtre*, le choix de ce que Gérard Genette appelle la *prosification* va très certainement dans le sens d'un désir d'adapter des récits dont la forme originale ne répond plus aux critères de notre modernité : c'est là un motif déjà convoqué allègrement durant toute la fin du Moyen Âge pour justifier, à côté du rajeunissement linguistique, le rafraîchissement de vieilles histoires dont la forme pouvait apparaître comme surannée. Mais, comme nous venons de le suggérer, cette mise en prose participe aussi de cette volonté de maintenir quelques frontières entre roman et poésie, ce qui n'empêchera pas Jacques Roubaud, évidemment, de jouer parfois la carte de l'ambiguïté. De nombreux textes médiévaux en vers se voient ainsi prosifiés, libérés du poids de la rime, à la

⁶⁰ Voir, par exemple, Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, notamment le chapitre IV.

⁶¹ Paul Zumthor, *Essai..., op. cit.*, p. 417-418.

faveur d'une syntaxe souple où les éléments de la phrase ont été redistribués de façon à créer un discours à la fois plus actuel et plus fondu, trouvant ainsi dans la prose un *medium* plus adapté à la narrativité de l'hypotexte. Lorsque Perceval découvre pour la première fois la tente dans laquelle il trouvera bientôt la demoiselle de l'Orgueilleux de la Lande, il s'étonne ainsi :

« Deus, or voi je vostre maison,
Or feroie je desraison
Se aorer ne vos aloie.
Voir dit ma mere tote voie
Qui me dit que ja ne trovasse
Moutier ou aorer n'alasse
Lo Criator, an cui je croi »⁶².

Le passage correspondant dans le *Graal Théâtre* respecte le texte du maître champenois, tout en simplifiant les structures qui semblaient commandées par l'exigence du vers :

« Au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit. Dieu, c'est votre maison que je vois. Attention je ne vais pas commettre l'erreur de ne pas aller vous adorer. Ma mère a dit vrai quand elle a dit qu'un monastère était une très belle chose et elle m'a bien recommandé de ne pas en laisser passer un sans y entrer faire des prières »⁶³.

La mise en prose semble se fonder ici sur la normalisation syntaxique et consiste, pour l'essentiel, à rétablir l'ordre sujet-verbe-complément des différentes propositions. Aussi récurrente que soit cette opération dans la mise en prose des romans en vers, le *Graal Théâtre* ne pratique pourtant pas de façon systématique cette régularisation. Le fait de conserver telle quelle la syntaxe originale peut en effet parfois donner naissance à des tournures qui, de façon paradoxale, semblent parfaitement coulées dans une prose moderne jouant avec les caractéristiques du français parlé. Ainsi, lorsque les jeunes filles du tournoi de Tintagel aperçoivent Gauvain sous un arbre, elles s'étonnent de ne pas le voir revêtir son armure :

« Dex, fait l'une des damoiseles
Cil chevaliers desoz cel charme,
Que atant il quant il ne s'arme ? »
Une autre plus desmesuree
Li dist : « Il a la pais juree ».
Et une autre li dist après :
« Marcheanz est, no dites mes
Qu'il doie a tornier entendre.
Toz ces chevaux maine il por vandre »⁶⁴

⁶² *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 655 et suivants.

⁶³ *GT*, p. 223.

⁶⁴ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 4982 et suivants, nous soulignons.

Le passage transposé par Jacques Roubaud et Florence Delay témoigne d'une volonté de conserver la distribution des différents éléments de la phrase, à la faveur d'un dialogue qui, de façon étonnante, ne présente pas les effets potentiellement dissonants qu'un tel littéralisme syntaxique aurait pu générer :

DAME 1 : Eh dites *le chevalier là sous l'arbre qu'est-ce qu'il attend pour s'armer ?*

DAME 2 : C'est certainement un pacifiste.

DAME 1 : Ou simplement un marchand avec tous ces bagages. Pourquoi voulez-vous qu'il aille au tournoi ? *Son cheval il va le vendre*⁶⁵.

Si la critique refuse, avec raison, d'associer trop cavalièrement la prose avec l'idée d'un langage dit « naturel » ou « spontané », il semblerait toutefois que les deux écrivains se soient ici amusés à faire de la mise en prose l'occasion de présenter un discours qui, pour tout fidèle qu'il soit à l'hypotexte, ne paraît pas moins marqué par une certaine forme d'oralité. Relayé par l'interpellation familière « Eh dites » et les anachronismes lexicaux, le maintien des inversions, loin de donner naissance à quelque bizarrerie syntaxique, s'inscrit au contraire parfaitement dans la pratique toute contemporaine des détachements, procédés qui sont, comme le rappelle Françoise Gadet, « tendanciellement considérés comme oraux, familiers, populaires, spontanés »⁶⁶. Ainsi, et de façon étonnante, la conservation des contraintes liées à la versification devient ici, pour Jacques Roubaud et Florence Delay, l'occasion d'exploiter un parler à la fois plus moderne et plus souple.

À côté de ces considérations strictement syntaxiques, la mise en prose peut aussi reposer sur l'élimination d'éléments devenus caducs, notamment dans la perspective parallèle d'une mise au théâtre : nous pensons notamment ici à toutes les incises présentes dans les dialogues originaux qui n'ont plus de raisons d'être puisqu'elles sont actualisées par la typographie du texte dramatique. Toujours dans le *Conte du Graal*, lorsque la jeune demoiselle de la tente explique à son ami qu'elle a reçu la visite du jeune Gallois qui lui a volé son anneau, elle s'exprime ainsi :

« Il i a plus, sire, fait ele,
Mes agnés est an la querele,
Qu'il lo m'a tolu, si l'en porte.

⁶⁵ *GT*, p. 172-173, nous soulignons.

⁶⁶ Voir Françoise Gadet « Le parlé coulé dans l'écrit. Le traitement du détachement dans les grammaires du XX^e siècle », *Langue Française*, 1991, 89, p. 112.

Mielz vosisse ores estre morte
Qu'il l'en eüst ensin porté »⁶⁷.

Les deux auteurs du *Graal Théâtre* transposent comme suit son discours : « Hélas ce n'est pas tout. Mon anneau il me l'a pris. J'aurais mieux aimé mourir que de me le voir ainsi volé »⁶⁸. L'incise « fait ele », qui marque le passage du récit au dialogue, n'est plus guère nécessaire dans le genre théâtral dans lequel est désormais translaté le passage. Elle est conséquemment éliminée dans la réécriture et, avec elle, la portion du vers suivant qui venait lui faire écho à la rime (« est an la querele ») et qui pouvait apparaître comme une redondance sémantique. Le syntagme « mes agnés » perd ainsi sa position de sujet pour celle de complément et se voit relié à la suite du discours par un nouveau détachement syntaxique avec redoublement pronominal : « il me l'a volé ». La mise en prose fonctionne donc bien ici dans le sens d'une efficacité verbale, une volonté de sortir des sinuosités du vers pour tirer le texte vers l'essentiel de son contenu, à la faveur, encore une fois, d'un discours marqué par une spontanéité proche de la langue parlée. Les deux auteurs expliquent à cet égard qu'ils ont procédé à la réécriture en « composant oralement », exigence qui est d'abord celle du choix dramatique où c'est la mise en voix qui prime (sans que l'opposition entre oral et écrit recoupe nécessairement celle entre langue spontanée et langue travaillée) mais qui, manifestement, débouche aussi sur un jeu fréquent sur les niveaux de langue. Dans une perspective similaire aux nombreuses entreprises médiévales de mises en prose, le corpus des romans en vers semble donc remanié dans le sens d'une langue simplifiée, plus naturelle à l'oreille moderne, et d'une certaine rentabilité narrative.

Mélanges formels, mélanges génériques

Si la prosification permet ainsi de renvoyer un texte dans une forme jugée plus appropriée à sa narrativité, les deux auteurs ne semblent toutefois pas toujours décidés à réserver le même sort à tous les hypotextes reconduits. Déjà Jacques Roubaud se montre hésitant dans son *Graal Fiction* lorsqu'il s'agit notamment de convoquer certains récits consacrés à Gauvain. Alors que de nombreux extraits, à l'origine en vers, sont fondus en petits blocs de prose,

⁶⁷ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 759 et suivants.

⁶⁸ *GT*, p. 224.

d'autres sont cités dans une mise en page qui accueille le blanc et signale ainsi la présence de l'ancien vers. C'est le cas, par exemple, d'un passage tiré du *Chevalier aux deux épées* :

Gauvain l'a prise entre ses bras et lui fait ôter sa chemise il s'est en son séant dressé il l'a toute contreval vue et voit qu'elle est plus belle nue qu'avec toute sa vestiture⁶⁹.

On est en effet surpris que l'oulipien décide de signaler au lecteur l'ancienne forme versifiée du récit, alors qu'elle ne semblait pas, jusque-là, l'avoir particulièrement séduite. Faut-il y voir cette nostalgie dont parle Christophe Reig, celle d'un « impossible retour aux origines où le narratif et le poétique n'étaient pas encore perçus comme absolument contradictoires »⁷⁰ ? Nous n'en sommes pas complètement convaincus dans la mesure où les vers dont se souvient Jacques Roubaud sont ici précisément privés d'un élément pourtant capital : la rime. L'écrivain ne propose pas, en effet, une sage copie du roman médiéval mais sacrifie quelques vers qui font perdre au texte original le retour attendu des syllabes finales :

Et il l'ot prise entre ses bras
Et li fait oster sa cemise
Puis a toute le reube prise
Si l'a ruee aval ses pies
Puis s'est en son seant drecies
Si l'a toute contrval veue
Et voit k'ele est plus bele nue
Ke a toute sa viesteure⁷¹.

La réécriture du passage s'est donc faite selon une excision textuelle apparemment plus motivée par un désir d'aller à l'essentiel de la fable que par une volonté de conserver les effets rimiques du texte original. Le couplet d'octosyllabes devient alors caduc au profit, encore une fois, d'une certaine efficacité narrative : le récit avance désormais sans se soumettre nécessairement à la loi de la rime. Quel est donc l'intérêt de conserver, malgré tout, la trace de l'ancienne forme, s'il s'agit de la priver d'un de ses éléments si caractéristiques ? Il y a là un paradoxe qui n'en est pas tout à fait un puisque, si les ressorts habituels de la versification se prêtent difficilement aux enjeux de la narration, ils semblent malgré tout constituer ici

⁶⁹ *GF*, p. 114.

⁷⁰ Christophe Reig, *Mimer...*, *op. cit.*, p. 47.

⁷¹ *Le Chevalier aux deux épées*, Wendelin Foerster (éd.), Halle, Niemeyer, 1877, v. 4911-4918.

pour Jacques Roubaud une manière de ne pas faire pour autant de la pure prose. En effet, l'écrivain refuse certes la rime mais se montre – faut-il s'en étonner ? – plus réticent à abandonner le rythme qu'imposent ces blancs sur la page. Ces séparations typographiques sont peut-être dès lors à considérer comme autant de subterfuges formels qui permettent à l'auteur de contourner ponctuellement ce récit fondu et rectiligne auquel mène nécessairement la mise en prose. C'est un procédé similaire que Jacques Roubaud utilise d'ailleurs dans son ouvrage *Dire la poésie* où le récit de l'expérience poétique s'écrit sur la page à l'aide de blancs qui imposent une même discontinuité à la linéarité du témoignage :

Parce qu'une circonstance de la parole pénètre
un poème pour en changer brusquement quelque
chose même infime une lettre, un point⁷².

Véronique Montémont a bien vu combien ces espaces jouent ici « le rôle d'une scansion »⁷³ et donnent à l'écrivain l'occasion de se « dégage[r] de la prose par une ruse formelle »⁷⁴. C'est, à nos yeux, ce qu'il se passe aussi dans le cas plus particulier de ces romans en vers que l'oulipien ne cherche pas systématiquement à prosifier : en signalant le passage d'un vers à l'autre, en actualisant par le blanc l'ancienne métrique, Jacques Roubaud se tient à distance de l'informe ou, comme le dit autrement Christelle Reggiani, « poétis[e] » la prose « contre l'emportement romanesque »⁷⁵. Le vers ne saurait être, pour Jacques Roubaud, le *medium* privilégié du roman mais il peut manifestement constituer un recours occasionnel pour contourner l'insatisfaction chronique que génère la forme prose.

C'est ce qu'il semble aussi se passer à plusieurs reprises dans le *Graal Théâtre* : à intervalles relativement réguliers, les écrivains choisissent en effet de conserver certains passages en vers, quitte à ménager une certaine ambiguïté générique pour le lecteur. Ainsi, dans la pièce *Joseph d'Armathie*, le personnage de Véronique retrace la Passion du Christ, petit récit qui reprend presque mot à mot celui que l'on trouve dans le *Roman de l'estoire dou graal* de Robert de Boron :

« Il marchait les mains liées
Par une courroie attachée

⁷² *Dire la poésie*, publié avec *Dors*, Paris, Gallimard, 1981, p. 19.

⁷³ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 68.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁵ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008. p. 61.

On le battait on le frappait
Pourtant il ne se plaignait pas.
Il suait si durement
Que j'ai essuyé son visage
Avec ce linge.
Quand dans ma maison je rentraï
Et que mon voile regardai
Son visage s'y trouvait
Tel que vous l'apercevez »⁷⁶.

Difficile, quand on ne connaît pas la source de l'écriture, de dire s'il s'agit là d'un récit ou d'un petit poème. Alors que toutes les répliques environnantes sont en prose, cette intervention en vers vient imposer un nouveau rythme à la scène : le lecteur, averti par la typographie, lira sans aucun doute cet extrait en prêtant une attention particulière au travail de la langue, dont le spectateur pourra lui aussi se rendre rapidement compte. Que penser alors de ce choix de garder la forme originale ? Jacques Roubaud et Florence Delay ont peut-être estimé que le passage de Robert de Boron, bien qu'il s'agisse là d'un roman, condensait suffisamment d'effets pour être maintenu dans cette forme versifiée que l'on associe plus volontiers à la poésie. Chose certaine, la conservation du vers ménage un trouble générique et vient créer, dans la fable, une sorte de pause dans la linéarité narrative qui ne va pas sans rappeler ces insertions lyriques qui truffent déjà quelques romans médiévaux, dont le fameux – et premier du genre – *Guillaume de Dole* de Jean Renart.

Quelques récits médiévaux conservent ainsi, dans le *Graal Théâtre*, leur forme versifiée et sont donc amenés à être lus ou entendus d'une manière nouvelle, et à rejouer, *de facto*, leur statut générique d'origine. La fameuse complainte de la demoiselle tisseuse que le chevalier Yvain rencontre au Château de la Pesme Aventure en constitue un autre exemple. Jacques Roubaud et Florence Delay décident en effet de traduire l'intervention pathétique de la pauvre jeune fille mais maintiennent fermement le couplet d'octosyllabes :

« Toujours draps de sois tisserons
Et n'en serons pas mieux vêtues
Toujours serons pauvres et nues
Et toujours faim et soif aurons.
À peine si nous mangeons de pain
Le matin peu et le soir moins
Car pour le travail de nos mains
Chacune de nous n'a pour vivre

⁷⁶ *GT*, p. 19.

Que quatre deniers de la livre
 Avec ça nous ne pouvons pas
 Avoir assez viandes et draps
 Celui qui gagne en sa semaine
 Vingt sous n'est pas hors de ses peines
 Et sachez qu'aucune de nous
 Ne gagne ici plus de cinq sous.
 Plus nous sommes dans la misère
 Plus s'enrichit de nos salaires
 Celui pour qui nous travaillons.
 Grande partie de nuit veillons
 Et tous les jours sans arrêter
 Il menace de nous couper
 Les membres si nous reposons
 Et pour ce reposer n'osons.
 Toujours draps de sois tisserons
 Et n'en serons pas mieux vêtues
 Toujours serons pauvres et nues
 Et toujours faim et soif aurons »⁷⁷.

Non contents de conserver les effets rythmiques et rimiques de la tirade écrite par Chrétien de Troyes, les deux écrivains choisissent en outre de clore leur traduction en répétant les quatre premiers vers de la complainte, à la manière d'un refrain de chanson. La manipulation est minimale mais confirme bien la coloration lyrique que prend désormais l'extrait du *Chevalier au Lion*. La réplique de la demoiselle s'en trouve évidemment valorisée et attire l'attention sur un discours qui a manifestement séduit les deux auteurs. Il est vrai que le passage en question semble avoir été particulièrement stimulant pour Jacques Roubaud et Florence Delay qui y entendent, de manière anachronique, une parole prolétaire⁷⁸ : à notre sens, la forme versifiée, parce qu'elle impose une écoute singulière, permettrait précisément au lecteur-spectateur d'anticiper cette relecture originale que développera plus explicitement le reste de la scène. Étonnant paradoxe que celui-ci puisque c'est en rappelant l'ancienne forme que les deux écrivains nous poussent à être plus attentifs au texte, ponctuellement arraché à l'élan narratif de l'œuvre, et nous donnent ainsi la possibilité d'y entendre par nous-mêmes les résonances modernes qui seront exploitées ensuite.

⁷⁷ *GT*, p. 189-190. Pour le passage original, voir *Le Chevalier au Lion*, David Hult (éd.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994, v. 5294 et suivants.

⁷⁸ L'épisode des fileuses, Jacques Roubaud le sait, est connu comme un passage de prolétarisation avant l'heure (*GIL*, p. 1157) : « Le linguiste Marcel Cohen [...] décelait dans l'épisode de Chrétien de Troyes où Yvain, aidé de son lion, délivre les fileuses exploitées par le Seigneur de la Pire Aventure et ses contremaîtres démons une préfiguration des luttes ouvrières modernes ».

Le maintien ponctuel du vers invite donc à une réception plus soutenue, pour toute dire, plus active, et nous dévoile ainsi les passages sur lesquels Jacques Roubaud et Florence Delay veulent manifestement que nous nous arrêtions avec plus d'attention. On pouvait s'y attendre, la première scène d'apparition du graal, telle qu'on la retrouve chez Chrétien, figure parmi ces extraits :

Tandis qu'ils disaient chose ou autre
Un jeune homme sort d'une chambre
Qui une blanche lance tient
Bien empoignée par le milieu [...] ⁷⁹.

L'épisode, on le sait, est au cœur du *Conte du Graal* mais constitue surtout la séquence romanesque qui fera couler le plus couler l'encre pendant tout le Moyen Âge. Scène primordiale et rendue canonique par le jeu des réécritures, elle ne pouvait qu'être singularisée par Jacques Roubaud et Florence Delay qui en ont parfaitement saisi le caractère incontournable. Le maintien du vers, encore une fois, semble ici soustraire le récit à sa pure linéarité et opère une sortie non seulement de la durée romanesque mais aussi du langage commun : belle manière de faire de l'épiphanie du graal un moment mémorable, suspendu, insoumis à l'avancée inexorable de toute narration, et en ce sens beaucoup plus proche de l'idée de poésie que peut se faire Jacques Roubaud. En refusant de tout mettre en prose, l'oulipien et Florence Delay semblent donc montrer qu'ils n'ont pas capitulé trop vite devant les exigences de la prose narrative : comme toute fable, leur *Graal Théâtre* doit avancer mais l'emportement inévitable du récit vers sa fin ne les empêche manifestement pas de maintenir quelques passages en vers, comme autant de pauses où le lecteur-spectateur peut se détourner ponctuellement de l'impérieuse logique du récit et s'éveiller à d'autres plaisirs du texte.

Mise en vers et remembrance

C'est précisément dans cette perspective que nous voudrions évoquer une dernière opération formelle pratiquée par Jacques Roubaud : celle de la mise en vers. La versification d'un texte à l'origine en prose n'est certes pas fréquente à l'échelle de son œuvre, mais elle confirme cette idée selon laquelle les formes *a priori* plus attendues en poésie sont peut-être les seules à pouvoir combler les lacunes précisément reprochées au roman. Un des rares exemples dont nous

⁷⁹ *GT*, p. 237 ; voir *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 3128-3130.

disposons – et qui en devient, bien sûr, plus éloquent encore – concerne la célèbre bataille de Salesbière, épisode final de *La Mort Artu*, que Jacques Roubaud réécrit sur plus de 200 vers à la fin du *Graal Théâtre* et qu’il place, de façon attendue, dans la bouche du scribe-témoin Blaise⁸⁰. Il y a là un choix évident de ne pas terminer la grande histoire arthurienne sur une prose banale et anecdotique mais bien sur un véritable morceau de bravoure, un monument à la gloire des héros, en somme, un *tombeau* au sens le plus littéraire. En d’autres termes, seul le recours, pour ne pas dire le secours, d’une forme éminemment contraignante pouvait permettre à la fin tragique d’Arthur de ne pas sombrer dans le prosaïsme et de gagner ainsi sa place dans la mémoire des lecteurs-spectateurs.

La réécriture, malgré des emprunts évidents à la *Mort Artu*, notamment lorsqu’il s’agira de décrire les combats, s’ouvre toutefois sur un tableau inédit du calme avant la tempête, lancé par un alexandrin emprunté à José Maria de Herédia :

« L’aube d’un jour sinistre a blanchi les hauteurs
Toute la nuit la pluie a pleuré sur la terre
Les nuages ont fui comme fous de terreur
Le soleil par devoir monte, une pâle sphère.
Pas un chêne ne respire, pas un oiseau
N’ose chanter. Le loup se cache, le ruisseau
Hésite. Dans la plaine immense l’herbe rampe
Le sapin se tait, l’if, le cyprès et le tremble »⁸¹.

Avec cette peinture de la nature réticente à s’éveiller devant la tragédie à venir, la fable commence à s’extirper de la pure chronique pour se faire grand récit à chanter : le choix de l’alexandrin, qui retrouvera, au fur et à mesure du texte, le souffle épique qu’il avait déjà dans le célèbre *Roman d’Alexandre*, est éloquent. Mais bien d’autres ressorts sont ici convoqués pour sortir l’histoire du simple témoignage. La personnification filée des éléments de la nature, l’utilisation de rejets qui viennent à deux reprises amplifier l’impression de vie suspendue, l’assonance, entre autres, des voyelles nasales (« dans la plaine immense l’herbe rampe ») qui mime, elle aussi, le calme inquiet des choses : voilà autant de figures et de procédés qui arrachent la scène au discours strictement narratif et la font entrer dans l’orbe du poème. Et c’est bientôt sous un nouvel emprunt, cette fois-ci

⁸⁰ Ce passage serait, de l’aveu de Florence Delay, de la seule main de Jacques Roubaud (voir l’entretien « Graal pour le temps présent », accordé à Alain Nicolas pour *L’Humanité*, accessible en ligne à l’adresse www.humanite.fr/node/118144).

⁸¹ *GT*, p. 591.

à Victor Hugo, que le texte reprend, adaptant à la cause arthurienne les fameux vers consacrés au Waterloo napoléonien :

« Salesbières, ô Salesbières, dure plaine
Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine
Flot écumeux, se mêlera dans tes rivières
Au sang rouge des héros le sang noir des traîtres »⁸².

Le recours à la *Légende des siècles* est un signal fort : cette œuvre, que Victor Hugo sous-titre « petites épopées », vient ici nourrir l'élan épique que Jacques Roubaud cherche à susciter afin que l'histoire d'Arthur devienne, à son tour, une légende, c'est-à-dire, étymologiquement, un récit devant être lu et dont il faut se souvenir.

Si c'est donc une intertextualité étrangère au Moyen Âge qui permet de préparer les préludes de la bataille, l'oulipien retrouve toutefois rapidement le chemin de la *Mort Artu* lorsqu'il en vient à décrire l'organisation des deux camps. C'est d'abord l'armée de Mordret qui nous est présentée, mais alors que le roman médiéval ne faisait que mentionner le nombre des bataillons formés et leurs origines⁸³, Jacques Roubaud s'ingénie à amplifier cet inventaire militaire en l'orientant axiologiquement vers la noirceur qui est celle du traître fils d'Arthur :

« La troupe de Mordret vient de l'est : une armée ?
Non, une tourbe, fourbe horde, une mêlée
De vingt "batailles". En premier vont les Saxons.
Ils sont nombreux, ils sont forts. Certes ils ne sont
Pas aussi savants de bataille que les gens
Du roi Arthur mais ils l'ont en haine mortelle
[...]
Parmi l'host de Mordret il y avait encor
La barons soudoyés avec l'or du royaume.
Le traître avait plongé ses mains dans le trésor
Que le roi trop confiant avait mis en sa garde
Derrière les chevaux se presse, hétéroclite,
Un tas d'hommes perdus de dettes et de crimes,
Une piétaille de brigands qui s'entre-excitent
D'un rêve de pillage. Ils ont une faim d'ogres
Mordret leur a promis tout le butin de Logres »⁸⁴.

Malgré les guillemets qui entourent le mot *batailles*, et qui signalent apparemment l'emprunt du mot au texte médiéval, Jacques Roubaud n'a manifestement pas

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *La Mort Artu*, éd. citée, p. 1145 : « Et ensi ordena Mordrés les soies, mais pour ce qu'il avoit plus de gent qui li rois Artus n'avoit, bien .ii. tans, en fist il .xx. batailles [...]. Es .ii. premieres batailles Mordret n'i avoit nul chevalier qu'il ne fust de Saisoigne ; et li doi autre furent cil d'Escoce ; et après ce furent cil de Gales ».

⁸⁴ *GT*, p. 592.

choisi de suivre le récit original à la lettre : dans une pratique toute médiévale de l'interpolation, il développe avec plaisir l'évocation des troupes ennemies sur le mode négatif. Non content de déployer ainsi le sémantisme du vice, il explore aussi une certaine dissonance phonique, elle-même relayée par quelques effets rythmiques révélateurs, comme en témoigne de belle manière le second vers de l'extrait. Les mots *tourbe* et *fourbe*, en plus d'être allongés par la prononciation de leur *-e* final, offrent en effet une paronomase qui semble répercuter le choc dissonant des consonnes déjà présent dans le nom de Mordret. L'alexandrin, quant à lui, se pare non seulement d'un hiatus entre *fourbe* et *horde* mais se voit qui plus est arraché à sa scansion régulière au profit d'un tempo chaotique en 5/4/3. C'est dire, encore une fois, combien l'écriture cherche à déployer tous les ressorts du langage comme pour mieux frapper l'esprit de celui qui lit ou entend les derniers instants du Royaume Aventureux.

Après avoir passé en revue les bataillons de Mordret, Jacques Roubaud se penche ensuite sur le camp d'Arthur mais pour en invoquer d'abord les grands absents :

« Les batailles d'Arthur sont rangées côté ouest
 (Ce sont des formations, masses sur plusieurs rangs
 De chevaliers montés chargeant lance en avant).
 [...]
 Ils ne sont pas nombreux : dix batailles en tout.
 Bien des vides dans la Table Ronde. Les trous
 Faits par le départ des chevaliers de la reine,
 De Lancelot, Lionel, Bohort, n'ont pas été
 Comblés. Ils souffrent toujours de la vanité
 Des combats fratricides au siège de Gannes.
 [...]
 Le roi pense à part soi : «Combien vous me manquez !
 Toi, mon neveu ! sans toi je suis tout désarmé !
 Et toi, mon Lancelot, ne sens-tu mon remords ?
 Je te rappellerais s'il était temps encor »⁸⁵.

En ce point, Jacques Roubaud fait prononcer à Arthur une plainte que le roi formulait originellement au cœur de la bataille : « Ha ! biaux niés, ore avrai je sousfraite de vous et de Lanselot, quar pleüst ore a Dieu que vous fuissiés dejouste moi, armés, entre vous .ii. ! »⁸⁶. En anticipant ainsi la regrettable absence des compagnons de toujours, Jacques Roubaud met en avant cette cassure tragique au cœur de la cour qui condamne le règne d'Arthur à sa perte. L'écrivain semble

⁸⁵ *Ibid.*, 593.

⁸⁶ *La Mort Artu*, éd. citée, p. 1457.

en effet avoir compris que la fin du royaume est peut-être moins due à Mordret qu'aux luttes intestines qui rongent déjà la Table Ronde.

À ce rappel des absents succède ensuite le recensement des chevaliers en présence qui reprend, à quelques noms près, les données l'on trouve dans *La Mort Artu* :

Si establi li rois .x. batailles, dont la premiere conduisoit mé sire Yvains ; la seconde, li rois Yons ; la tierce, li rois Karados ; la quarte, li rois Karabentins ; la quinte, li rois Aguiscons ; la sistre, Gyrflys ; la setisme, Lucans li Bouteilliers ; la huitisme, Saygremor li Desreés ; la novisme, Guimers. La daerraine conduisoit li rois Artus meïsmes⁸⁷.

Mais alors que l'auteur médiéval se borne à décrire de façon très factuelle les troupes et les hommes placés à leur tête, Jacques Roubaud, quant à lui, consacra une strophe à chacun des chefs, nouvelle amplification au creux de laquelle se lit un désir de rappeler, une dernière fois avant la fin, les destins singuliers de ceux qui ont participé à la gloire du monde arthurien. C'est Yvain, en charge du premier bataillon, qui inaugure ce dernier tour de piste des héros :

« [...] Yvain s'avance avec son lion.
Arthur le place au premier rang, face aux Saxons
Yvain, autre neveu, fils de la fée Morgane
Aussi net, franc et droit que sa mère est infâme,
Yvain qui délivra les pauvres ouvrières
Fileuses, du seigneur de la Pire Aventure
Et des "netuns", démons qui les tenaient esclaves »⁸⁸.

La dernière apparition vivante du chevalier est ainsi l'occasion de rappeler non seulement sa généalogie mais l'une de ses plus célèbres aventures, comme c'est le cas, encore, lorsque Jacques Roubaud évoque Guivret le Petit, à la tête du cinquième bataillon :

« De Guivret le Petit, je dirai seulement
Que Pelléas, de la belle Arcade l'amant,
L'engendra dès la nuit qui suivit le jour où
Elle s'était donnée à Monseigneur Gauvain
Tout jeune chevalier alors et qui tout fou
Joignant Amour et Arme arrivait à ses fins »⁸⁹.

⁸⁷ *Ibid*, p. 1444, § 309. La liste originale des chefs mentionne en effet des chevaliers que le *Graal Théâtre* n'a jamais évoqués ou à peine. Il fallait donc remplacer ces inconnus par des noms plus familiers auxquels la réécriture a réservé plus de place.

⁸⁸ *GT*, p. 594.

⁸⁹ *Ibidem*.

Lorsque les chefs recensés n'appellent pas de souvenir chevaleresque précis, Jacques Roubaud décide tout simplement de gloser leur fonction dans l'univers arthurien, voire leur nom, dans une tradition onomastique tout à fait attendue :

« Le troisième après lui [Karadoc], c'est Girflet, fils de Do.
Il sait des temps anciens comme des temps nouveaux
Autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir.
Secrétaire du roi, préposé aux coutumes,
Dont Merlin a prédit qu'il serait seul à voir,
Royaume Aventureux, ta destinée posthume !

Lucan le Bouteiller est de Girflet cousin.
C'est à la Table Ronde celui qui sert le vin.
C'était là sa fonction, comme son nom l'indique,
Mais il n'en est pas moins chevalier authentique »⁹⁰.

L'écriture organise ainsi un inventaire final des héros et, pour reprendre les mots de Richard Trachsler, « déploie encore une fois l'éventail du monde arthurien avant de le refermer définitivement »⁹¹. C'est dire, en somme, combien le texte thématise l'enjeu mémoriel que porte la forme poétique du passage : il s'agit bien, en effet, d'un hommage rétrospectif aux grandes figures de la matière bretonne, d'une chanson des *gestes* incontournables de la bibliothèque médiévale.

L'inscription du texte dans l'épique se confirme bien sûr par la suite, notamment lorsque Jacques Roubaud en vient à décrire l'affrontement des deux armées. Alors que la réécriture prenait jusque-là quelques libertés à l'égard de son hypotexte, l'oulipien retrouve ici de façon très nette la lettre de la *Mort Artu* :

Ensi ot Mordrés de .x. roialmes esleüs les chevaliers et amenés en cele bataille.
Et tant chevalchierent, tout rengié, qu'il vindrent en la plainne de Salesbieres
et virent les batailles le roi Artu, dont li pingnoncel venteloient encontre le vent,
et atendoient lor venue. Et quant il se furent entrapocié si qu'il n'i ot fors del
ferir, lors veüssiés lances baissier [...] En poi d'ore peüssiés veoir la terre
couverte de chevaliers dont li un estoient mort et li autre navré a mort [...].
Quant il orent brisié lor glaive a l'asambler, il misent les mains as espees et
firent si grans cops, les uns sor les autres, qu'il s'entrecopent espaulles et
jambes et bras, et font lor espees sovent baingnier parmi les hialmes jusqu'es
cerveles [...]. A l'encontrer des lances peüssiés oïr si grands noises c'on n'i oïst
mie Dieu tonant⁹².

L'extrait se voit subtilement mis en vers et semble ainsi retrouver, avec plus d'éclat encore, la tradition épique à laquelle elle emprunte déjà les motifs concernant la description de la mêlée :

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Expression que le critique emploie pour qualifier, de manière plus générale, les enjeux de la *Mort Artu* (voir *Clôtures du cycle arthurien*, Genève, Droz, 1996, p. 81)

⁹² *La Mort Artu*, éd. citée, p. 1445 et suivantes.

« Or les bannières s'inclinant contre le vent
 Qui souffle de la mer, voyez : les combattants
 S'observent, et tant sont les batailles rangées
 Si proches, face à face, que, les lances baissées,
 Il n'est plus que se précipiter l'un vers l'autre
 Cheval contre cheval, guerrier contre guerrier
 Avec un hurlement se ruent les deux armées
 Et si grande noise se fait quand se rencontrent
 Les lances que ne s'entendrait pas Dieu tonnant.
Bruits de combats
 Déjà la terre se couvre de chevaliers
 Les uns sont dans la mort et les autres blessés »⁹³.

Jacques Roubaud choisira toutefois d'écourter la bataille, occultant notamment tous les « beaux coups » que les chevaliers arthuriens infligent aux ennemis : la vision de la guerre reste pour ainsi dire en format panoramique et ne se consacrera qu'à un seul duel, celui, évidemment, qui opposera Mordret à Arthur. En ce point, encore une fois, Jacques Roubaud restera d'une fidélité extrême à l'épisode de la *Mort Artu* :

Et Mordrés laisse courre a Saygremor et le fiert si durement, voiant le roi, qu'il li fait le chief voler del bu enmi la place. Quant le rois Artus voit celui cop, si dist, trop dolans : « Ha ! Dix, Pour coi me laissiés vous tant abaissier de prouece terrienne » [...]. Et Mordrés, qui bien voit que le rois ne se baoit s'a lui occire non, nel refuse pas, ains li adrece la teste del cheval ; et li rois, qui li vient au plus droit qu'il puet, le fiert de tout sa force si durement qu'il li ront les mailles del hauberc et li met parmi le cors le fer de son glaive. Et dist l'estoire qu'après l'estors del glaive passa parmi la plaie uns rais de soleil si apertement que Gyrflés le vit [...]. Quand Mordrés se sent navré, si pense bien qu'il est navrés a mort ; si fiert le roi Artu amont el hialme si durement que riens nel garantist qu'il ne li face l'espee sentir jusqu'au test, et du test abati li une piece [...]. Einsi ocist li peres le fil, et li fiels navra le pere a mort⁹⁴.

La réécriture du duel final respecte de manière scrupuleuse le texte d'origine, mais la nouvelle forme donnée à l'épisode se charge, nous l'avons déjà dit, de le rendre plus mémorable encore :

« Mordret s'approche, il tient un glaive gros et fort
 Duquel il vient de décapiter Sagremor.
 La tête de ce preux va jusqu'aux pieds du roi
 Rouler sanglante. Alors Arthur à grande voix
 Fou de douleur crie : «Sire Dieu, pourquoi, pourquoi ?»
 [...]
 Plus prompte que l'éclair Escalibour flamboie
 Jusqu'au cœur de Mordret se fraye sa droite voie.
 D'un seul coup d'épée Arthur perce le fils.
 Le coup est si violent qu'il crève la poitrine
 En traversant. La plaie béante, énorme abîme,

⁹³ *GT*, p. 596-597.

⁹⁴ *La Mort Artu*, éd. citée, p. 1462-1463.

Est si profonde qu'elle s'ouvre sur le ciel.
 Girflet y voit passer un rayon de soleil !
 Mordret se sait tué, il reconnaît sa mort,
 Il soulève son bras dans un dernier effort
 Il frappe, le roi tombe, il chute sur Mordret.
 L'un mort, l'autre mourant, ils gisent emmêlés.
 Le père tue le fils, le fils blesse le père
 À mort. Les ténèbres tombent sur Salesbières »⁹⁵.

On appréciera la manière dont la mise en vers ne consiste pas simplement à retravailler la prose pour la couler dans le moule de l'alexandrin : ici, les ressources et les effets de la versification sont allègrement déployés, comme en témoigne notamment le recours particulièrement frappant à l'enjambement. On pourrait certes nous objecter que l'utilisation de ce procédé est attendue : le vers de douze syllabes étant peut-être encore trop étroit pour accueillir l'information d'une phrase complexe en prose, le débordement de la syntaxe sur un vers suivant serait donc logique. Jacques Roubaud se joue pourtant de cet état de fait et recourt à l'enjambement en des endroits stratégiques où forme et sens se mêlent inextricablement, comme lorsqu'il s'agit d'évoquer la décapitation de Sagremor : « La tête de ce preux va jusqu'aux pieds du roi / Rouler sanglante ». Le syntagme qui termine la phrase et concentre la vision d'horreur se voit ainsi rejeté et mis en valeur dans le premier hémistiche du vers suivant en même temps que le rythme ainsi généré paraît mimer le mouvement terrible de la tête qui roule. C'est sur un effet similaire que semble aussi déboucher l'enjambement au détour duquel est évoqué le coup porté à Mordret : « Le coup est si violent qu'il crève la poitrine / En traversant ». L'élan rythmique rejoint l'élan guerrier : porté par le rejet au-delà du premier vers, le geste d'Arthur n'en est que plus éclatant. Le combat se conclue en apothéose : les effets de parataxe (« il frappe, le roi tombe ») et de parallélisme (« L'un mort, l'autre mourant ») se relaient jusqu'au chiasme final où Jacques Roubaud ménage un dernier enjambement : « Le père tue le fils, le fils blesse le père / À mort ». Le procédé prend ici une belle coloration tragique puisque la construction croisée du premier vers laisse encore entrevoir la possibilité d'un espoir : Mordret est tué mais Arthur ne serait que blessé. La réalité de l'affrontement tombe pourtant comme un couperet dès le vers suivant, où se révèle, dans un ultime rejet, le caractère fatal de la blessure infligée. C'est dire, en somme, si les ressorts de la versification participent de près à la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 597-598.

dramatisation de l'épisode et œuvrent manifestement à sa mise en mémoire. La réécriture de la bataille de Salesbières constitue à ce titre un véritable travail de *remembrance* qui permet aux destinées arthuriennes de ne pas sombrer dans l'oubli une fois le livre refermé. Jacques Roubaud sait bien qu'il faut se résigner à écrire la fin des aventures – c'est là le « drame » de tout récit – mais cette fin, précisément, ne suscite plus tout à fait la déception inhérente à toute clôture : en quittant la prose narrative pour entrer dans le domaine du chant, la bataille finale gagne en définitive un privilège qui est, dans l'esprit de Jacques Roubaud, de l'ordre de la poésie : celui d'être hors du temps.

Tout en prenant en compte la perspective de ses pairs médiévaux qui semblaient pressentir que la prose était sans doute la forme la plus adéquate au genre romanesque, Jacques Roubaud ne continue pas moins de refuser avec énergie le règne de l'informe. En effet, l'oulipien se soumet à cette écriture prosaïque que l'histoire littéraire a consacrée comme *medium* privilégié du récit, mais il ne cesse pourtant de croire qu'il s'agit là d'une forme moribonde, incapable de survivre à son absence de règles. On comprend mieux, dès lors, combien la mise en prose des romans versifiés, si elle permet de redonner aux textes une structure *a priori* plus adaptée à leurs enjeux narratifs, n'est pas satisfaisante pour autant aux yeux de l'oulipien qui multiplie les expériences formelles pour lutter contre la célèbre indéfinition romanesque. La reconduction occasionnelle de l'ancienne versification est, selon nous, à inscrire dans cette optique, et n'est à vrai dire efficace que si elle est ponctuelle : c'est parce que la majorité des récits se voient mis en prose que les quelques passages conservés tels quels détonent et donnent l'impression que le vers, à l'origine narratif, n'est pourtant plus tout à fait au service du seul récit. La mise en vers d'épisodes en prose constitue une tentative similaire pour contourner les écueils du roman : tous les moyens sont bons, notamment ceux que l'on emprunte à la poésie, pour ne pas sombrer dans un art mou du récit. La réécriture des textes médiévaux a donc manifestement été l'occasion, pour Jacques Roubaud, d'éprouver ses propres catégories et une singulière poétique des genres. Poésie et roman s'opposent en théorie comme la forme à l'informe et renvoient à des enjeux fondamentalement différents : l'oulipien, en défendant farouchement le territoire de l'une, définit aussi par contraste celui d'autre. Dans la pratique, toutefois, ce système, non

seulement, n'est pas exclusif, mais débouche sur une véritable plaisir du mélange, où se dit, de façon inédite, le secours que la forme poétique peut apporter à la prose narrative. Étonnant retournement de situation : alors que la critique ne cesse de proclamer, à intervalles réguliers, la mort de la poésie, Jacques Roubaud semble donc affirmer sa capacité à revivifier une forme romanesque qu'il pense menacée. Le « conte rimé » n'est certes plus très à la mode, mais c'est manifestement au prix de la contrainte que le récit peut ainsi se constituer en véritable espace de littérature.

Chapitre 3

Arthur sur les planches

Sir Arthur : « J'ai profité de cette occasion. Je suis reparti aussi vite que j'étais venu, enchanté d'avoir un prétexte de retour »
– Alexandre Dumas

(Ré)écrire pour le théâtre

En proposant d'adapter la légende arthurienne au théâtre¹, Jacques Roubaud et Florence Delay marchent dans les pas de deux pionniers en la matière, à tout le moins en ce qui concerne la France littéraire du XX^e siècle : Jean Cocteau et Julien Gracq. Du premier, on connaît *Les Chevaliers de la Table Ronde*, publié en 1937, et l'on doit au second, près de dix ans plus tard², le fameux *Roi Pêcheur*. L'œuvre de Cocteau tient, à en croire la préface qu'il écrit à sa pièce, de la pure affabulation : il y reprend certes les grands acteurs de l'aventure bretonne mais l'histoire qui les anime est une invention. Le texte une fois rédigé, l'écrivain s'empressera d'ailleurs de le confronter aux versions du mythe faisant autorité et aura ainsi l'occasion de mesurer la nouveauté de son écrit :

Une fois la pièce écrite, je me documentai, je me trouvai en face de mes erreurs de fabuliste et je décidai de m'y tenir. Sauf « la fleur qui parle » qui me vint d'un fait divers (une plante émet des ondes en Floride comme un poste de TSF), toute l'œuvre me fut donnée, je le répète, par moi-même. Il ne faut voir dans ce don aucun privilège³.

S'il refuse pour autant de réinvestir la figure quelque peu désuète du poète inspiré, Cocteau ne fait pas moins l'aveu d'une liberté totalement assumée à l'égard de la vulgate arthurienne. Une première différence se dessine donc ici entre son travail et celui de Jacques Roubaud et Florence Delay qui, eux, ont placé ce travail de documentation en amont de l'écriture. Pour les deux scribes, le corpus des *arthuriana* n'est pas un point de comparaison *a posteriori* mais bien un point de départ : les sources médiévales ne sont pas inspirantes à distance, embrumées dans une sorte d'imaginaire collectif mais constituent véritablement la matière première de l'écriture.

Le cas de Julien Gracq est un peu différent en ce que l'écrivain choisit, contrairement à Cocteau, des modèles : on lit nettement dans sa pièce l'empreinte du *Parsifal* de Wagner et, par incidence, celle du texte médiéval de Wolfram von Eschenbach auquel il puise. Si l'on connaît la position de Gracq vis-à-vis des

¹ On consultera l'article synthétique de Jehanne Joly : « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX^e siècle en France », *CAIEF*, 47, mai 1995, p. 135-168.

² Pour être plus précis, Gracq l'aurait écrit durant les années 1942-1943 mais son texte ne sera publié qu'en 1949, un an avant d'être joué lors d'une mise en scène dont la réception sera plus que mitigée.

³ Préface aux *Chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Gallimard, 1937.

mythes arthuriens, qu'il considère comme infiniment plus « ouverts »⁴ que ceux de l'Antiquité, on notera pourtant que l'intérêt de l'écrivain relève d'une affinité particulière avec la production allemande⁵ et plus particulièrement avec un *medium* musical, chose qui peut surprendre quand on sait – sans chauvinisme aucun – que c'est le Moyen Âge français du roman, avec Chrétien de Troyes, qui lance le graal sur la scène littéraire de l'Europe. Bien sûr, le philtre wagnérien explique en grande partie cette préférence gracquienne, mais on serait aussi en droit de se demander jusqu'à quel point elle ne tiendrait pas, aussi, à la méconnaissance relative d'une tradition française qui, en plus d'être possiblement difficile d'accès, reste proprement monumentale et en ce sens décourageante à aborder.

Au-delà des affinités esthétiques qui peuvent mener tel auteur à se pencher sur telle production⁶, la bibliothèque arthurienne ne constitue pas moins un défi qu'ont voulu relever Jacques Roubaud et Florence Delay en revenant à des textes français peut-être moins connus, mais qui n'ont pas moins participé à l'élaboration du mythe. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, l'oulipien s'exprime clairement sur ce silence regrettable des écrivains français à l'égard de leur legs médiéval, alors que d'autres cultures, parfois bien éloignées, n'ont pas hésité à s'en saisir ou à en perpétuer avec beaucoup plus de constance le souvenir :

[N]i le théâtre ni la poésie n'ont vraiment pris le relais en France. Pourtant, le Graal et la légende d'Arthur ont toujours été très présents dans la poésie et la musique anglo-saxonnes, qu'il s'agisse de l'opéra de Purcell *Le roi Arthur*, des poèmes de Tennyson ou, en Allemagne, du *Parsifal* de Wagner... Sans oublier les Italiens ou même les Japonais, qui s'en montrent friands !⁷

⁴ Voir l'avant-propos au *Roi Pêcheur*, Paris, Corti, 1989 : « Les mythes du Moyen Âge ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires “ouvertes” – ils parlent non pas de punitions gratuites, mais de tentations permanentes et récompensées (Tristan : la tentation de l'amour absolu – Perceval : la tentation de la possession divine ici-bas) vus sous un certain angle, ils sont un outil forgé pour briser idéalement certaines limites ».

⁵ Production arthurienne allemande qui rayonne encore aujourd'hui, notamment avec le théâtre de Tankred Orst qui publie à la fin des années soixante-dix *Merlin ou la terre dévastée*, une œuvre bientôt traduite et diffusée à travers le monde.

⁶ Rappelons ici d'ailleurs la position plus que mitigée de Jacques Roubaud face aux réinvestissements wagnériens de la légende arthurienne (*GF*, p. 13) : « On voit parfois les héros bretons, travestis en ténor, basses ou contraltos, hurler, vêtus à la tyrolienne, sur des scènes dites musicales. Hélas ! Parzifal ! Parzifal ! ».

⁷ Voir l'entretien que Jacques Roubaud et Florence Delay accordent à Gallimard en 2005 à l'occasion de la sortie du *Graal Théâtre* complet (ressource accessible en ligne à l'adresse www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01057096.HTM).

Jacques Roubaud et Florence Delay choisissent donc d'honorer et de réhabiliter dans une certaine mesure une partie de notre patrimoine littéraire en le rendant de nouveau accessible au grand public. Les deux auteurs sont en effet soucieux de rétablir, selon eux, le caractère populaire de cette « matière de Bretagne » peut-être encore trop réservée aux sphères privilégiées de l'érudition. Florence Delay s'en explique ainsi :

Nous n'avons pas inventé cette matière. Elle existait avant nous, elle était très puissante et mal connue du public auquel elle s'adressait. Elle n'était pas destinée aux clercs, aux savants, mais à tous, aux enfants, aux adultes, aux hommes et aux femmes⁸.

Le choix du *medium* théâtral semble particulièrement bien se plier à ce mandat de partage et de transmission dans la mesure où le texte dramatique, on le sait, est toujours invité à être autre chose que de l'écrit. Adapter Arthur pour le théâtre, c'est donc le convier à sortir très concrètement de l'objet-livre et à faire de la littérature qui l'entoure une culture à voir et à entendre, et non plus simplement à lire⁹.

Florence Delay s'exprime d'ailleurs sur le plaisir de l'incarnation infinie que rend possible le théâtre :

[L]e merveilleux, au théâtre, c'est qu'il recommence. Jamais une pièce n'est pareille, jamais une représentation, une mise en scène ne sont les mêmes. Un théâtre peut se taire pendant des décennies, puis réapparaître en d'autres bouches, en d'autres lumières, d'autres couleurs. Cela grâce à la chair : c'est la résurrection de la chair le théâtre¹⁰.

Aux yeux des deux écrivains, la forme théâtrale représenterait donc le *medium* privilégié du renouvellement en ce que le texte serait amené à être actualisé de façon beaucoup plus vivante et complète que dans le cas d'une simple lecture solitaire et silencieuse. L'œuvre dramatique, celle qui réalise un texte sur la scène, donne en effet à voir, comme le disait Barthes, une épaisseur supplémentaire de « signe et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit »¹¹. Cette théâtralité, que le critique définissait plus haut comme « le théâtre moins le

⁸ Voir l'entretien, déjà cité, accordé à *L'Humanité*.

⁹ En ce sens, bien sûr, le public moderne peut retrouver les habitudes du public médiéval, pour qui l'accès à la culture n'est pas nécessairement une question d'accès au livre ou à l'écriture. À propos du débat oral/écrit, culture savante/culture populaire, on se reportera, par exemple, à Michel Zink, *Littérature française...*, *op. cit.*, p. 15 et suivantes.

¹⁰ Voir l'entretien accordé à Nathalie Koble et Mireille Séguy dans *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 162.

¹¹ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, seuil, 1984, p. 78.

texte »¹², est donc à comprendre comme un *surplus*, peut-être d'autant plus intéressant qu'il n'est pas le résultat d'une seule mais de plusieurs lectures. En effet, et bien avant que le spectateur n'active les possibilités du spectacle, le texte est déjà passé entre les mains d'un metteur en scène et des nombreux praticiens sous sa direction. Parce que la réception théâtrale repose toujours sur ce jeu complexe de collaboration et fait appel à une véritable combinatoire d'éléments toujours susceptibles de varier (le jeu, la diction, la scénographie, les décors, les éclairages, etc.), la forme dramatique constitue certainement le mode le plus ouvert à la potentialité du texte et constitue, en ce sens, un gage tout oulipien de nouveauté.

On supposerait donc volontiers que le grand travail de sélection des textes que proposent les deux écrivains a été, au moins en partie, régi par ce nouveau cadre dramatique choisi pour la réécriture de la bibliothèque arthurienne. C'est dire, d'emblée, combien le choix de passages à reconduire s'est peut-être fixé en fonction de leur capacité à se plier à la mise en dialogue et à la représentation. Le transfert du narratif au dramatique – opération que Genette baptise la *transmodalisation* – était rendu aisé, il faut bien le reconnaître, par le mode d'existence même de la littérature médiévale, le plus souvent marquée au sceau de la vocalité et destinée à la performance publique, comme le notait Paul Zumthor :

[L]'ensemble des textes à nous légués par les X^e, XI^e, XII^e, et dans une mesure peut-être moindre XIII^e et XIV^e, a transité par la voix non pas de façon aléatoire, mais en vertu d'une situation historique faisant de ce transit vocal le seul mode possible de réalisation – de socialisation – de ces textes¹³.

Pour les lecteurs que nous sommes aujourd'hui, il y a en effet quelques difficultés à bien circonscrire, dans ce Moyen Âge littéraire, les limites d'une théâtralité qui semble déborder sans cesse les espaces relativement clos que notre modernité lui réserve plus volontiers. Armand Strubel a d'ailleurs bien noté cet inconfort dans lequel nous pouvons nous trouver :

Le simple fait qu'il n'existe pas de mot au Moyen Âge pour désigner ce que nous appelons « théâtre », mais une série de termes qui renvoient soit à des modes d'actualisations (*ludus*, *ordo*, *officium*, « jeu », « mystère »), soit à des notions génériques [...], signale l'altérité foncière de l'objet par rapport aux pratiques modernes aussi bien qu'antiques¹⁴.

¹² *Ibidem*.

¹³ Voir *La Lettre et la voix...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ Armand Strubel, *Le Théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2003, p. 8.

Paul Zumthor, toujours, avait lui aussi remarqué combien cette oralité qui marque et accomplit l'œuvre médiévale donne à voir, au moderne, une sorte de contamination du théâtre sur l'ensemble de la production littéraire :

Pour nous modernes, le théâtre est un art que seul un abus de langage permet de classer parmi les genres littéraires. La situation médiévale originelle était inverse : toute poésie participait plus ou moins à ce que nous nommons théâtre¹⁵.

Mettre en scène des œuvres qui portent de façon plus ou moins évidente cette forme de théâtralité¹⁶, ce serait donc moins se livrer à une totale gageure que suivre, en un sens, l'inclination naturelle du texte médiéval. « Toute écriture est faite pour parole moustrer »¹⁷ disait déjà Richard de Fournival dans son *Bestiaire d'Amour* : opter pour l'écriture dramatique, qui suppose bien le texte écrit comme un état intermédiaire ou non achevé de l'œuvre, c'est, en définitive, avoir été à l'écoute de cette littérature appelée à se réaliser pleinement dans et par la voix. C'est d'ailleurs dans cette même perspective de la vocalité que les deux auteurs du *Graal Théâtre* ont d'abord travaillé : « Nous avons écrit en parlant. L'oralité du conte, on l'a retrouvée en composant oralement »¹⁸. C'est reconduire, en somme, le primat tout médiéval de la voix sur la lettre au cœur même du processus créateur mais aussi dans la perspective du devenir de l'œuvre : Jacques Roubaud et Florence Delay semblent en effet souhaiter que leur texte soit avant toute chose, et selon une belle expression aux résonances culinaires, « mis en bouche »¹⁹.

¹⁵ *Essai...*, *op. cit.*, p. 430-431.

¹⁶ Armand Strubel remarque d'ailleurs avec justesse que cette « théâtralité » de la littérature se compliquera aussi d'une « théâtralité » culturelle durant la fin du Moyen Âge (*Le Théâtre au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 9) : « Or, on constate qu'au moment où le genre dramatique semble émerger enfin en tant qu'entité identifiable, le théâtre le déborde de toutes parts. L'extraordinaire développement des rituels sociaux au sein de la Cour comme de la ville l'intègre – on pourrait dire le noie – dans une théâtralité diffuse. L'homme – surtout le Prince, dans ses déplacements, les cérémonies du pouvoir ou les étiquettes de la Cour, mais aussi la société urbaine – semble être constamment en représentation. La vie collective, l'espace public, deviennent spectacle. L'existence quotidienne se remplit de signes, d'images et de gestes. Le visuel devient le mode par excellence de la communication ». À ce propos, on se reportera, bien sûr, à l'ouvrage de Joan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, Julia Bastin (trad.), Paris, Payot, 1932.

¹⁷ Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour* (publié avec *La Response du Bestiaire*), Gabriel Bianciotto (éd. et trad.), Paris, Champion, 2009, p. 158.

¹⁸ Voir l'entretien mené par Nathalie Koble et Mireille Séguy dans *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁹ Voir l'entretien, déjà cité, accordé à Gallimard à l'occasion de la sortie du *Graal Théâtre* complet.

Cette façon d'envisager la réalisation de l'œuvre – puisqu'il s'agit bien de *voix* avant d'aborder une éventuelle mise en scène à proprement parler – nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle suppose, et dans une perspective tout aussi médiévale, un rapport singulier de l'auteur à son texte. On sait combien, en effet, la notion d'oralité est presque toujours le signe d'une littérature qui, en quelque sorte, appartient à tous, et dans laquelle celui qui écrit est conscient que son texte est, par la force des choses, amené à être repris et transformé par d'autres. Il ne s'agit pas tant ici de revenir sur la liberté des copistes, qui interviennent à souhait dans la retranscription, et dont le travail reste avant tout celui de l'*écrit*, mais d'insister peut-être davantage sur celle des récitants, figures qui sont, elles, bel et bien inscrites dans un acte de parole et de performance qui participe tout autant à la réalisation de l'œuvre. Cette lucidité des auteurs devant le devenir de la production littéraire, Chrétien de Troyes l'exprime par exemple, et non sans quelque regret, dans le prologue d'*Érec et Énide* :

D'Erec, le fils Lac, est li contes,
Que devant rois et devant contes
Depecier et corrompre suelent
Cil qui de conter vivre vuelent²⁰.

La prise en considération des modalités de réception du texte est l'occasion, pour le maître champenois, de dénoncer ces conteurs corrompus mais aussi d'y opposer l'excellence du clerc. Il y a pourtant quelque paradoxe à vouloir construire ainsi l'autorité de sa propre version alors que s'énonce précisément un contrôle bientôt rendu impossible sur le texte. Si ce prologue, qui consacre l'écrit comme garant d'authenticité, est certainement à comprendre comme une mise en garde destiné aux futurs récitants, il ne met pas moins en jeu les contradictions d'une voix qui cherche à trouver sa place dans un monde où la paternité littéraire, telle qu'on peut l'entendre aujourd'hui, ne peut bien évidemment pas se réclamer explicitement. Pour des raisons idéologiques d'abord : assumer son rôle de démiurge à l'ombre monumentale du Créateur, c'est s'exposer au péché d'orgueil. Ensuite à cause du mode même de diffusion de l'œuvre médiévale puisque à peine un « je » peut-il s'énoncer qu'il se voit aussitôt investi par l'autre, comme dessaisi de lui-même. En ce sens, le prologue d'*Érec et Énide* serait bien le lieu d'un singulier investissement auctorial, où le devoir d'humilité en littérature ne cesse de flirter

²⁰ *Érec et Énide*, éd. citée, v. 19-22.

avec le désir de possession, grand écart entre Dieu et soi-même qui trouve son expression la plus aboutie dans le fameux jeu de mot qui clôt le prologue du même roman :

Des or comenceraï l'estoire
Que toz jors mais iert en memoire
Tant con durra crestientez.
De ce s'est Crestiens ventez²¹.

Mettre en parallèle le devenir de son œuvre avec le destin de la chrétienté, c'est donc lui assurer une gloire proprement éternelle et, en ce sens, une stabilité tout aussi durable. L'écriture, sous la tutelle de celle qui prend une majuscule, s'essaie donc à authentifier son propre texte, opération destinée, en amont, à faire office de négoce avec les *auctoritas* mais qui fait aussi signe, en aval, à celui dont le rôle ne cesse de parasiter, ne serait-ce qu'étymologiquement, celui de l'auteur : l'acteur²². Entre celui qui est supposé avoir engendré le texte et celui qui s'en fait très concrètement, selon les mots de Dragonetti, « le porte-parole »²³, la limite que le Moyen Âge pose est en effet bien floue, confusion que Chrétien cherche subtilement à résoudre ou à dépasser par l'entremise de l'écrit mais que Jacques Roubaud et Florence Delay s'amuseront, au contraire, à reconduire.

À les écouter imaginer ce que peut devenir le *Graal Théâtre*, les deux écrivains semblent en effet plus qu'enthousiastes à ce que d'autres s'approprient leur texte, d'une façon parfois si radicale qu'elle paraît bien contrevenir au respect souvent figé que notre modernité témoigne à l'égard de ce que peut représenter une œuvre littéraire. D'une part, et comme nous le verrons bientôt, Jacques Roubaud et Florence Delay se refusent absolument à être prescriptifs, ne serait-ce que dans les didascalies où l'on attendrait pourtant plus volontiers des indications de régie. En investissant de manière autrement plus suggestive ces espaces particuliers où l'auteur a plus traditionnellement le droit de *prévoir* minimalement la scène, ils s'en remettent de façon aveugle et non moins assumée aux praticiens du théâtre, qui se voient ainsi offrir une étonnante liberté. Mais, d'autre part, les deux écrivains veulent aller plus loin encore puisque, au-delà de la latitude qu'ils

²¹ *Ibid.*, v. 23-26.

²² On se reportera par exemple à l'article de Marie-Dominique Chenu, « Auctor, actor, author », *Bulletin du Cange*, 3, 1927, p. 81-86 ; voir encore Michel Zink, « Auteur et autorité au Moyen Âge », dans *De l'autorité*, actes du colloque du Collège de France, octobre 2007, Antoine Compagnon (dir.), Paris, Odile Jacob, 2008, p. 143-158.

²³ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources...*, *op. cit.*, p. 42.

accordent à la mise en scène, ils sont tout aussi ouverts à ce que ces praticiens manipulent leur texte au gré de leurs envies. « L'important est de se sentir libre » déclare par exemple Florence Delay, libre, continue-t-elle, « de réduire les personnages, de couper des scènes ou d'en faire revenir »²⁴ ! Si Chrétien de Troyes dénonçait sans ambages la mise à mal, voire le dépeçage des contes auquel s'adonnent les colporteurs, les deux auteurs du *Graal Théâtre*, contre toute attente, y invitent. Alors qu'ils se montrent silencieux sur bien des points, la seule recommandation, toute paradoxale, qu'ils acceptent de nous livrer ici consiste à tout simplement dire que l'on peut faire ce que l'on veut de leur texte ! À cet égard, Florence Delay, toujours, nous rappelle combien elle a pu apprécier l'entreprise de Françoise Coupat qui, en 2007, mit en scène *La Célestine*²⁵ à Lyon : « La pièce comporte vingt personnages. Elle n'en a gardé que cinq. Il y avait une vraie liberté entre la lecture et l'interprétation : c'est une possibilité formidable ! »²⁶ C'est avec un plaisir non feint qu'elle érige donc en modèle de réception théâtrale une manipulation directe sur le texte, celle qui consiste à faire l'œuvre sienne de la plus matérielle des manières. Il est en somme demandé au lecteur de prendre, face au *Graal Théâtre*, la même posture que celles que les écrivains ont prise face à la bibliothèque arthurienne et de reproduire ainsi ce même travail de transmission inventive qui est le leur : celui-ci est convié, en d'autres termes, à devenir *auteur* à son tour.

Il s'agirait donc bien, en définitive, d'un refus de s'inscrire dans cette littérature qui a fait de l'œuvre un produit non seulement fini mais appartenant, qui plus est, à un seul créateur. Retrouvant et embrassant de la plus totale des manières les modes médiévaux de diffusion et de production de l'œuvre, Jacques Roubaud et Florence Delay se dégagent volontiers des codes de la modernité car, s'ils associent leurs noms au *Graal Théâtre*, ils ne cessent, en amont comme en aval, d'en partager, voire d'en déléguer l'autorité. Existait-il, à ce titre, un meilleur *medium* que le théâtre pour signifier cette vacance – obligée ou recherchée – de l'auteur puisque le discours dramatique est, par excellence, un discours sans sujet, celui qui permet de contourner, ou, selon Anne Ubersfeld, « d'échapper au problème de la subjectivité littéraire » :

²⁴ Voir l'entretien dans *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 168.

²⁵ *La Célestine, ou tragi-comédie de Calixte et Mélibée* est un drame médiéval datant de la fin du XV^e siècle et que Florence Delay a d'ailleurs traduit pour Françoise Coupat.

²⁶ Voir l'entretien dans *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 168.

Dans la mesure où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet²⁷.

En ce sens, le texte dramatique, tel qu'il est défini ici, était certainement le laboratoire tout trouvé où il était permis de rejouer les paradigmes d'une autorité toujours diffractée et relayée par l'autre, tout à la fois présente et soumise à l'impersonnalité : « ça parle »²⁸, disait judicieusement Zumthor à propos du texte médiéval. En recréant de façon délibérée et désormais assumée cette évanescence de l'auteur par la biais de la forme théâtrale, Jacques Roubaud et Florence Delay ménagent donc la disponibilité de leur texte et en offrent – pour ne pas dire en abandonnent – la responsabilité au lecteur-spectateur.

Le seul fait que le *Graal Théâtre* soit d'ailleurs le fruit de deux écrivains²⁹ signale, de façon éloquente, que cette même responsabilité a été, à l'origine, l'objet d'un partage, avant même qu'elle ne soit encore déléguée aux futurs praticiens. S'il n'est plus aujourd'hui délicat d'assumer un « je », Jacques Roubaud et Florence Delay veulent donc d'emblée y opposer un « nous », choix d'une collectivité créatrice qui renvoie aux romantiques le solipsisme de l'écrivain-génie. Par l'entremise d'une posture toute médiévale du créateur face à sa création, les deux écrivains dénoncent encore une fois l'illusion moderne de l'œuvre close et hiératique, celle que l'on fige dans son prestige alors que le meilleur moyen de lui assurer sa survie dans le champ littéraire est peut-être de s'autoriser à la reprendre, avec tout ce que cette possession peut comporter de violence aux yeux du contemporain. D'aucuns pourraient s'agacer de voir Jacques Roubaud et Florence Delay s'arroger ainsi la bibliothèque arthurienne – et peut-être davantage de les entendre inviter à la perpétuation de cette posture – , mais c'est très certainement au prix de cette liberté que l'œuvre, conformément au souhait des auteurs, peut appartenir de nouveau à tous.

²⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 197.

²⁸ Paul Zumthor, *Essai...*, *op. cit.*, p. 69.

²⁹ Le projet devait d'ailleurs, à l'origine, faire appel à un véritable cénacle d'écrivains où chacun d'entre eux aurait eu la responsabilité d'une pièce du *Graal Théâtre*. Voir l'intervention de Jacques Roubaud dans *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 167 : « [D]ans le projet initial, on espérait faire la conception, écrire quelques épisodes et confier tout le reste à d'autres. On avait pensé à Pérec, à Chaillou...mais ce n'était pas forcément quelque chose qui les intéressait. On avait pensé à une composition qui, sans être vraiment collective, ne serait pas uniquement individuelle. J'avais l'expérience de ça depuis pas mal de temps avec l'Oulipo ».

De façon étonnante, cette notion de collectivité, à la fois productrice et réceptrice de l'œuvre, ne cesse de consonner avec les expérimentations théâtrales qui ont traversé le XX^e siècle. Les perspectives de Brecht, dans la mouvance révolutionnaire de mai 68, proposent en effet un théâtre, qui, en plus d'être idéalement populaire, serait aussi coopératif dans le processus même de création : non seulement le texte et la scène sont pensés conjointement mais encore le fait-on à plusieurs³⁰. Ce contournement des modes classiques de production dramatique trouve de plus un écho dans le refus du répertoire, souvent jugé trop contraignant et trop éloigné du grand nombre. L'improvisation joue à cet égard un rôle important mais encore se plaît-on, dans une optique qui est bien celle du *Graal Théâtre*, à transposer les formes narratives sur les planches : en 1967, le *Théâtre de l'Aquarium*, fondé par Jacques Nichet, décide par exemple de relire Rabelais à la lumière de l'actualité dans *Les Guerres pichrocolines*³¹. En définitive, mais nous aurons sous peu l'occasion d'y revenir, il semblerait que le recours de Jacques Roubaud et Florence Delay aux modes de productivité médiévale du texte ne constitue qu'un détour qui leur permette d'embrasser avec plus d'éclat leur contemporanéité, à la faveur d'une dialectique manifestement réussie entre le Moyen Âge et la modernité.

Du récit à la scène : formatages

Avant d'aborder plus spécifiquement les enjeux de cette théâtralité, il faut remarquer que les deux auteurs ont choisi de réécrire une matière largement, voire presque uniquement représentée par le roman dont on connaît la grande liberté de mode et qui offre, à cet égard, un intérêt singulier dans le cadre d'une dramatisation. Entre diégésis et mimésis, le roman a en effet l'extrême avantage de croiser le récit pur à des échanges dialogués³², qui sont dès lors à considérer

³⁰ Arianne Mnouchkine trouve d'ailleurs dans le fameux *Berliner Ensemble* le modèle à son *Théâtre du Soleil* qu'elle monte en 1964 avec une troupe d'étudiants.

³¹ Voir David Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007, « Le théâtre de l'Aquarium », p. 76 et suivantes.

³² Le fameux mode « mixte » platonicien, que la critique anglo-saxonne, reprenant les réflexions d'Henry James, développera à travers les concepts de *showing* et *telling* (voir, par exemple, Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, Cape, 1921). Pour Gérard Genette, toutefois, la mimésis ne s'oppose pas à la diégésis dans la narration mais constitue l'une de ses modalités (*Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 185-186) : « Contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut "montrer" ou "imiter" l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, "vivante", et

comme des passages déjà prêts, en quelque sorte, à la consommation théâtrale. Le transfert du texte arthurien à la scène était ainsi facilité par cette souplesse des hypotextes, à tel point d'ailleurs qu'il est même difficile de parler de véritable transmodalisation tant l'exercice ne peut consister parfois qu'en une pure et simple retranscription-traduction de dialogues, sans qu'il soit apparemment nécessaire d'entrer plus en avant dans des considérations d'ordre modal. Ainsi, dans la pièce *Merlin L'Enchanteur*, on retrouve l'aventure de Balaaïn telle qu'elle est consignée dans la *Suite Huth*. Celui qu'on nomme le chevalier aux deux épées est confronté à un ennemi qui devient invisible dès lors qu'il s'arme et cherche à savoir, auprès d'un troisième personnage, comment il peut s'en venger :

« Dites moi li quels est Garlan, li freres au roi Pellehan ». Et il [l'invité] li moustre et dist : « Veés le la, cel grant, cel rous chevalier a cele sore chavalure, le plus mervilleus chevalier dou siecle. – De coi est il mervilleuse ? » fait chis as .II. espees [...]. « Quant che est chose, fait li autres chevaliers, qu'il est armés, nus ne puet le voir [...] – Par foi, fait il, mierveilles me dites ; che ne porroie je mie croire que che fust voirs. – Si est vraiment, fait li autres chevaliers. – Or me dites, fait cil a .II. espees, se il vos mesfaisoit tant que il euust mort desservie, comment vous en vengeriés vous, quant vous l'averiés pierdu si tost coume il seroit armés ? – Par foi, fait cil, se il m'avoit mesfait, je le prendroie la u je le trouveroie, fust armés u désarmés »³³.

À l'exception d'une nouvelle onomastique en ce qui concerne les personnages de Bran et de Gradasolain, le passage est traduit tel quel par Jacques Roubaud et Florence Delay qui conservent le déroulement et la teneur de l'échange :

BALAAIN : [P]ourriez-vous m'indiquer qui est Bran le frère du roi ?
GRADASOLAIN : Le très grand à la chevelure rouge tout habillé de rouge. C'est un des plus suprenants chevaliers du monde.
BALAAIN : Vraiment. Et en quoi est-il surprenant ?
GRADASOLAIN : Quand il est armé personne ne peut le voir.
[...]
BALAAIN : Êtes-vous sûr que ce Bran peut vraiment devenir invisible ? C'est tellement stupéfiant que j'ai peine à le croire.
GRADASOLAIN : C'est pourtant la vérité.
BALAAIN : Mais supposons que vous désiriez vous venger de lui. Comment feriez-vous puisque vous ne pouvez pas le voir quand il est armé ?
GRADASOLAIN : Je le frapperais dès que je le verrais armé ou désarmé³⁴.

donner par-là plus ou moins l'*illusion de la mimésis* [...]. Nous n'avons et ne pouvons avoir que des degrés de diégésis ».

³³ *La Suite du Roman de Merlin*, éd. citée, § 197-198, p. 156-157.

³⁴ *GT*, p. 52-53. Notons au passage que Jacques Roubaud et Florence Delay traduisent *sore* par « rouge », changement chromatique subtil mais non moins intéressant : il révèle la manière dont les deux auteurs ont associé, non sans anachronie, les ennemis de la Table Ronde au rouge des communistes. Voir à ce propos l'article de Cladie de Min, « Réécriture et recréation : la famille rouge dans Graal Théâtre », disponible en ligne sur le site [www.modernités médiévales.org](http://www.modernités_médiévales.org).

Les deux écrivains s'amuse donc allègrement de l'hybridité modale du roman arthurien qui offre, jusqu'à présent, un intérêt extrêmement pratique, voire « économique » dans la dramatisation : aucune opération notable, si ce n'est celle de la langue, n'a été nécessaire puisque la mimésis romanesque est ici directement transposable à la scène. Là où l'on aurait pu d'abord penser que le passage du récit au théâtre impliquerait quelques difficultés, les deux scribes montrent avec éclat qu'en définitive, rien ne semble être plus simple ni plus abordable, mais encore fallait-il se donner la peine de retourner aux textes pour les exploiter en ce sens.

Il faut aussi avouer que certains épisodes de la bibliothèque arthurienne font plus directement signe vers une certaine forme de théâtralité, en ce qu'ils présentent, par exemple, des jeux de voix singuliers et dépassent ce que l'on appellera le degré zéro de la conversation. La scène bien connue du *Conte du Graal* où l'on voit la cousine de Perceval l'interroger sur le château du Roi Pêcheur avait déjà, à cet égard, un potentiel théâtral fort³⁵, par le jeu incessant des questions-réponses par lequel le héros s'apercevra de son erreur et à la fin duquel il devinera son nom :

– Certes, mult grant enor vos fist
 Qant il delez lui vos assist.
 Et quant vos delez lui seïstes,
 Or me dites se vos veïstes
 La lance don la pointe saigne,
 Et si n'i a ne char ne vaine.
 – Se je la vi ? Oïl, par foi !
 – Et demandates vos par coi
 Elle saignoit ? – N'en parlai onques.
 – Si m'aïst Dex, ce sachiez donques
 Que molt avez espleitié mal.
 Et veïstes vos lo graal ?
 – Oïl bien ! – Et qui lo tenoit ?
 – Une pucele qui venoit
 D'une chanbre. – O en ala ?
 – En une autre chanbre en antra.
 – Aloit devant lo graal nus ?
 – Oïl ! – Qui ? Dui vallet sanz plus.³⁶

³⁵ L'épisode n'est pas encore problématique dans la mesure où l'on ne fait que raconter *a posteriori* la scène du graal, qui constitue, nous allons le voir, un véritable défi à la représentation dès lors que l'on veut la mettre véritablement en scène.

³⁶ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 3483-3500.

Jacques Roubaud et Florence Delay ont été séduits par cette succession vivace de répliques, dont le rythme rapide génère une tension dramatique palpable. Se prêtant singulièrement à la mise en voix, ce procédé de stichomythie se retrouve logiquement dans le *Graal Théâtre* :

COUSINE : Il vous a fait un bien grand honneur. Dites-moi avez-vous vu la lance dont la pointe saigne bien qu'il n'y ait ni corps ni vaines ?
PERCEVAL : Si je l'ai vue ? Oui je l'ai vue.
COUSINE : Avez-vous demandé pourquoi elle saignait ?
PERCEVAL : Non.
COUSINE : Hélas. Avez-vous vu le Graal ?
PERCEVAL : Oui.
COUSINE : Qui le portait ?
PERCEVAL : Une demoiselle.
COUSINE : D'où venait-elle ?
PERCEVAL : D'une chambre.
COUSINE : Où allait-elle ?
PERCEVAL : Dans une autre chambre.
COUSINE : N'y avait-il personne devant le Graal ?
PERCEVAL : Si.
COUSINE : Qui donc ?
PERCEVAL : Deux valets³⁷.

Si de nombreuses scènes des différents romans arthuriens convoqués sont, à la base, traitées sur le mode du dialogue et se retrouvent donc presque naturellement intactes, d'autres, tout aussi nombreuses, ne le sont pourtant pas et il faut dès lors user de subterfuges pour que l'avancement de l'histoire puisse passer par l'échange. On entre ici à proprement parler dans l'opération transmodale qui consiste à reconvertir ces épisodes narratifs pour la scène, et qui demande un travail supplémentaire de formatage du texte.

La chose est parfois rendue aisée lorsqu'un épisode présente, à l'origine, un contenu conversationnel sans être à proprement parler un échange. Il s'agit, on l'aura deviné, de séquences où le discours indirect domine : certes la voix est au narrateur et ne passe pas par la pure mimésis mais elle ne reste pas moins rivée à un dialogue qu'il suffit dès lors de transposer au style direct. En supprimant les verbes introducteurs de parole, en rétablissant la concordance des temps et la cohérence des pronoms, le récit, à peu de frais, redevient conversation. C'est le cas, par exemple, en ce qui concerne une séquence du *Merlin* en prose où l'on voit Uterpendragon, épris d'Ygerne, expliquant sa maladie d'amour à son conseiller Ulfín :

³⁷ *GT*, p. 240.

[S]i li demanda qu'il porroit faire car l'amor Ygerne l'ocioit, qu'il ne pooit dormir ne reposer et s'il n'en avoit autre conseil il en quidoit bien morir et qu'il ne pooit mie longuement vivre s'il en avoit autre confort³⁸.

Les deux scribes du *Graal Théâtre* ont ici choisi de donner un nouveau confident au roi, Merlin, rétablissant ainsi la conversation que prenait originellement en charge le narrateur médiéval :

UTERPENDRAGON : Mon cher Merlin tu ne sais pas ce qui m'arrive ?

MERLIN : Si.

UTERPENDRAGON : Je ne

MERLIN : dors plus.

UTERPENDRAGON : Je n'ai

MERLIN : plus faim.

UTERPENDRAGON : J'ai

MERLIN : la fièvre.

UTERPENDRAGON : Tantôt je

MERLIN : vis

UTERPENDRAGON : tantôt je

MERLIN : meurs

UTERPENDRAGON : J'ai

MERLIN : le mal d'amour³⁹.

Certes la réécriture ne suit pas exactement à la lettre le récit d'origine mais elle en pointe indéniablement le caractère topique. Le nouvel interlocuteur d'Uterpendragon permet de dynamiser avec éclat un discours peut-être trop rebattu : Merlin, non seulement, est celui qui connaît les choses *alees* – et donc l'état émotionnel du roi – mais aussi et peut-être surtout, en bonne figure d'auteur, les ressources traditionnelles du langage. Ainsi n'est-il pas étonnant de le voir anticiper, avant même que le roi ne les formule, les motifs les plus attendus du *planctus* amoureux. En brisant la linéarité d'une plainte au style indirect, le recours à l'enchanteur permet donc de revivifier le lieu commun et, dans l'intervention d'une parole qui complète aussitôt celle de l'autre, de rendre une situation plus vivante du point de vue de l'échange.

D'autres passages, en revanche, ne présentent guère de conversation, pas même au style indirect : la voix du narrateur se déploie désormais dans le récit d'action ou la description et livre des informations qu'il s'agira, par exemple, de répartir entre les personnages présents. Dans la *Première Continuation*, on retrouve l'épisode du chevalier transpercé d'une épée que retirera bientôt Guerrehés. Le début de la séquence, où sont posées les balises contextuelles –

³⁸ *Merlin*, Irène Freire-Nunes (éd.) et Anne Berthelot (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, 2001, p. 706.

³⁹ *GT*, p. 82-83.

qui ? où ? quand ? – y est majoritairement assuré par la voix omnisciente du narrateur :

Icele nui que je vos di,
Plut et tona et esparti.
Li airs fu por la grant calor
Comeüs en grant tenebror,
Si ne pot pas li rois dormir.
Tos ses camberlains fist venir
Devant son lit, si demanda
Une cape, puis l'afubla
[...]
Li rois qui es loge estoit,
As fenestres lués s'apuia.
[...]
N'ot pas grantment iluec esté,
Qu'en la mer vit une clarté
Qui une estoile resambloit
Mais por ce qu'ele s'aproismoit
S'ermevelle.
[...]
Vint la clartés si aproçant
Qu'il on por verté coneü
Voirement que une calans fu
[...]
Mais cil n'i voient rien vivant
Fors un cisne qui vient devant
[...]
Adonc comença a crïer
Et fiert des eles en la mer⁴⁰.

Dans la pièce du *Graal Théâtre* consacrée à Gauvain, l'ouverture de la scène demandait donc que soit rappelée cette situation initiale et les deux auteurs ont choisi d'anticiper la prise de parole des personnages pour y intégrer les précisions nécessaires au déroulement de l'action :

GIRLFET : Sire vous allez prendre froid.
ARTHUR : Je ne peux pas dormir.
GIRFLET : C'est à cause de l'orage. Mettez ceci.
ARTHUR : Girflet vois-tu quelque chose sur la mer ?
GIRFLET : Depuis un moment je remarque un point brillant qui approche.
ARTHUR : N'est-ce pas une étoile ?
GIRFLET : Mais non elle bouge on dirait qu'elle vient vers nous.
ARTHUR : C'est vrai la lumière est déjà tout près. Sainte Marie Joseph qu'est-ce que cela peut bien être ?
GIRFLET : Une barque mais il n'y a personne dans cette barque.
ARTHUR : Alors pourquoi est-elle illuminée de cierges ?

⁴⁰ *Première Continuation*, d'après le ms L, William Roach (éd.), Colette-Anne Van Coolput-Storms (trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1993, v. 8311 et suivants.

GIRFLET : Pourquoi rouge est cette barque ? Même la bordure est en soie pourpre. Il n'y a qu'une seule couleur.
ARTHUR : Girflet pourquoi ce cygne bat l'eau de ses ailes en criant ? Soulève le dais⁴¹.

Chaque détail de la source se voit finement réinvesti et l'on peut même considérer comme réussie la dramatisation de l'extrait puisque la redistribution de la parole sur le mode de la question-réponse insuffle un certain suspens à ce début de scène. La curiosité interrogative d'Arthur permet en effet de distiller efficacement les indices, de ménager le mystère et de relayer les questions d'un spectateur qui, lui non plus, ne peut pas identifier l'apparition.

Il semblerait donc que la distribution du texte au gré des répliques soit un moyen tout trouvé de rendre compte, la plupart du temps, de ces éléments narratifs mais aussi descriptifs qui plantent le décor d'une scène ou tracent le portrait d'un protagoniste. C'est encore le cas, par exemple, lorsque la jeune fille à la tente, maltraitée par l'Orgueilleux de la Lande, réapparaît dans l'aventure de Perceval. Dans le *Conte du Graal*, le narrateur se livrait, sur quelques vers, à un petit tableau de sa misère physique :

Ainz tant chaitive ne vit nuns.
Neporquant bele et gent fust
Assez, se bien li esteüst,
Mais si malement li estoit
Que la robe qu'ele vestoit
N'avoit plaine palme de sain,
Ainz li sailloient ors do sain,
Les memeles par les rotures.
[...]
Et sa charz paroit deachiee
Ansin con s'i fust fait de jarse,
Que ele avoit crevee et arse,
De chaut, de alle et de gelee⁴².

Dans la pièce *Perceval le Gallois*, son apparition est déplacée à la cour du roi Arthur, où c'est désormais la voix de Gauvain qui permet de décrire son état :

« Regarde il y a une jeune fille derrière lui. Mon Dieu qu'elle est misérable. Sa robe ne tient plus tellement elle est ficelée et rapetassée de partout. Elle laisse même voir ses seins. Pauvres petits seins exposés au froid à la neige »⁴³.

Le fait que ce soit Gauvain qui prenne le relais du narrateur n'est d'ailleurs pas anodin et permet de renouveler la description en l'adaptant, en quelque sorte, à la

⁴¹ *GT*, p. 164.

⁴² *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 3654 et suivants.

⁴³ *GT*, p. 244.

personnalité bien connue du héros. Le discours attendu de l'apitoiement cède en effet rapidement le pas à l'image érotique des seins découverts qui, par une synecdoque toute révélatrice, finissent par être l'objet d'une compassion douteuse, au détriment, bien sûr, de la jeune fille elle-même : « pauvres petits seins » ! L'intégration du récit au discours des personnages n'est donc pas opérée de façon arbitraire mais bien au contraire, subtilement orchestrée : Jacques Roubaud et Florence Delay non seulement restent fidèles au texte de Chrétien de Troyes, mais ont aussi réfléchi aussi à quel personnage il était le plus judicieux ou le plus intéressant de redistribuer la parole du narrateur.

Dire ou montrer ?

Certains passages présentent toutefois quelques défis aux deux scribes du *Graal Théâtre*. La scène chez le Roi Pêcheur, pendant laquelle Perceval garde le silence, pose par exemple un sérieux problème de transmodalisation, en plus de confronter les auteurs à la représentation problématique du graal⁴⁴. Faire parler un héros caractérisé par son mutisme et fixer un objet, par nature insaisissable, dans une mise en scène constitueraient, en effet, de singulières entorses au texte de Chrétien de Troyes. On l'aura compris, les enjeux du récit médiéval compliquent ici l'adaptation théâtrale. Devant l'impossibilité de donner la parole au jeune Gallois et le désir impérieux de maintenir le caractère irréprésentable du graal, Jacques Roubaud et Florence Delay réussissent toutefois à contourner la difficulté en recourant au service d'un narrateur, capable de déplacer ainsi la scène du *showing* vers le *telling*. C'est d'abord la « voix de Chrétien de Troyes » qui vient assurer la description du cortège :

« Tandis qu'ils disaient chose ou autre
Un jeune homme sort d'une chambre
Qui une blanche lance tient
Bien empoignée par le milieu.
[...]
Et lui qui voit cette merveille
En lui-même s'est demandé
Comment cette chose venait
Mais il a peur de trop parler ».⁴⁵

⁴⁴ On complètera ces remarques sur la représentation du graal par nos analyses, plus détaillées, du chapitre 5.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 236-237. Pour le passage correspondant, se reporter au *Conte du Graal*, éd. citée, v. 3128 et suivants.

Jacques Roubaud et Florence Delay reviennent donc au conteur primordial qu'est Chrétien mais décident bientôt de doubler sa voix avec celle d'un autre narrateur tout aussi fameux, Blaise, qui, en bon scribe médiéval, se permet de gloser discrètement l'extrait :

« 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 [...] Trop se taire parfois ne vaut guère mieux que trop parler. Quoi qu'il en soit et qu'il en advienne bien ou mal il se tait. Le roi Pellès commande à ses serviteurs d'apporter l'eau pour les mains et de mettre les nappes. Et ceux-là qui doivent le faire le font. Pendant que le roi et son hôte se lavent à l'eau chaude et parfumée on apporte une longue table d'ivoire [...]. À chaque nouveau plat que l'on pose devant eux passe et repasse le graal sans que jamais Perceval demande qui l'on en sert »⁴⁶.

Convoqués sur la scène, Chrétien de Troyes et le scribe de Merlin sont appelés à assurer le déroulement de l'épisode comme en *voix off*, à la faveur d'un théâtre qui ne montre plus mais raconte, un théâtre, en somme, « romanisé »⁴⁷. Le personnage de Blaise, bénéficiant d'une position surplombante sur les événements, fonctionne d'ailleurs, sur l'ensemble du *Graal Théâtre*, comme un relais pratique entre le roman médiéval et la scène : nul besoin, grâce à lui, de transformer davantage les parties originellement narratives des hypotextes puisque, dans et par sa bouche, elles peuvent s'inviter telles quelles dans le texte. Cette place prépondérante qu'occupe ici la narration constitue évidemment une mise à mal de la mimésis puisque le récit prend le pas sur la représentation. Alors que dans la dramaturgie classique, le spectateur idéal « accepte d'être pris par le texte déclamé [...], transporté dans (et par) la fiction représentée »⁴⁸, il est ici invité, par le biais de

⁴⁶ *Ibid.* p. 237.

⁴⁷ C'est à Bakhtine que l'on doit l'idée de cette « romanisation » et de l'influence libératrice et revivifiante du roman non seulement sur le théâtre mais plus généralement sur tout le champ littéraire. Voir *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 472 : « [L]a « romanisation » de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres d'un canon d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est a-canonique ! il est tout en souplesse [...]. Aussi, la « romanisation » des autres genres n'est pas la soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de la libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, dans les autres genres, de tout ce qui freine leur propre évolution et les transforme en stylisations de formes périmées ».

⁴⁸ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 475.

Blaise⁴⁹, à prendre ses distances – toutes brechtiennes – vis-à-vis d'une scène qui n'assume plus l'illusion théâtrale mais qui tend plutôt à en dénoncer les artifices.

Il faut aussi dire que la narrativité ici en jeu, comme le suggère cette scène du graal, présente un avantage indéniable pour Jacques Roubaud et Florence Delay dès lors qu'ils ont à traiter de la merveille arthurienne puisque la scène n'est pas contrainte de mimer quoi que ce soit mais laisse au lecteur le soin de se représenter mentalement les choses qui y sont contées. On sait combien le récit d'événements extraordinaires ou choquants constitue chez les classiques un procédé utile pour ne pas avoir à représenter des épisodes susceptibles de contrevenir aux principes de la vraisemblance et de la bienséance. C'est le cas de l'histoire devenue exemplaire de Thérémène, dans *Phèdre* de Racine, lorsqu'il raconte à Thésée comment un monstre marin a mis fin aux jours d'Hippolyte :

« Un effroyable cri sorti du fond des flots
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé.
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide.
L'onde s'approche, se brise et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes,
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes.
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugissements font trembler le rivage »⁵⁰.

On serait bien en difficulté de trouver dans le *Graal Théâtre* un tel souci de ne vouloir mettre en scène que des actions potentiellement vraies ou moralement acceptables. Il n'en reste pas moins que le recours à la narration constitue un argument pratique grâce auquel il est permis de contourner les défis que pose

⁴⁹ Blaise, en qualité de personnage-narrateur, serait donc, selon les mots de Patrick Pavis, un « briseur d'illusion » (*Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, article « Narrateur », p. 270) : « Dans la mesure où l'illusion dramatique d'un jeu représenté directement au public, sans l'intermédiaire de l'auteur, se trouve brisé dans le théâtre épique (Brecht), les personnages prennent le relais de leur créateur et jouent alors le rôle identique à celui du narrateur de roman : commentaires, résumés, transitions [...]. Il devient impossible de distinguer ce qui appartient au rôle du personnage (ce qu'il peut vraisemblablement narrer) et ce qui est la transposition directe du discours de l'auteur. On passe constamment de la fiction interne à la pièce (où la présence du narrateur est motivée et justifiée par la fiction) à la rupture de l'illusion (lors des adresses au public) ».

⁵⁰ Jean Racine, *Phèdre*, dans *Théâtre Complet*, Jean Rohou (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », acte V, scène, 6, v. 1507-1521.

l'intrusion de l'in vraisemblable. Le graal n'est d'ailleurs pas la seule merveille problématique : Jacques Roubaud et Florence Delay invitent aussi, par exemple, la Bête Glatissant⁵¹ dans leur théâtre, apparition merveilleuse que l'on ne peut d'abord pas voir. C'est Joseph d'Arimathie lui-même qui la décrit rétrospectivement, en un récit qui prend le relais de la mimésis et laisse ainsi à l'imaginaire du spectateur le loisir de se figurer l'animal fabuleux à partir des indices que nous lègue notamment le *Perlesvaus* :

« Une nuit je m'étais endormi après avoir contemplé les étoiles j'entendis venir menant grand bruit dans le bois des aboiements comme une meute de chiens et levant la tête je vis sortir de la forêt une bête blanche comme la neige neigée. Elle était plus grande qu'un lièvre et plus petite qu'un goupil. Elle courait en la lande tout effrayée car elle avait douze chiens dans le ventre qui aboyaient en elle comme une meute dans les bois. Moi je regardai la merveille de cette bête dont j'avais grand-pitié car elle était très douce et il semblait que ses yeux étaient deux émeraudes⁵² ».

La narration autorise le déploiement d'un merveilleux qui peut poser problème à la mimésis. On pourrait croire que le choix opéré par Jacques Roubaud et Florence Delay répond effectivement à une volonté de rendre plus aisée la tâche des futurs praticiens désireux de « monter », au sens le plus concret du terme, les pièces du *Graal Théâtre*. Il suffit pourtant de tourner quelques pages du volume pour se rendre compte qu'il n'en est rien puisque, dès la pièce *Merlin l'Enchanteur*, la Bête Glatissant réapparaît, mais point de narrateur désormais. L'apparition de l'animal en question n'est plus l'objet d'un récit passé à la troisième personne, mais doit, *a priori*, se faire dans le présent de la représentation, comme en témoigne la didascalie qui mêle ici les notations du *Perlesvaus* à celles de la *Suite Huth* :

Arthur entre et tombe de fatigue auprès d'une fontaine. Il boit dans ses mains [...] et voit entrer la BÊTE GLATISSANT. C'est la bête la plus diverse, la plus dissemblable, la plus irrégulière du monde. Elle n'est pas très grande, elle a la tête, le cou et les yeux doux de la brebis, des cuisses et des pattes noires de chien, le corps et le pelage d'un renard⁵³.

Le problème se pose ici au metteur en scène de savoir comment il donnera à voir ces phénomènes extraordinaires qui traversent le *Graal Théâtre* et quelles ressources du spectacle peuvent être exploitées. Il ne paraît d'ailleurs pas déplacé

⁵¹ Voir, au chapitre 5, le développement que nous consacrons à la Bête Glatissant.

⁵² *GT*, p. 37.

⁵³ *Ibid.*, p. 106.

de se demander, en suivant Dominique Goy-Blanquet, s'il ne serait pas préférable de lire certaines de ces indications plutôt que d'avoir à les représenter :

Est-ce pour autant une œuvre dramatique ? Plutôt un texte à dire, par ses variations de rythmes et de registres, à condition de lire tout haut les didascalies, qui ne se cantonnent pas à des instructions de régie, d'ailleurs difficiles à suivre⁵⁴.

On en vient, sans conteste, à remettre en question la fonction régissante de certaines didascalies tant elles semblent difficilement transposables sur les planches et continuent, en un sens, d'affirmer tous ces possibles du récit⁵⁵ qui sont refusés au théâtre⁵⁶. Rendre compte, par le spectacle, de l'effondrement de la tour de Vortigern ou du combat des deux dragons qui en provoquent la chute tient en effet d'un véritable défi lancé au théâtre et à ses possibles. D'un point de vue très matériel, les nombreuses merveilles que récupère le *Graal Théâtre* demandent un déploiement technique (et donc financier) à celui qui désire effectivement les mettre en scène en suivant scrupuleusement les indications du texte. Évidemment, il est toujours possible de contourner ce problème et de styliser, par exemple, la Bête Glatissant. Mais ce contournement implique dès lors des questions d'ordre esthétique qui reviennent au seul metteur en scène : la merveille, on le sait, est étymologiquement rivée au regard mais jusqu'à quel point le théâtre peut-il lui rendre justice ? Montrer *directement* la manifestation surnaturelle au spectateur, alors qu'elle passe toujours, à l'origine, par les yeux d'un narrateur, n'est-ce pas s'exposer à dégonfler son pouvoir sur l'imaginaire en l'enfermant dans les artifices concrets du costume ou du décor ? Le potentiel dramatique de la merveille est-il finalement transposable dans le spectacle ou reste-t-il plus efficace dans le récit ?

À vrai dire, et quels que soient les choix opérés dans la manière d'actualiser ces apparitions, il nous semble que l'effet sera dans tous les cas à une distanciation qui joue aux limites du théâtre⁵⁷. Si l'on décide de lire les didascalies

⁵⁴ « Le jeu des mille questions », *La Quinzaine Littéraire*, 904, juillet 2005, p. 9.

⁵⁵ Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ces didascalies nous ramènent à la question de la narrativité puisqu'elles constituent, selon les mots de Michael Issacharoff, « le trait d'union entre texte théâtral et texte romanesque » (*Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985, p. 26).

⁵⁶ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 399 : « Tout ce que peut le théâtre, le récit le peut aussi, et sans réciproque ».

⁵⁷ Encore une fois au sens le plus brechtien du terme. Voir par exemple le *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, § 42 : « Une image distanciante est une image faite

en recourant au service d'une *voix off*, c'est une fois de plus la diégèse qui prend le pas sur la mimésis et le spectateur n'a littéralement plus rien à voir, contournement de ce qui définit le plus essentiellement la représentation. C'est le choix qu'a par exemple fait la Comédie Française en refusant de monter le *Graal Théâtre* mais en en faisant un enregistrement sonore, à la manière d'un feuilleton radiophonique⁵⁸. À l'opposé, si l'on tient le pari de représenter concrètement ces merveilles – comme s'y est essayé Marcel Maréchal en 1979 au Théâtre du Gymnase à Marseille⁵⁹ –, la scène doit dès lors assumer et exhiber avec plus d'éclat encore sa part d'artificialité : à partir du moment où ce qui est donné à voir n'est pas, à l'origine, vraisemblable, on se demande en effet comment il serait possible de générer une quelconque illusion réaliste. En somme, les éléments du surnaturel médiéval poussent à reconsidérer les codes traditionnels du théâtre et invitent le spectateur à adopter un nouveau rapport à ce qui lui est montré. Puisque ce n'est plus la scène qui se charge de calquer la réalité, afin que l'action représentée réponde au plus près au souci de vraisemblance, c'est désormais au spectateur que revient la responsabilité de recréer l'illusion théâtrale.

Espace et temps : le spectateur au travail

Ces questions de représentation que soulèvent les merveilles arthuriennes refont aussi surface dès lors que l'on aborde, par exemple, le traitement de l'espace que donne à voir le *Graal Théâtre*. En effet, les lieux que proposent Jacques Roubaud et Florence Delay pour faire évoluer leurs personnages ne répondent ni à une volonté de vraisemblance – qu'on pense à Avalon ou même à l'*esplumeoir* de Merlin – et peut-être encore moins à un désir d'unité. Les déplacements incessants imposés par le modèle narratif de la quête compliquent, il est vrai, une scène appelée à figurer des lieux différents, et parfois franchement

de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet, mais qu'en même temps celui-ci ait une allure étrange ».

⁵⁸ Tout le cycle a été ainsi enregistré et diffusé sur Radio France entre 2004 et 2005, réalisation qui n'a d'ailleurs pas complètement satisfait les auteurs. Françoise Delay a par exemple regretté, dans le jeu des acteurs qui ont prêté leur voix, une « absence de juvénilité » (Voir *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 167)

⁵⁹ Quelques clichés de cette mise en scène sont disponibles dans l'ouvrage de Patrick Ferla, *Conversation avec Marcel Maréchal*, Lausanne, Éditions Favre, 1983, p. 149-150. Ces clichés confirment d'ailleurs nos hypothèses puisque la scène, dans les quelques décors que l'on peut apercevoir, se prête volontiers au jeu du carton-pâte et de la machinerie ouvertement théâtrale.

éloignés. Sans prendre en compte toutes les escales de la cour arthurienne ou encore le passage des lieux urbains aux lieux sauvages, l'action peut aussi bien se dérouler au Golgotha qu'en Bretagne. On s'approche, semble-t-il, de cet espace dramatique médiéval que l'on trouve, par exemple, dans le *Jeu de saint Nicolas* où Jean Bodel nous fait traverser un palais royal, le camp des chrétiens puis celui des païens, une taverne et enfin une prison. À l'instar du drame médiéval, la scène du *Graal Théâtre* se veut en effet singulièrement malléable et capable de figurer une belle diversité spatiale. Les deux écrivains proposent d'ailleurs, en ouverture de leur ouvrage, dix lieux attendus de l'aventure arthurienne, sans jamais entrer plus en avant dans des considérations descriptives :

Les événements se déroulent en dix lieux :

1. Lieux de paroles profanes
2. Lieux d'eau (lacs, mer, rivières, fontaines)
3. Forêt (carrefours, chemins, clairières)
4. Prairie (pavillons solitaires, tournois, assemblées)
5. Château fort (intérieur/extérieur)
6. Chambre d'amour
7. Cour du roi Arthur
8. Château du Graal (aile gauche, à dominante rouge)
9. Château du Graal (aile droite, à dominante blanche)
10. Lieux de paroles sacrées⁶⁰

Ce mutisme des auteurs quant aux décors susceptibles de concrétiser les lieux de l'action – à la discrète exception⁶¹ du code chromatique pour le Château du Graal – est certainement à comprendre comme une neutralité délibérée qui permettrait de passer plus aisément d'un décor à l'autre. C'est aussi donner une belle latitude aux praticiens du théâtre qui ont ici affaire à des indications plus suggestives que prescriptives, surtout lorsque ces lieux, comme celui des « profanes profanes » sont moins marqués par leur singularité géographique ou architecturale que par la nature des discours qui les habitent. En définissant l'espace par la parole, autrement par ce qui y est dit plus que par ce qui y est montré, les deux auteurs montrent que leur perspective est d'abord et avant tout celle d'un théâtre de la voix. Si les décors, comme les merveilles, peuvent être eux aussi stylisés, ce n'est pas moins à l'auditoire que revient la responsabilité de reconstruire et de restituer l'espace scénique, essentiellement à partir des paroles qui y sont proférées. Le

⁶⁰ *GT*, p. 9.

⁶¹ Le terme reste bien celui de « dominante », ce qui laisse encore une latitude créatrice à d'autres jeux de couleurs, de décors ou d'éclairages. À propos de la couleur rouge, voir l'article déjà cité de Cladie de Min « La famille rouge dans *Graal Théâtre* ».

procédé, encore une fois, paraît rejoindre le fonctionnement de ce théâtre médiéval où les personnages précisent presque toujours le lieu où ils se trouvent et les déplacements qu'ils effectuent. « Oncques d'Arras boins clers n'issi »⁶², mentionne ainsi Rikeche Auris dès le début du *Jeu de la Feuillée*, avant qu'Adam de la Halle nous précise, par la bouche de Hane, que l'action s'est déplacée dans une taverne : « Alons ent dont ainsi ke li gent / Aient le taverne pourprise »⁶³. L'insistance avec laquelle les textes dramatiques du Moyen Âge, et dans leur lignée, le *Graal Théâtre*, ne cessent de distribuer ces informations spatiales dans le dialogue souligne bien que c'est d'abord et peut-être avant tout la parole qui construit la scène.

Florence Delay s'exprime d'ailleurs nettement sur ce que serait, pour elle, une mise en scène idéale du *Graal Théâtre*, et rejoint à nouveau ce Moyen Âge qui « ignore la notion de décor »⁶⁴ telle que le classicisme la conçoit :

Le rêve, c'est une absence complète de décor, avec peut-être une flèche indiquant « château », comme dans l'enfance, et, en revanche, une vraie mise en scène. [...] Il suffit d'imagination. Par exemple, pour le lieu « château : intérieur/extérieur ». Quand Olivier Besson a monté Lancelot au théâtre Quartz de Brest, il s'est débrouillé avec ça de façon extraordinaire : on comprenait très bien qu'on était dedans ou dehors sans château. Ou alors, il faudrait le faire en carton-pâte »⁶⁵.

Proposer au regard du spectateur, comme le suggère Florence Delay, un château en carton-pâte, autrement dit un procédé ouvertement factice de la représentation, c'est bien évidemment le pousser à adopter un mode de réception théâtrale loin de la tradition classique. C'est désormais à lui, en somme, de faire *parler* le décor, de donner sens à une construction ouvertement illusoire. En refusant d'emblée d'être un trompe-l'œil, l'espace s'ouvre donc au symbole, procédé que le spectateur aura la responsabilité d'assumer afin qu'un simple mur en carton-pâte puisse effectivement signifier le château. On s'approche, nous l'avons dit, de ce théâtre médiéval où les éléments du décor ne cherchent pas l'illusion mimétique mais fonctionnent sur un jeu de conventions visuelles : un arbre peut figurer le paradis, une table une maison, un siège un palais, etc. Contrairement à la scène classique,

⁶² Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, Ernest Langlois (éd.), Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2008, v. 13.

⁶³ *Ibid.*, v. 899-900.

⁶⁴ Henri Rey-Flaud, *Pour Une Dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 170.

⁶⁵ Voir l'entretien dans *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 167.

le décor ne fait donc pas illusion par lui-même mais demande un décodage de la part du spectateur.

L'idée de faire appel à des écriteaux qui permettraient de situer l'action nous paraît, elle aussi, encore une fois souligner le refus de la mimésis traditionnelle puisque l'objet ne fonctionne même plus comme la « *métonymie* d'une réalité référentielle »⁶⁶, selon la définition qu'en propose Anne Ubersfeld. Pour se représenter le lieu, il faut en effet *lire* l'écriteau, condition sans laquelle l'objet reste en effet absolument silencieux : s'il détient une quelconque valeur symbolique ou indicielle, c'est au spectateur de l'actualiser. On est, là aussi, à la croisée des pratiques médiévales et contemporaines. On connaît bien, d'une part, le rôle tenu par les fameuses *mansions* de l'échafaud qui offrent à la scène une multiplicité horizontale tout autant que verticale. Ces édifices, au gré desquels se transporte l'action, pouvaient en effet se parer, eux aussi, d'écriteaux à partir desquels le spectateur pouvait se repérer dans l'espace, chose d'autant plus utile qu'une mansion, exactement comme les décors du *Graal Théâtre*, était toujours susceptible de représenter, au cours de la fable, des lieux différents. Mais ce procédé de pancartes est aussi, d'autre part, celui des avant-gardes théâtrales qui ont marqué le XX^e siècle et qui ont précisément retrouvé, dans les pratiques du Moyen Âge, la possibilité de contourner les règles jugées trop contraignantes du classicisme. Avec l'avènement du théâtre dit « abstrait », Alfred Jarry proposait dès 1896, avec son célèbre *Ubu Roi*, un espace scénique similaire aux tréteaux du Moyen Âge⁶⁷. La pièce est supposée comporter vingt-quatre changements de décor et représenter, par le biais d'écriteaux, un palais royal, un champ de bataille, une crypte, une grotte ou encore un navire ! Jarry aurait même souhaité que ces pancartes soient ouvertement changées par un figurant pendant la représentation, à la vue du spectateur, volonté qui confirme l'inscription de son théâtre dans ce que l'on appellera volontiers une esthétique de l'illusion consentie⁶⁸. Ainsi écrit-il ses recommandations à Lugné-Poe, directeur de l'époque du *Théâtre de l'œuvre* :

Adoption d'un seul décor, ou mieux, d'un fond uni, supprimant les levers et baissers de rideau pendant l'acte unique. Un personnage correctement vêtu

⁶⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 146.

⁶⁷ Le fait que le *Graal Théâtre* consonne ici avec l'œuvre de Jarry n'est bien sûr pas innocent quand on sait ce que doit l'Oulipo aux perspectives pataphysiciennes.

⁶⁸ Nous évoquons ici Jarry mais cette esthétique est évidemment déjà à l'oeuvre dans le théâtre baroque et notamment dans la bien nommée pièce de Corneille, *L'illusion comique*.

viendrait, comme dans les guignols, accrocher une pancarte signifiant le lieu de la scène. (Notez que je suis certain de la supériorité « suggestive » de la pancarte écrite sur le décor)⁶⁹.

Le fait que Jacques Roubaud et Florence Delay, à la suite de Jarry, choisissent eux aussi la suggestion à la prescription dans le traitement de l'espace⁷⁰ permet donc de contourner toute vraisemblance : le spectacle y perd certes son pouvoir d'illusion réaliste mais c'est à ce prix que la scène peut aussi embrasser de façon diverse, et dans une tentation permanente de l'exhaustivité, l'expérience du monde⁷¹.

L'exploration multiple de l'espace à laquelle est soumise la scène est aussi l'occasion de mettre en jeu une temporalité diverse. La règle bien connue des vingt-quatre heures, telle que le classicisme l'a appliquée, n'a manifestement pas retenu l'attention de Jacques Roubaud et Florence Delay qui s'inscrivent plutôt du côté du mystère médiéval, où le temps représenté sur scène reste proprement monumental⁷² et autorise la scène à figurer le monde dans sa (longue) durée. Motivés par une vision eschatologique de l'histoire de l'humanité, ces mêmes mystères peuvent, en quelques heures, passer de la Genèse à la Parousie : c'est dire si le temps de la scène se refuse à calquer le temps réel mais ne cesse d'en jouer, de le condenser ou de le dilater, au gré des moments jugés plus ou moins forts du drame. Cette temporalité, le *Graal Théâtre* s'en amuse aussi, corollairement aux différents lieux convoqués. Le *Joseph d'Arimathie* s'ouvre par exemple sur la scène de crucifixion de Jésus au Golgotha pour se clore sur la venue de Perceval au Château de Graal. C'est d'ailleurs le personnage de Joseph qui prend en charge, à l'intérieur de la pièce, cette ellipse temporelle lorsqu'il explique, contre toute vraisemblance, la durée de sa fameuse traversée de la mer sur un pan de sa chemise :

⁶⁹ Extrait d'une lettre du 8 janvier 1896, dans Alfred Jarry, *Tout Ubu*, Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 132.

⁷⁰ Jarry est très clair là-dessus : « Suggérer au lieu de dire » est un précepte qu'il énonce encore dans *Les Minutes de sable mémorial*, Paris, Gallimard, 1977, p. 23.

⁷¹ Voir Henri Rey-Flaud, *Pour Une Dramaturgie du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 59 : « Dans l'œuvre du Moyen Âge, au contraire [de la dramaturgie classique], c'est la diversité de l'aventure humaine qui est prise dans sa totalité ».

⁷² Monumentalité qui est aussi celle du spectacle à proprement parler, puisque ces fameux mystères peuvent s'étaler sur plusieurs jours.

« Enfin *après quelques siècles* moi mes disciples ma sœur Énygeus et mon beau-frère Bron nous nous trouvâmes sur la côte bretonne face à une mer dont la couleur nous parut étrange car elle était grise et non bleue »⁷³.

Épisode merveilleux qui pose, lui aussi, quelques problèmes de représentation, l'arrivée des premiers chrétiens en Bretagne est prise en charge par le récit : la narration, comme nous l'avons déjà vu, organise un contournement de la mimésis et autorise *de facto* la fable à progresser plus rapidement que ce qu'aurait permis un traitement réaliste du temps. Encore une fois, c'est au spectateur d'être à l'écoute de ce genre d'ellipses et d'accepter d'être ainsi promené à travers une temporalité malléable. Parallèlement aux changements de lieux, il est sans cesse appelé à recréer, par lui-même, l'illusion d'un temps qui, d'une pièce à l'autre, voire à l'intérieur d'une même pièce, traverse volontiers les époques.

Jacques Roubaud et Florence Delay s'ingénient d'ailleurs à mettre en scène ces manipulations temporelles que peut se permettre le récit alors qu'elles sont plus traditionnellement refusées au théâtre. Dans la pièce qui lui est consacrée, Merlin se trouve en effet en conversation avec Blaise et lui dicte le « Grand Livre », n'hésitant pas à condenser l'aventure personnelle d'Arthur, à la grande surprise du scribe :

MERLIN : Tu reprends donc à partir de : le roi épousa Ygerne jusqu'à : le roi mourut et tu ajoutes : Arthur avait quinze ans.

BLAISE : Tu ne dis pas ce qu'il a fait pendant ces quinze ans ?

MERLIN : Ce n'est pas la peine. Insère simplement ceci : après sa naissance secrète Merlin prit l'enfant et le confia à un homme honorable appelé Auctor. [...] Cet homme venait lui-même d'avoir un fils que sa femme dut mettre en nourrice afin quelle ne donnât point par mégarde le lait du même sein à deux nourrissons de condition si inégale⁷⁴.

Par l'intermédiaire de Blaise, dont l'étonnement vient faire écho à celui du spectateur, lui aussi potentiellement surpris d'un tel saut dans le temps, Jacques Roubaud et Florence Delay légitiment, grâce à la toute-puissance du discours de Merlin, le recours à l'ellipse. En effet, l'intervalle entre la naissance d'Arthur et son prochain couronnement ne mérite pas, aux yeux de l'enchanteur comme des deux écrivains, une représentation à strictement parler : on se bornera donc à simplement rappeler, encore une fois par le biais d'un petit récit, les éléments toutefois nécessaires à la compréhension de la suite. La narration au passé, qui brise ici le présent traditionnel de la représentation, vient donc introduire une

⁷³ *GT*, p. 24.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 91.

distorsion entre le temps scénique et le temps dramatique⁷⁵, entre la durée et l'écoulement vécus par le spectateur et ceux auxquels il est invité à croire.

C'est à un semblable décalage que convie aussi le recours paradoxal à la simultanéité. L'exemple de la « quadruple aventure » que prend en charge Blaise est frappant à bien des égards puisque les péripéties qui nous sont présentées sont supposées se dérouler dans un même temps. On serait tenté de voir dans ce recours un écho au théâtre médiéval, qui n'a pas hésité, notamment dans les mystères, à jouer de cette coïncidence, sur scène, de plusieurs actions diffractées en plusieurs lieux. Pierre Servet, dans son introduction au *Mystère de la Résurrection*, explique par exemple que lorsque

Jésus traîne Satan jusqu'aux Limbes, Hasmodeüs et les autres diables clament leur inquiétude devant la tour d'enfer. Plus tard, quand les Juifs quittent le Sépulcre pour se rendre à la demeure de Caÿphe, il faut bien occuper les espaces scénique et sonore. Le fatiste confie cette tâche aux soldats qui affichent alors leur assurance vantarde. Pendant la construction de la prison de Joseph, il faut bien distraire le public : Saudret et Cécus vont donc entrer en scène pour la première fois⁷⁶.

La simultanéité de plusieurs actions ne semble être possible qu'à partir du moment où elles ne sont pas toutes verbales, autrement dit lorsque les sens n'entrent pas en concurrence les uns avec les autres. C'est à cette condition que le spectateur peut alors *voir* Jésus « traîne[r] Satan jusqu'aux Limbes » et parallèlement *entendre* les diables « clame[r] leur inquiétude ». Or on voit mal, ici, à quoi pourrait ressembler une représentation conjointe des quatre aventures que retrace Blaise, sinon à une belle cacophonie, puisque nous avons uniquement affaire à des dialogues. En tout état de cause, il ne s'agit pas de simultanéité à strictement parler et les quatre scènes pourtant entrelacées doivent bien être jouées *successivement* pour que le spectateur puisse comprendre l'intrigue. Cependant, les interventions de Blaise, qui viennent à chaque fois assurer la transition d'une aventure à l'autre, ne nous demandent pas moins d'abandonner la chronologie factuelle, de suspendre et de dilater le présent de la représentation, pour y insérer ces épisodes parallèles. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la linéarité du spectacle ne puisse se briser que par le recours à un narrateur extérieur : c'est confirmer l'avantage du récit en ce qu'il peut dire très concrètement l'entrelacement, là où la

⁷⁵ Distinctions que nous reprenons à Christian Biet, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 414.

⁷⁶ *Le Mystère de la Résurrection*, Pierre Servet (dir.), Genève, Droz, 1993, t. 1, p. 65.

scène classique n'a traditionnellement pas droit au regard omniscient. C'était, déjà là, l'avis d'Aristote :

Tandis que dans la tragédie, il n'est pas possible d'imiter plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps mais seulement celle qui est sur la scène et que jouent les acteurs, dans l'épopée au contraire, grâce à ce qu'elle est un récit, on peut traiter plusieurs parties de l'action simultanées, et celles-ci, si elles sont propres au sujet, ajoutent à l'ampleur du poème⁷⁷.

Devant l'impossibilité des planches à rendre compte de la pluralité synchronique, il est donc naturel que le théâtre assume ici sa part de narrativité et puisse dès lors avoir recours aux circonstanciers : « au même moment où », « pendant que », « tandis que » sont autant d'avatars de la fameuse formule « or le conte s'arrête de parler d'untel... », et se chargent de prendre le relais romanesque d'une mimésis contrainte à l'isochronie. Le temps réel n'est pas le temps représenté, mais c'est une fois de plus au spectateur que revient la responsabilité de les faire coïncider et de recréer ainsi l'illusion théâtrale.

Le transfert du récit à la scène ne tient donc pas qu'à des considérations de pur formatage mais implique de véritables questions d'esthétique et de poétique. En choisissant de réécrire la bibliothèque arthurienne pour le théâtre, Jacques Roubaud et Florence Delay retrouvent les chemins de la production médiévale de l'œuvre où le texte n'existe pas autrement que dans une sorte d'attente continue de l'autre. Destiné aussi à transiter par la voix, le *Graal Théâtre* redéfinit sa théâtralité à l'aune d'une époque où toute littérature est déjà l'occasion d'une représentation. En ce sens, il n'est guère étonnant que les deux écrivains n'aient pas systématiquement recherché à adapter le récit à la scène, quoiqu'ils s'y livrent souvent avec savoir-faire : c'était, dans une certaine mesure, retrouver la diffusion d'un mode narratif que l'on enferme volontiers aujourd'hui dans la lecture solitaire mais qui peut tout aussi bien s'épanouir dans la performance⁷⁸. En retournant ainsi à ce qui caractérise avec le plus de force la littérature du Moyen Âge, Jacques Roubaud et Florence Delay retrouvent aussi les voies de cette modernité théâtrale qui n'a pas hésité à embrasser de la même façon des traditions lointaines, dans un même désir de contourner les règles, peut-être encore trop

⁷⁷ Aristote, *Poétique*, Jean Hardy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 24, p. 128.

⁷⁸ Le retour en force, depuis quelques années, des lectures publiques semble aller dans ce sens.

persistantes, du classicisme. À mi-chemin entre l'échafaud médiéval, qui ignore les principes aristotéliens, et la dramaturgie d'un Brecht, qui les connaît mais les refuse, le *Graal Théâtre* s'inscrit dans une volonté similaire de ne pas contraindre la scène à la seule mimésis. L'illusion théâtrale s'en trouve certes brisée : la représentation, dans un mouvement tout spéculaire, démonte ses propres mécanismes, mais ne trouve pas moins, précisément dans l'assomption de son artificialité, l'occasion de s'ouvrir à un spectacle divers. C'est au prix de cette distanciation que le texte dramatique peut alors renoncer temporairement à son énonciation traditionnelle et accueillir en son sein bien des récits comme autant d'éléments de ruptures et de contrastes susceptibles de soustraire l'auditoire à la passivité de la scène classique. Sollicité de toutes parts, convié à faire travailler son imagination pour recréer l'illusion théâtrale et croire aux merveilles ainsi qu'à la mouvance – tout aussi merveilleuse – de l'espace-temps scénique, le spectateur se voit réserver, dans le *Graal Théâtre*, une place fondamentale. En définitive, Jacques Roubaud et Florence Delay ont tenu leur pari de redonner la matière de Bretagne au grand nombre, non pas tant en régurgitant benoîtement ce que la bibliothèque arthurienne avait à léguer mais par le biais d'une esthétique théâtrale qui pousse le spectateur à participer activement à la production de l'œuvre, à se la réapproprier à son tour, en un mot, à la faire *sienne*.

SECONDE PARTIE
LA BROCANTE MÉDIÉVALE

Si une partie du travail roubaldien consiste à rénover la lettre des textes médiévaux, la réécriture n'est pourtant pas qu'une manipulation formelle : l'oulipien s'attaque également à la matière des récits qu'il a lus et retrouve ainsi ce que Gaston Paris appelait « le matériel roulant »¹ de l'écriture médiévale. Jacques Roubaud a bien, en effet vu combien la littérature du Moyen Âge s'est également épanouie dans cette « démarche combinatoire »² où prendre la plume revient non seulement à revisiter des textes précis mais aussi à puiser à un fonds commun, cet ensemble de « types » que Paul Zumthor définit comme des microstructures à « noyau fixe (soit sémique, soit formel) » mais susceptibles d'être modulées et « réutilisable[s], indéfiniment, dans des contextes différents »³. *Topoi*, clichés, et motifs hérités de la culture latine, celtique ou encore musulmane forment ainsi ce que Curtius nomme les « magasins »⁴ d'une écriture dont le fonctionnement rappelle celui de la pensée mythique comme « bricolage », telle que l'a définie Claude Lévi-Strauss⁵.

On aura compris, bien sûr, la difficulté méthodologique que soulève un tel retour aux « sources » puisque la réécriture roubaldienne se fondera moins ici sur un texte particulier que sur le « vaste texte virtuel [...] de la "tradition", univers de référence à la fois imaginaire et verbal, qui constitu[e] le "lieu commun" de l'auteur et de l'auditeur »⁶. Évidemment, Jacques Roubaud ne partage pas pour ainsi dire naturellement cette « tradition » à laquelle tout auteur du Moyen Âge s'est piqué et son travail a nécessairement transité par des textes *singuliers* : il semblerait pourtant que l'écrivain, à force de fréquenter la bibliothèque et de confronter ses lectures, ait su relever ces passages obligés de la production

¹ Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 48.

² Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologies des sources du Moyen Âge occidental », 1975, p. 50.

³ Paul Zumthor, *Essai...*, *op. cit.*, p. 105-106. Sur l'écriture médiévale et la stéréotypie, voir Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996 et, du même auteur, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Armand Colin, 2005 ; on consultera aussi l'introduction d'Anita Guerreau-Jalabert à son *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992. Pour un éclairage plus contemporain, voir, par exemple, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.

⁴ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne...*, *op. cit.*, p. 149.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960 p. 32 : « [L]e propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés mais en utilisant des résidus et des débris d'événements ».

⁶ Paul Zumthor, *Essai...*, *op. cit.*, p. 104-105.

médiévale, en un véritable effort d'abstraction de l'occurrence vers le lieu commun. Si le Moyen âge constitue chez Jacques Roubaud un corpus d'hypotextes qui prêtent leur lettre à la réécriture, il fait donc aussi office de « réservoir de types »⁷, narratifs comme rhétoriques, que Jacques Roubaud s'ingénie à reprendre et à moduler tout au long de son œuvre.

Parce qu'il s'agira ici de suivre l'oulipien dans les « magasins » oubliés de l'écriture médiévale, cette grande brocante littéraire où règne la seconde main, il nous semblait logique de voir en lui cette « Terreur des Quincailliers » que l'on rencontre dans *La Belle Hortense* et qui s'ingénie, non pas à voler la marchandise, mais à mettre les boutiques sens dessus dessous. C'est avec la même énergie, nous allons le voir, que Jacques Roubaud s'empare et translate la matière médiévale pour y mettre un joyeux désordre et dépoussiérer ainsi les vieux lieux communs de notre littérature.

⁷ L'expression est cette fois-ci d'Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 29.

Chapitre 4

Les vieilles connaissances

*Je puis seulement dire que sans avoir été les
chercher, je les ai trouvés devant moi.*

– Luigi Pirandello

« [P]ersonnages en quête d’auteur » : telle est, à peu de chose près, le titre que Luigi Pirandello donnait à l’une de ses pièces : sa formule condense à nos yeux de manière particulièrement saisissante la façon dont la notion de personnage semble fonctionner dans une grande partie du corpus médiéval et, conformément à nos hypothèses, dans le corpus des réécritures roubaldiennes. En renversant le rapport du créateur à sa créature, puisqu’on s’attendrait plus volontiers à voir l’auteur partir en quête de personnages et non le contraire, le titre du dramaturge italien met en lumière l’idée selon laquelle, et pour jouer d’un mot de Barthes, « l’être de papier » serait peut-être d’abord et avant tout un être « hors du papier ». Cette conception ne cesse en effet d’entrer en résonance avec celle de la littérature médiévale où les personnages appartiennent à ce que Paul Zumthor appelle la tradition, ce fonds commun au sein duquel ils affichent leur disponibilité pour une infinité de narrations possibles et « attendent », comme le dit Pirandello, qu’on les fasse « entrer dans le monde de l’art »¹. En somme, le personnage est tout à la fois une réalité transtextuelle et sorte de virtualité pré-littéraire.

« Personnages en quête d’auteur » : la grammaire fait donc signe vers la poétique. L’écrivain est désormais devenu objet, c’est-à-dire soumis à une présence déjà autonome et qui ne demande pas à être inventée *ex nihilo*. Le personnage est pour ainsi dire prêt à l’emploi, paré de caractéristiques et de valeurs, voire déjà porteur de petits récits qui lui sont propres et dont la permanence se confirme au gré de ses actualisations. Faire appel à lui, c’est donc aussi être conscient de se soumettre, comme le note Emmanuèle Baumgartner dans un article consacré au retour des personnages dans le récit médiéval, à un certain « nombre de contraintes et limites »² qui n’empêche toutefois pas le jeu subtil de la modulation de se mettre en place. Le personnage fonctionne ainsi comme une référence culturelle commune et s’inscrit, pour reprendre le néologisme proposé par la SATOR dans une certaine forme de « topicité »³ : sa

¹ Luigi Pirandello, préface à *Six personnages en quête d’auteur*, cité par Magda Martini, *Pirandello. Philosophe, de l’absolu*, Genève, Laber et Fides, 1969, p. 136.

² Emmanuèle Baumgartner, « Retour des personnages et écriture du roman (XII^e et XIII^e siècles), dans *Personnages et histoire littéraire*, Pierre Glaudes (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 13-22.

³ La SATOR (Société pour l’Analyse de la Topique Romanesque) propose en ligne un lexique (www.satorbase.org/Docs/definitions.pdf) où le terme « topicité » est ainsi défini : « La topicité serait la force avec laquelle le lecteur est interpellé par une situation

réurrence est à entendre comme une histoire de sa propre plasticité à travers les textes qui le convoquent en même temps qu'elle assure la permanence de certains de ses traits.

Dans une littérature – et plus largement une pensée – qui ne laisse jamais l'onomastique au hasard, c'est bien souvent le nom du personnage qui se charge de signifier cette relative stabilité⁴. En lui se fixent plusieurs sèmes dont le retour forge une cohérence et une familiarité qui, moyennant une fréquentation minimale de tel ou tel corpus, aident à reconstituer et à identifier en un instant ce que Barthes appelle une « personnalité »⁵. Le nom, en ce sens, et toujours selon les mots du critique dans *S/Z*, est un « instrument d'échange : il permet de substituer une entité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme »⁶. En d'autres termes, le nom cristallise les possibles du personnage qui le porte : libre à l'auteur de les combiner à son gré, de les exploiter, de les maintenir en latence ou même d'en proposer de nouveaux dont la pérennité sera entérinée ou non par le cycle de la réécriture.

Cette fabrique du personnage qui se fonde, comme le rappelle Chantal Connochie-Bourgne, sur la « rencontre d'un imaginaire collectif et individuel »⁷, Jacques Roubaud a su y pénétrer et en reconstruire les mécanismes à partir de ces traces laissées par la tradition que sont les textes : il fallait, pour tel personnage – comme pour tout lieu commun d'ailleurs –, inventorier et comparer ses différentes actualisations, en repérer les constantes, se livrer, en somme, à une véritable opération d'abstraction textuelle. Ce travail souterrain, imperceptible dans le produit fini qu'est la réécriture, l'oulipien décide toutefois de l'exposer dans son essai *Graal Fiction* où il nous offre, de manière fort révélatrice, une

narrative qu'il reconnaît à cause de sa réurrence et qui lui fait soupçonner qu'à cet endroit précis du texte "il se passe quelque chose" ».

⁴ Dans la lignée de travaux de la SATOR, Eglal Henein explore d'ailleurs l'idée selon laquelle le nom peut constituer un *topos* narratif à part entière : « Le nom propre et le *topos* », dans *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Nicole Boursier et David Trott (dir.), Tübingen, Biblio 17, 1990, p. 1-12.

⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p. 74 : « Lorsque des sèmes identiques traversent un même Nom Propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable [...] et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents et plus ou moins contradictoires). Cette complexité détermine la "personnalité" du personnage ».

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ Chantal Connochie-Bourgne dans l'introduction à *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Chantal Connochie-Bourgne (dir.), actes du 31^e colloque du CUERMA, *Senefiance*, 53, 2006, p. 8.

« axiomatique » autour du personnage de Gauvain. C'est dire combien il s'agit pour lui, à partir d'un corpus singulier, de collecter le plus grand nombre d'informations concernant le neveu d'Arthur afin de les regrouper, de les analyser et d'en tirer une sorte de portrait-robot idéal. L'allure mathématique que prend l'étude du personnage n'est pas seulement une forme étonnante qui permet de dépoussiérer les voies peut-être trop austères de la critique : elle est à notre sens tout entière justifiée par la logique inductive qui permet de remonter du particulier au général afin de redonner aux traits du chevalier l'évidence que ceux-ci n'ont peut-être plus, ni pour l'écrivain, ni pour le lecteur d'aujourd'hui. Nous voudrions donc montrer que le cas de Gauvain n'est pas isolé et suivre d'autres vieilles connaissances dont les noms et les portraits constituent des contraintes tout aussi productives.

Keu ou l'ironie en cuisine

Dans le vaste répertoire du personnel arthurien, Keu fait partie de ces protagonistes qui, en plus d'être régulièrement présent aux côtés du roi, se voit aussi attribuer un ensemble de caractéristiques récurrentes qui le distinguent très nettement des autres personnages. À la différence toutefois de Gauvain qui se détache avec un éclat tout positif de l'immense vivier de chevaliers, le sénéchal d'Arthur, lui, se singularise pour ainsi dire par la négative. S'il brille parmi les autres, c'est moins parce qu'il excelle, comme le neveu du roi, dans le domaine de la courtoisie mais plutôt parce qu'il y détonne. En effet, et en dépit de certaines qualités indéniables qui justifient en partie sa présence à la cour⁸, Keu reste unanimement reconnu pour son mauvais caractère et la virulence de son verbe. Chez Chrétien de Troyes, la permanence de ses traits est déjà confirmée par la bouche de l'auteur qui signale, dans le *Conte du Graal*, que le sénéchal « enuieus estoit / et est encore et toz jorz iert »⁹. Dans *Le Chevalier au Lion*, c'est Calogrenant qui stigmatise la méchanceté du personnage en l'inscrivant, de manière similaire, dans une sorte d'ordre immuable des choses :

⁸ Keu, malgré son caractère, n'en reste pas moins un chevalier honorable. En dépit de son orgueil, il s'engage volontiers dans les défis lancés à la cour, n'hésite pas à prendre les armes et se montre surtout d'une fidélité indéfectible envers son roi. Mais si on le tolère à la cour, c'est aussi parce que son père, l'homme qui a élevé Arthur, en a fait la demande au jeune souverain aux premiers temps de la Table Ronde, nous y reviendrons sous peu.

⁹ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 4048.

Avés vous souvent dit anui
que bien en estes coustumiers
tous jours doit puïr li fumiers
et tahons poindre et malos bruire
si doivent enuieus mesdire¹⁰.

Parmi les nombreux récits où Keu fait une apparition, rares sont ceux qui n'évoquent donc pas, ne serait-ce que de manière fugace, sa propension si caractéristique au sarcasme et à l'ironie. De la moquerie au blâme, le sénéchal est passé maître dans l'art du *gab* et de la *ramposne* : chacune de ses interventions déclenche l'indignation de ses proches qui s'empressent de condamner une langue si mauvaise. À l'exact opposé du discours diplomate de Gauvain que le sénéchal tient d'ailleurs en horreur¹¹, la parole de Keu se fonde presque systématiquement sur une raillerie qui non seulement flirte sans cesse avec la logorrhée (« oncques ne fine » ou « ne recroit »¹² dira par exemple Guenièvre) mais qui, de plus, n'épargne personne. Ce « venin » dont le sénéchal est plein, toujours selon les mots de la reine, est un trait qui lui reste d'ailleurs si intimement associé qu'un chevalier faisant les frais de ses moqueries dans la *Première Continuation* ne s'étonne même pas de découvrir l'identité du sénéchal, tant son attitude désagréable laissait présager son nom :

– Par foi, sire, vos me mesdites
Por Diu, vostre nom car me dites.
– Certes, fait il, molt volentiers.
A Cinc cens mellors cevaliers
De vos avrai je dit mon non.
Saciés que Quex m'apelë on.
– Si m'aït Dex, jel croi molt bien
Fait cil, ainc mius ne creï rien
Qu'a vostre francement parler
Vos conois sans plus demander¹³.

C'est dire combien le nom de Keu et son mauvais caractère fonctionnent de pair : l'un annonce l'autre, et réciproquement, de façon absolument imparable. Jacques Roubaud et Florence Delay, bien sûr, n'ont pas hésité à reprendre à leur compte

¹⁰ *Le Chevalier au Lion*, éd. citée, v. 614-618.

¹¹ Keu, toujours dans le *Conte du Graal*, ne cesse en effet de reprocher à Gauvain son verbe séducteur : « Bien savez vos paroles vandre/qui molt sont gentes et polies » (éd. citée, v. 4316). Pour Jacques Roubaud, le sénéchal serait d'ailleurs « secrètement jaloux de ce jeune homme [Gauvain] qui se situe bien au-dessus de lui dans l'estime générale et surtout dans l'affection d'Arthur » (*GF*, p. 79).

¹² Ce sont les mots de Guenièvre suite aux moqueries adressées à Calogrenant dans *Yvain*, éd. citée, v. 612 et v. 618.

¹³ *Première Continuation* (ms L), éd. citée, v. 3753-3762.

une figure si colorée du récit arthurien et semblent avoir trouvé dans cette « mauvaise langue » de la Table Ronde le moyen d'insuffler un certain piment aux dialogues de leur *Graal Théâtre*.

La verve et la répartie du sénéchal sont en effet souvent l'occasion d'offrir aux scènes dans lesquelles il est convoqué une indéniable vivacité qui, conformément aux textes médiévaux, peut tantôt déclencher le rire tantôt jeter un trouble à la cour. Lorsque la Table Ronde décide par exemple d'envoyer au combat Hervé de Rivel, chevalier de la génération d'Uther, le sénéchal du *Graal Théâtre* s'empresse par exemple de se demander si ce vieux chevalier « arrive[ra] encore à enfiler son armure avec sa tremblante du mouton »¹⁴. Le rire que peuvent générer de tels propos est rapidement rattrapé par une sorte de malaise. Non seulement Keu se moque d'un ancien dont l'âge demanderait plus de déférence mais l'attaque de façon cruelle sur un tremblement dont les résonances pathologiques, en plus d'être volontiers tabou aujourd'hui, sont évoquées ici par le biais d'une maladie non pas humaine, mais animale. L'image est inconvenante et verse dans l'humour noir, mais ne met pas moins en lumière une décision de la cour dont peut s'étonner le lecteur.

En réalité, et comme l'ont parfaitement remarqué Florence Delay et Jacques Roubaud, ce qui fait aussi la valeur du discours de Keu, c'est sa fausse impertinence : ses invectives détonnent dans un univers éthique qui prône sans cesse la mesure et peuvent, à ce titre, apparaître comme déplacées mais elles sont rarement infondées, bien au contraire. Si le personnage dérange régulièrement les principes de l'éducation chevaleresque sans pour autant être totalement condamnable, c'est que derrière le débordement verbal qui le caractérise semble toujours pointer quelque vérité¹⁵ qui assure, en retour, l'efficacité de ses *ramposnes*. En somme, le sénéchal est coupable de lacunes diplomatiques, ne sait guère « mettre les formes » mais, en réalité, ne cesse de gagner la sympathie du lecteur en formulant certaines évidences que la cour ne semble pas prête à assumer ou juge inutile de rappeler. Ailleurs, face à Merlin qui fonde les

¹⁴ *GT*, p. 403.

¹⁵ Voir Charles Méla, *La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984, p. 47 : « Le sarcasme d'un autre met aux prises avec soi : dans l'insulte et le rire de Keu, le héros [...] prend la mesure de son engagement »

premières coutumes de la Table Ronde, et notamment celle du don contraignant dont on sait la fortune narrative, le sénéchal s'étonne ainsi :

GIRFLET : Sire je vous demande un don. Me l'accorderez-vous ?

ARTHUR : Sans savoir ce que c'est ?

MERLIN : Oui c'est une coutume que j'ai instaurée dans le royaume de Logres bien avant ta naissance. On l'appelle le don contraignant.

KEU : C'est un peu fort. Si je dis d'accord et qu'on me demande de me couper la tête qu'est-ce que je fais ?¹⁶

Ici, c'est le fonctionnement même de l'aventure qui fait l'objet de son cynisme et permet, par la même occasion, de stigmatiser une coutume dont certains ne sont peut-être pas familiers : la voix contestataire de Keu relaie ici le dépaysement du lecteur moderne devant les habitudes du récit médiéval.

Jacques Roubaud et Florence Delay exploitent donc à l'envi la mauvaise humeur légendaire de Keu et semblent même décidés à systématiser ses gouailleries, même lorsque certains hypotextes dont ils s'inspirent – plus rares, il faut l'avouer – donnent de lui une image plus positive. C'est le cas notamment d'un épisode tiré de la *Première Continuation* où l'on voit le sénéchal, sur les conseils d'Yvain, venir en aide aux demoiselles du château de Branlant, privé de vivres depuis qu'Arthur l'assiège. Contre toute attente, en effet, l'hypotexte mentionne la décision de Keu d'apporter quelques vivres à ces jeunes filles accablées par la famine et se charge bien de signaler cette gentillesse étonnante du personnage :

Si ne fu mie Qex vilains.
Ainc mais a nul jor de sa vie
Ne fist aussi grant cortoisie
Comē il fist de cest afaire.
Nel vos doi pas celer ne taire,
La cortoisie qu'il en fist¹⁷.

C'est tout un art de la variation qui se met ici en place : l'auteur décide de prendre la tradition à contre-courant, mais le personnage n'entre pas pour autant en antithèse complète avec les sèmes que portent habituellement son nom dans la mesure où l'on ne cesse d'insister sur le caractère exceptionnel de cet épisode. L'écriture, tout en dévoyant la principale caractéristique du personnage, ne cesse donc d'en réaffirmer la prégnance en filigrane. Cette liberté subtilement maîtrisée autour de la figure de Keu, Jacques Roubaud et Florence Delay n'ont toutefois pas

¹⁶ *GT*, p. 110-111.

¹⁷ *Première Continuation* (ms L), éd. citée, v. 1272-1277.

voulu en prendre le chemin malgré le réinvestissement de la séquence en question. Peut-être ont-il compris que cette modulation n'a de valeur que dans la mesure où le lecteur est familier du personnage. Si le nom de Keu est évocateur pour le public médiéval et constitue à lui seul un programme narratif dont la subversion garantira une surprise, il est moins probable que ce soit le cas pour le lecteur d'aujourd'hui dont les références moins assurées en matière de personnel arthurien le priveront sans doute des plaisirs de ce jeu d'initiés. À ce titre, peut-être valait-il mieux réécrire l'hypotexte en redonnant au sénéchal des caractéristiques plus traditionnelles afin de ne pas dérouter un lecteur novice dans son effort de construction du personnage. Ainsi, dans le *Graal Théâtre*, sa clémence originelle à l'égard des « belles assiégées »¹⁸ est totalement effacée au profit d'une réaction plus conventionnelle mais non moins savoureuse :

YVAIN : Ces nourritures vont sauver d'une mort certaine deux jeunes filles d'une grande beauté et de noble famille.

KEU : Quoi ?

YVAIN : Oui Ké et tu aurais certainement agi comme nous.

KEU : Elles vont manger tout ça ? Deux jeunes filles ? Et pour commencer si elles sont de nobles familles n'ont-elle rien à se mettre sous la dent ?

YVAIN : Ce sont les circonstances dans lesquelles elles se trouvent réduites.

KEU : Et il y a longtemps que vous les connaissez ?

YVAIN : Leur nom est très connu mais nous ne les avons rencontrées que très récemment.

KEU : Mais nous c'est qui ?

YVAIN : Gauvain et moi-même. Au cours d'une de nos rondes par là.

KEU : Par là ?

YVAIN : Oui.

KEU : Mais par là est précisément le château de Lis que nous assiégeons [...]. 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...

GIRFLET : Ce que dit le sénéchal n'est pas tout à fait faux¹⁹.

Encore une fois, les répliques désagréables de Keu sont d'autant plus appréciables qu'elles reposent sur des évidences : il y a quelque paradoxe à assiéger un château tout venant en aide à ses habitants, contradiction qui permet non seulement de dénoncer un manque de cohérence au sein de la cour mais aussi d'égratigner au passage l'inclination de Gauvain à se laisser trop facilement émouvoir par la gent féminine. Il est aussi à noter que, si les deux écrivains ont ici choisi de dépeindre

¹⁸ Appellation de Pierre Gallais dans *L'Imaginaire d'un romancier français à la fin du XII^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, 1989, IV, p. 2286.

¹⁹ *GT*, p. 160-161.

Keu sous des traits plus attendus et rétablissent, pour ainsi dire, la cohérence du personnage, ils ne s’amusent pas moins à faire un joli clin d’œil à l’hypotexte qu’ils ont transformé par le biais d’une remarque d’Yvain, précisant que le sénéchal, dans les mêmes circonstances, « aurai[t] certainement agi comme [eux] ». Le conditionnel passé est éloquent d’un point de vue poétique ; il renvoie l’épisode original dans une potentialité, mais une potentialité abandonnée : il est possible que le sénéchal soit à l’occasion courtois – la *Première Continuation* est un témoin de ce scénario actualisé – mais les deux écrivains ont choisi de ne pas suivre ce scénario. Jacques Roubaud et Florence Delay rendent ainsi le personnage plus conforme à la tradition mais ne montrent pas moins, à celui qui aura deviné la source, que cette même conformité au modèle cache en réalité une véritable prise de liberté à l’égard du texte singulier dont ils s’inspirent.

Le travail qui s’est opéré autour du personnage de Keu semble donc aller dans le sens d’une normalisation, comme s’il s’agissait, nous l’avons dit, de rendre plus récurrente encore, et en ce sens plus caractéristique aux yeux du lecteur néophyte, sa propension au *gab* et à la violence verbale. À tel point d’ailleurs que le sénéchal devient la figure en qui viennent se fondre les nombreuses « mauvaises langues » occasionnelles de la bibliothèque arthurienne. Ainsi en est-il du personnage d’Ulfin qui n’est certes guère marqué par sa méchanceté mais qui tient, dans la *Suite Huth*, un discours particulièrement sévère à l’égard d’Ygerne, persuadé que la reine s’est chargée de tuer l’héritier d’Uther puisqu’il ne connaît pas la généalogie d’Arthur :

« Car veés ichi la roi Ygerne qui conchut dou roi Uterpendragon, dou commencement qu’i se fu de li acointiés, un hoir. Et quant il fu nés, on sot bien qui il fu malles. Mais elle, qui plus baoit au destruction de cest regne que au preu, ne vaut pas que li malles i remansist, ains l’envoia ne sai ou morir u faire autre fin »²⁰.

Le *Graal Théâtre* conserve donc cette accusation mais offre désormais la parole à Keu :

YGERNE [*à Keu*] : Vous êtes maladroit mon garçon.

KEU : Roi Arthur je m’étonne beaucoup que vous ayez permis aujourd’hui la présence entre votre beau-père et l’archevêque de Canterbury d’une dame si déloyale et indigne de tenir terre [...]. Je dis que si on faisait éclater la vérité on saurait qu’Uterpendragon n’aurait pas dû mourir sans héritier car Ygerne eut un

²⁰ *Suite du Roman de Merlin*, éd. citée, § 29, p. 21.

fil de lui mais elle désirait plus la ruine du royaume que son bien et elle le fit disparaître à sa naissance²¹.

Il n'est guère étonnant que ce soit lui qui prenne aussi la place d'un de ces chevaliers anonymes qui croisent pour la première fois la route de Perceval en ouverture du *Conte du Graal* et qui se moque ouvertement des manières du jeune *nice* :

« Seigneur, sachez tot entresait
Que Galois sont tuit par nature
Plus fol que bestes en pasture »²².

Jacques Roubaud explique dans son *Graal Fiction* qu'il reconnaît sans mal Gauvain dans le plus « éblouissant » de ces hommes, reliant ainsi le premier de ces « anges » à cette caractéristique solaire qui singularise le neveu d'Arthur. Ainsi, de la même façon que ce chevalier « ne peut être que Gauvain »²³, l'autre qui se montrait moins patient et clairement désagréable ne pouvait être que le sénéchal, qui hérite conséquemment de la réplique à peine modulée : « Les Gallois sont tous fous de naissance. Celui-ci n'a pas plus d'esprit qu'une asperge »²⁴. Par le biais de Keu, c'est donc tout un travail de condensation qui se donne à voir et qui permet de resserrer le personnel du *Graal Théâtre* autour de quelques grands noms : en récupérant ces discours qui entrent en résonance avec les sèmes qui les traversent déjà, ces mêmes personnages se voient confirmer leur identité. Ainsi en est-il du sénéchal qui recueille en sa bouche les paroles débridées : il devient le point de rencontre de toutes les ironies, de tous les sarcasmes, de toutes les invectives.

À écouter les textes médiévaux, la violence du personnage n'est cependant pas toujours que verbale et Keu nous est parfois montré dans des accès de colère plus inquiétants. En effet, il existe non pas seulement dans le *gab* mais aussi dans le *corroz* et il n'est pas rare de l'observer au bord de l'éclatement – sur le point de *crever*, nous dit à plusieurs reprises Chrétien de Troyes²⁵ – quand il ne cède tout simplement pas à la brutalité. Dans le *Conte du Graal*, il gifle de façon si rude la

²¹ *GT*, p. 126.

²² *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 236-238.

²³ *GF*, p. 88.

²⁴ *GT*, p. 219.

²⁵ « Par po que il ne creva », par exemple, dans le *Conte du Graal* (éd. citée, v. 1226) lorsque Keu entend Yonet lui délivrer le message de Perceval promettant de se venger de lui.

jeune fille rieuse prédisant un bel avenir à Perceval qu'il la « fist a terre astandre »²⁶ et va même jusqu'à pousser dans le feu le fou qui confirmait la prophétie de la demoiselle. Scénario similaire dans la *Première Continuation* où un nain refusant de partager un paon rôti reçoit de lui un coup de pied si violent qu'il en heurte une cheminée et la marque de son sang²⁷. De tels agissements, bien sûr, ne lassent pas d'étonner, surtout de la part d'un membre de la Table Ronde que l'on continue de tolérer aux côtés du roi malgré son attitude parfaitement anti-chevaleresque. Si le sénéchal n'est jamais banni par ses pairs et ne tombe jamais totalement dans la *recreantise* – à l'exception peut-être du *Perlesvaus* qui fait de lui l'impardonnable meurtrier de Lohot, fils d'Arthur – c'est que sa méchanceté n'est jamais laissée impunie. L'inquiétante marginalité du personnage est en effet presque systématiquement lénifiée par les déconfitures qui viennent sanctionner ses excès et rétablir ainsi quelque justice à la cour. La récurrence de ses mésaventures dans les différents textes semble avoir été l'occasion, pour Jacques Roubaud et Florence Delay, de tirer son personnage vers la figure amusante de l'arroseur arrosé, rendue d'autant plus sympathique qu'ils en ont gommé la brutalité originale. En effet, si les deux écrivains sont apparemment friands des *gabs* du sénéchal, il semblerait qu'ils aient voulu dans une certaine mesure censurer sa violence. S'ils reconduisent ainsi l'épisode de la jeune fille rieuse giflée, qui constitue d'ailleurs la seule altercation physique qu'ils décident de réinvestir, ils n'en réduisent pas moins très nettement la portée. Non seulement ils suppriment le personnage du fou destiné à être jeté dans le feu, image probablement considérée comme trop barbare, mais ils ne s'attardent guère sur la gifle reçue par la demoiselle, qui ressemble plus ici à un soufflet de comédie qu'à la lourde claque que nous décrivait l'hypotexte :

TRISTOUZE : Je ris je ris car mon cœur me dit que si tu vis longtemps tout le monde en sera content

KEU, *la giflant* : Tiens petite sotte prends cette paire de claque et ôte-toi de mon chemin²⁸.

En conservant cette séquence, Jacques Roubaud et Florence Delay se devaient de récupérer aussi celle de la vengeance où Perceval, dérangé dans sa rêverie des trois gouttes de sang sur la neige, renversera Keu venu le chercher pour le ramener

²⁶ *Ibid.*, v. 1008.

²⁷ *Première Continuation* (ms L), éd. citée, v. 3704 et suivants.

²⁸ *GT*, p. 227.

auprès du roi. Dans cet épisode, le sénéchal apparaît déjà comme bien compromis : non seulement il échoue dans son aventure, comme Sagrémor dont il s'était pourtant moqué auparavant, mais il se fait aussi vertement désarçonner au point que le roi, le croyant mort, décide de déployer un impressionnant personnel médical pour lui venir en aide. Et non content d'avoir ainsi payé les frais de sa vantardise, Keu continue d'accuser les recours diplomates de Gauvain ayant pris le relais de sa mission ratée, malgré un piteux état qui ne le met décidemment pas en meilleure position pour de telles invectives :

« Molt fu or perilleus et griés
La bataille, se je ne mant,
Que tot ensin antierement
S'an retourne com il mut »²⁹.

Jacques Roubaud et Florence Delay ont manifestement apprécié la détermination avec laquelle le sénéchal s'obstine ici dans la *ramposne* au prix de sa propre crédibilité. Ils n'ont donc pas hésité à exploiter l'ironie d'une telle intervention en truffant ces blâmes d'onomatopées de douleur qui rappellent, avec humour, combien la défaite s'accorde mal avec l'arrogance :

KEU, *gémissant* : La bataille a certainement été dure et périlleuse à coup de miel et de louages. Aïe. On n'a pas porté un seul coup on n'a pas fait sentir le poids de son bras ouille³⁰.

Chrétien de Troyes proposait un épisode dont les ressorts humoristiques étaient discrets, à tout le moins laissés à l'appréciation du lecteur : Jacques Roubaud et Florence Delay les ont ici nettement exposés en étendant le comique d'une situation à un comique de mots qui tire le sénéchal vers une certaine bouffonnerie. Les deux écrivains travaillent ainsi au paradoxe d'un mauvais caractère d'autant plus sympathique qu'il devient à l'occasion, et bien malgré lui, une sorte d'amuseur public, un clown moqueur dont on redoute les gestes et les sarcasmes mais que l'on s'amuse à voir malmené ou raillé dès lors que le récit décide d'inverser les rôles. Ils n'ont donc pas reculé devant le plaisir de mettre dans la bouche de Gauvain, cible privilégiée du sénéchal, quelques répliques cinglantes comme autant de retours à l'expéditeur. Décrié pour ses beaux discours, le neveu du roi s'empressera de faire remarquer combien l'arrogance de Keu reste quelque

²⁹ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 4452-4455

³⁰ *GT*, p. 249.

peu incohérente avec ses piètres résultats chevaleresques, qui comptabilisent plus d'échecs que d'aventures réussies :

KEU : Le roi Arthur n'a rien encore demandé à l'assemblée.

GAUVAIN : Le roi n'a rien demandé de peur que notre cher Ké ne réponde et ne revienne sous son cheval comme d'habitude³¹.

Les railleries de Gauvain sont efficaces parce qu'elles fonctionnent exactement comme celles de Keu : elles pointent un trait récurrent (« comme d'habitude ») et l'installent dans une sorte de vérité que personne, jusqu'ici, ne s'était permis de formuler. En effet, le sénéchal est toujours le premier à vouloir relever avec fierté les défis qui se présentent à la cour (« Il voloit commencer touz jors / les mellees et les estourz »³², nous signale par exemple *Le Chevalier au Lion*) mais il se montre souvent incapable de mener à terme les missions dans lesquelles il s'engage pourtant avec une inébranlable confiance.

L'exploitation du personnage de Keu est ici doublement intéressante car si elle témoigne d'un véritable effort pour collationner les données individuelles du sénéchal, elle rend aussi compte de l'œil avisé que les deux auteurs ont porté aux relations qu'il entretient avec les autres grandes figures de la cour. Jacques Roubaud et Florence Delay, nous venons de le voir, ont été sensibles au couple antithétique qu'il forme avec Gauvain et ont su admirablement rendre compte de cette dynamique que mettaient déjà en scène les textes médiévaux. C'est avec une même finesse de lecture qu'ils se sont aussi portés sur la relation qui unit Keu au roi Arthur. Le sénéchal est en effet, pour ainsi dire, le compagnon de toujours du roi de Bretagne : élevé avec lui, il partage son enfance, assiste à son sacre et constitue l'un des tout premiers membres de la nouvelle Table Ronde, bien avant que n'arrivent les Gauvain, Lancelot et Perceval à la cour. On considère d'ailleurs souvent Keu comme le frère de lait d'Arthur, quoiqu'ils n'aient pas, en réalité, partagé le même lait puisque la mère du sénéchal, à la demande de Merlin, a allaité le futur roi mais a confié son propre fils à une nourrice. L'anecdote du sevrage de Keu permettra plus tard de justifier son mauvais caractère puisque le lait provenant de la nourrice en question, une femme de basse condition, une « garce »³³, nous dira même le *Merlin en prose*, ne pouvait que gâter le

³¹ *Ibid.*, p. 285

³² *Le Chevalier au Lion*, éd. citée, v. 2233-2234.

³³ *Merlin*, Irene Freire-Nunes (éd.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, 2001, p. 765.

développement d'un enfant issu, lui, d'un lignage plus noble. Cette explication dont la légitimité prête aujourd'hui à sourire, Jacques Roubaud s'en est par exemple amusé dans son *Roi Arthur* en proposant une autre causalité au mauvais caractère de Keu, non plus fondée sur une croyance médiévale mais sur une croyance bien moderne qui fait honneur aux clichés psychologisants :

Quand Keu grandit, il eut un très mauvais caractère et certains disent que c'est à cause du lait de sa nourrice, qui était un lait fort paysan, d'autres que c'est à cause de la séparation brutale d'avec sa mère. Mais jamais, et c'est tout à son honneur, il n'en voulut à Arthur. Il ne le quitta jamais, jusqu'à sa mort, et le servit fidèlement³⁴.

Si le roi Arthur et son sénéchal n'ont donc pas véritablement partagé le même sein, l'oulipien ne semble pas moins décidé à faire ici des deux personnages une solide paire de compagnons, quitte à résoudre, plus loin dans le récit, cette fausse fraternité de lait par une sorte de gémellité métaphorique. Ainsi, et contrairement au *Merlin en prose* qui fait de Keu l'aîné d'Arthur – trois mois les séparent –, la version roubaldienne fait état de naissances concomitantes : « La nuit de la naissance d'Arthur, la femme du chevalier Auctor mit au monde un garçon qui reçut le nom de Keu »³⁵. Cette fraternité dans la naissance, Jacques Roubaud la scelle aussi dans la mort en repoussant le décès de Keu lors de la bataille finale de Salesbière alors que *La Mort Artu* le faisait disparaître durant la guerre contre les Romains. Non seulement l'écrivain fait ainsi du sénéchal l'un des derniers à côtoyer Arthur mais, de façon tout aussi révélatrice, le fait aussi mourir dans les bras de son roi en réécrivant une scène qui, à l'origine, mettait en scène Lucain Le Bouteiller :

Si prent [Arthur] Lucan, qui desarmés estoit, et l'enbrace et l'estraint si durement encontre son pis qu'il li crieve le cuer el ventre, si que ne li lut parole dire, ains li parti l'ame del cors³⁶.

Dans une volonté manifeste de respecter une logique de l'amitié, les deux auteurs du *Graal Théâtre* ont en effet remplacé Lucain par le sénéchal, qui, après avoir vu le jour auprès de son roi, ne pouvait donc que disparaître à ses côtés :

ARTHUR : Ah frère bien-aimé viens contre mon pauvre cœur.
*Le roi se lève pour étreindre Ké. Il l'étreint de toutes ses forces si longuement qu'il l'étouffe. Quand le roi relâche son étreinte, Ké tombe mort*³⁷.

³⁴ RA, p. 30-31.

³⁵ Ibid., p. 30.

³⁶ *La Mort Artu*, éd. citée, p. 1466.

³⁷ GT, p. 599.

Belle manière ici de sceller le destin commun de ces deux personnages et de signifier, par la réécriture, la place fondamentale de Keu dans l'entourage du roi. Car au-delà du lien amical qui l'unit à son roi, il est aussi son sénéchal et participe donc de près au bon fonctionnement et au rayonnement de sa cour.

Ce poste d'intendance dont il hérite, Chrétien de Troyes en suggérait un des mandats dans son *Lancelot* en précisant que Keu « ot servi as table »³⁸ : il serait en effet en charge des cuisines et du bon déroulement des réceptions à la cour, responsabilité domestique encore confirmée par le *Conte du Graal* où on le voit venir annoncer au roi que le repas est prêt : « Sire, s'il vos plaisoit / Vos mangeriez des or mais »³⁹. Le sénéchal se faisait d'ailleurs aussitôt rabrouer par son roi qui exigeait de ne passer à table que lorsqu'une aventure se serait présentée à la cour⁴⁰ :

« Keu, fait li rois, laissez m'en pais
Que ja par les iax de ma teste
Ne mangerai a si grant feste
Que je cort esforciee taigne
Tant que novele a ma cort vaingne »⁴¹.

Contrairement au sénéchal de la *Queste du Saint Graal* qui intégrera parfaitement cette coutume puisque c'est lui qui rappellera à Arthur qu'il lui faut attendre la venue de quelque événement à sa cour pour passer à table⁴², celui que nous dépeint le maître champenois se montre plus léger dans l'application des codes arthuriens, oubli ou négligence que Jacques Roubaud et Florence Delay exploiteront volontiers en faisant de leur sénéchal un maître d'hôtel râleur pour qui l'organisation domestique a bien sûr préséance sur les lois impérieuses de l'aventure :

KEU : Le sanglier sera trop cuit
GIRFLET : On pourrait peut-être servir.

³⁸ *Le Chevalier de la Charrette*, Charles Méla (éd. et trad.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994, v. 41.

³⁹ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 2762-2763.

⁴⁰ Loi qu'il instaure très tôt dans son règne. Voir par exemple *Les Premiers Faits du roi Arthur*, Irene Freire-Nunes (éd.) et Philippe Walter (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, 2001, p. 1316 : « Je voue a Dieu que ja ne serrai au mengier devant que aucune aventure i sera avenue ».

⁴¹ *Ibid.*, v. 2764-2768.

⁴² *La Queste del Saint Graal*, Gérard Gros (éd. et trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 3, 2009, p. 814 : « Sire, fait Kex li seneschaus, se vous asseés au mengier, il m'est avis que vous enfraindriés la coustume de vostre ostel, car vos avés voé tous jours que a haute feste n'aserriés au mengier devant que aucune aventure fust avenue en vostre court ».

KEU : Alors va le dire au roi.

GIRFLET : Ce n'est pas ma fonction.

KEU : Ça ne sert à rien que j'aïlle lui dire car il est buté comme un roi. Il a décidé une fois pour toutes de nous empêcher de manger les jours de fêtes tant qu'une aventure n'est pas arrivée. Je ne peux quand même pas me déguiser en Chevalier Vert et me couper la tête pour que le sanglier soit servi⁴³.

Les auteurs du *Graal Théâtre* ont ici synthétisé avec brio le caractère et la fonction de Keu et le comique généré par ses sarcasmes est d'autant plus appréciable qu'il met en scène un renversement des valeurs. Les préoccupations de cuisine constituent en effet une priorité dont l'urgence éclipse les besoins d'avancement de la narration : le sénéchal est là pour nourrir les chevaliers, non le récit. Si Keu prend à cœur son mandat, c'est armé de son humeur désagréable qu'il officie, toujours prêt à critiquer telle ou telle décision :

« J'ai d'énormes problèmes c'est toujours la même chose à la Saint-Jean. La cour tire à l'arc et c'est à moi de tout résoudre. En plus cette année ils veulent manger en forêt. Tu me vois dresser des tables sur les mousses et fixer des sièges sur les buissons ? »⁴⁴

Si les textes du Moyen Âge convoquent toujours Keu sous le titre de sénéchal, rares sont ceux qui développent la réalité de son métier : Jacques Roubaud et Florence Delay ont donc ici imaginé très concrètement et non sans humour son emploi du temps, à la faveur d'images dont la trivialité tranche évidemment avec le silence relatif des récits médiévaux à propos de l'organisation curiale. À maintes reprises, le sénéchal du *Graal Théâtre* nous fait ainsi pénétrer dans ces coulisses de l'administration arthurienne où la gestion des repas a toujours le dernier mot sur les événements qui se déroulent à la cour. À peine une aventure a-t-elle le temps de prendre fin que le sénéchal s'exclame : « Et maintenant on pourrait peut-être terminer le repas ? »⁴⁵. Ailleurs, lorsque Galaad rate son entrée à la Table Ronde et disparaît aussi vite qu'il est apparu, Keu s'enchante de n'avoir plus à se soucier de cet invité qui n'était pas prévu :

ARTHUR [en parlant de Galaad] : Dieu me garde il s'est assis sur le Siège Périlleux.

GIRFLET : Il s'est peut-être assis mais on ne le voit plus plus sire.

KEU : S'il a été carbonisé comme Nabur l'Impétueux il y aurait eu de la fumée. Mais bon. Je n'ai pas à prévoir un couvert de plus⁴⁶.

⁴³ *GT*, p. 343.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 278

⁴⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 262.

Keu verse une fois de plus dans l'humour noir mais ne participe pas moins à rendre plus familier l'univers arthurien : la distance temporelle qui sépare le lecteur-spectateur moderne des us et coutumes de la sphère médiévale est ainsi résorbée dans le comique d'une situation ramenée à une conclusion banalement domestique.

En définitive, et comme le signale encore cet extrait, Jacques Roubaud et Florence Delay se sont montrés d'une grande fidélité à la figure de Keu : de celui qui « coustumier est de dire mal »⁴⁷ à celui qui « trove vitaille »⁴⁸, ils ont su respecter avec un remarquable esprit de synthèse les traits les plus caractéristiques du personnage tout en les réinventant avec un plaisir non feint. Si les deux écrivains se sont appliqués à exploiter les sèmes les plus récurrents qui traversent le nom du sénéchal, ils ne lui offrent pas moins un rôle qui trouve aussi sa nouveauté, au-delà des subtiles variations qu'ils opèrent, dans la fonction qu'il semble avoir auprès du lecteur-spectateur moderne. En effet, nous l'avons dit, les discours de Keu sont l'occasion de moquer les autres chevaliers mais aussi de relever les singularités d'un univers dont nous ne sommes plus familiers, à moins d'avoir fréquenté, comme Jacques Roubaud et Florence Delay, les textes médiévaux. En moquant une situation typique du récit mais potentiellement inconnue du public d'aujourd'hui, Keu désamorce par le rire l'étrangeté qu'elle pouvait générer et facilite dès lors l'entrée dans le monde breton. Ses *gabs* et ses *ramposnes* apparaissent comme autant d'échos anticipés aux réactions de lecteurs-spectateurs pour ainsi dire rassurés ou décomplexés d'entendre l'un des personnages formuler des jugements similaires aux leurs. Keu, dans une certaine mesure, permet donc de faire le pont entre les cultures médiévales et contemporaines : il pointe la particularité de certains éléments propres aux récits du Moyen Âge mais, parce qu'il réagit aussi à l'aventure avec la seule spontanéité du bon sens, il autorise *ipso facto* le public à faire de même, indépendamment de son bagage arthurien. La liberté de ton du sénéchal appelle donc une liberté de lecture qui permettrait de sortir la bibliothèque de la seule réception académique qui, on le sait, demande sans cesse à ce que soient rappelés les paradigmes de l'époque pour véritablement apprécier tel ou tel texte. La règle, bien sûr, est nécessaire à toute prétention scientifique mais devient manifestement caduque

⁴⁷ *Yvain*, éd. citée, v. 133.

⁴⁸ Expression utilisée dans la *Première Continuation* (ms L), éd. citée. v. 3636.

dans ce grand jeu de la littérature que les deux auteurs du *Graal Théâtre*, veulent, rappelons-le, ouvert à tous. Par le biais du sénéchal, c'est donc à une leçon de lecture que nous sommes conviés : le sens critique de Keu n'est certes pas très universitaire mais c'est précisément dans ses formes les plus inattendues que germe, comme en témoigne le traitement réservé à son propre personnage, la possibilité d'une lecture neuve.

Merlin, « mathémagicien »

Personnage aux origines tout aussi obscures que ses prédictions, faiseur et conseiller des rois, maître incontesté des merveilles et des *muances*, Merlin apparaît à bien des égards comme l'une des figures incontournables de la matière de Bretagne mais aussi comme l'une des plus complexes⁴⁹. Associé depuis Geoffroy de Monmouth au monde de la royauté bretonne, le « prophète des anglais » semble planer au dessus de la production arthurienne même lorsque les récits ne le convoquent plus : sa disparition prématurée par la magie de Viviane condamne peut-être son personnage à ne plus réapparaître sur la scène romanesque mais il ne continue pas moins de la surplomber, grand initiateur qu'il est, depuis Robert de Boron, du *Livre du Graal* qu'il dicte au scribe Blaise. Tantôt malicieux, tantôt inquiétant, l'enchanteur fascine et semble d'autant plus avoir séduit Jacques Roubaud qu'il constitue en effet une singulière figure d'auteur, en qui l'écrivain semble avoir vu un véritable confrère et qui se voit logiquement rebaptiser, dans la langue oulipienne, de « mathémagicien »⁵⁰.

Ce statut métapoétique dont jouit Merlin dès les textes médiévaux permet d'emblée de justifier l'évidente sympathie que Jacques Roubaud lui témoigne. Pourtant, si l'enchanteur reste indéniablement l'une des figures favorites de l'oulipien, c'est à l'égard de son personnage que l'écrivain commettra l'une des plus étonnantes entorses à la tradition, lui qui se montrait, du reste, plutôt fidèle aux données de la bibliothèque arthurienne. À la grande surprise des lecteurs minimalement renseignés sur l'enchanteur, et notamment familiers du *Merlin* médiéval, Jacques Roubaud refuse en effet de faire de lui le fils du diable. À

⁴⁹ On consultera les pages éclairantes de Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, p. 710-751. Voir aussi Philippe Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.

⁵⁰ *GT*, p. 148.

écouter le récit médiéval qui lui est consacré, Merlin naît de l'accouplement d'une vierge et d'un incubé envoyé par le Malin. La scène qui ouvre le *Merlin* de Robert de Boron est bien connue : on y voit une assemblée infernale où les démons cherchent à élaborer un plan pour contrevenir à celui de Dieu qui, on le sait, a envoyé son fils Jésus sur terre afin de racheter les péchés de l'humanité : Merlin sera leur Antéchrist. Contre toute attente, cette scène capitale est purement et simplement évacuée du *Graal Fiction* : elle permettait pourtant de légitimer, grâce à l'ascendance diabolique qui lui est attribuée, l'ambiguïté d'un personnage bientôt capable de connaître les choses *alees*, de verser dans la science de la *nigremance* ou encore de changer à l'envi de *semblances*.

Avant même d'ailleurs de justifier, à l'aune du récit, l'inquiétante étrangeté du personnage, cet épisode inaugural permettait, de façon pragmatique, de donner une causalité à l'histoire : tous les épisodes qui suivent ne sont en effet cohérents que s'ils sont mis dans cette perspective d'un plan diabolique. Suite au fameux conseil, un démon jette en effet son dévolu sur une jeune vierge d'une famille respectable et, pour s'en approcher, décide de réduire son entourage à néant. Après avoir tué les troupeaux de la ferme familiale, il étrangle le frère, pend la mère, malheurs devant lesquels le père se laissera à son tour mourir. Jacques Roubaud reprend ces épisodes quasiment à la lettre dans son *Graal Fiction* mais ne les met donc pas en relation avec l'œuvre d'un diable désormais absent. Tout se passe comme si c'était désormais au soin du hasard, il faut l'avouer peu clément, qu'étaient laissés les événements :

[L]e fils de la maison fut trouvé un matin étranglé dans son lit et sa mère alla aussitôt se pendre dans le grenier. Toutes ces catastrophes affectèrent le malheureux père qui en tomba malade. Il se coucha dans son lit, embrassa ses filles et mourut, leur laissant sa maison et sa fortune⁵¹.

L'accumulation des malheurs revêt à cet égard un caractère presque comique dès lors que la causalité diabolique a disparu. En restant inexplicée, la succession des catastrophes qui s'abattent sur cette famille prend en effet une allure absurde et mécanique, soulignée par le choix dominant de la parataxe. L'absence du diable dans ces premières scènes est ici l'occasion d'ouvrir le texte à l'humour mais elle devient plus problématique dès lors que l'on touche à l'épisode attendu de la conception puisqu'elle laisse vacante la place du père.

⁵¹ *GF*, p. 17.

Alors que, dans le *Merlin* en prose, la jeune vierge, appelée à être la mère de l'enchanteur, reçoit dans sa chambre la visite nocturne d'un incube, on la voit, dans le *Graal Fiction*, quitter son logis et rejoindre, toujours en pleine nuit, le prêtre qui avait pris l'habitude de lui prêcher la bonne parole :

[E]lle enjamba la fenêtre et descendit sans bruit le long de la vigne vierge jusque dans le jardin. La nuit de mai était tiède, parfumée. Elle courut jusqu'à la maison du prêtre, qui la consola, comme c'était son devoir. Quand elle revint, l'air s'était fait plus frais ; un rouge-gorge chantait en provençal. Elle se sentait à la fois gaie et inquiète⁵².

L'intérêt du remaniement réside avant tout dans la suggestion : l'oulipien s'amuse à distiller les indices qui feront peser quelques doutes sur la relation qui unit la jeune fille à l'homme d'Église, selon un scénario régulièrement attesté dans les fabliaux, mais aussi bien en vertu de motifs venus de la lyrique occitane. La mention du mois de mai, moment privilégié de la *reverdie*, le cadre du jardin aux odeurs suaves qui rappelle le *locus amoenus* et, enfin, la présence du rouge-gorge, oiseau favori de l'amour qui ne chante pas en « latin » comme le diraient les troubadours mais bien en « provençal », sont autant de signaux qui inscrivent résolument la scène dans l'érotisme. La pression de l'intertexte autorise donc à penser que la nuit passée chez le prêtre n'a guère été très chaste et c'est sans aucun doute au prisme de la litote qu'il faut relire la « consolation » que le confesseur apporte à la demoiselle.

Mais pourquoi faire de Merlin le fils du confesseur, en somme rationaliser son ascendance en refusant le scénario de la conception diabolique ? Il y a là un choix manifestement paradoxal, surtout quand on sait que Jacques Roubaud préservera plus loin toutes les merveilles qui restent associées à l'enchanteur en reprenant de nombreux épisodes du récit médiéval. La refonte de la généalogie ne semble pas en effet avoir d'incidence sur le caractère surnaturel du personnage, alors que ce nouveau père attribué à Merlin, en tout état de cause, n'a rien de bien extraordinaire ! La réponse à ce mystère est peut-être à trouver dans l'identité même du prêtre, qui, de façon révélatrice, ne nous est précisée qu'à la fin du chapitre consacrée à l'épisode : il s'agirait de Blaise, qui, dans la tradition manuscrite, n'est nul autre que le scribe de Merlin, celui qui met par écrit la dictée de « l'enfant sans père », afin de consigner, dans le grand *Livre du Graal*, les aventures de la Bretagne aventureuse. Donner à Merlin un père qui est certes

⁵² *Ibid.*, p. 19.

confesseur, mais peut-être et avant tout un clerc, c'est-à-dire un maître de l'écriture, c'était bien évidemment venir légitimer l'incroyable figure d'auteur que Merlin est appelé à devenir. Quand il apparaît dans la version roubaldienne du récit, Blaise est en effet explicitement présenté comme un homme de lettres : « Il y avait dans la région un prêtre très savant et très sage qui lisait au moins un livre chaque semaine et écrivait le grec aussi bien que le troyen »⁵³. Ces précisions nous semblent particulièrement intéressantes dans la mesure où la maîtrise des langues anciennes est d'abord une compétence de traducteur. Mais les mentions linguistiques restent ici surprenantes puisque le latin, étonnamment absent, cède sa place au troyen, quelque peu redondant à côté du grec, à moins d'y voir la langue, non plus de la cité antique d'Énée mais de cette ville champenoise où plane, bien sûr, l'ombre de Chrétien. En ce sens, la paternité de Blaise n'est pas totalement incongrue mais justifiée par les liens du sang, dans une obsession toute médiévale de l'héritage, la carrière littéraire promise à l'enchanteur. L'idée de cette filiation n'est pourtant pas neuve et Jacques Roubaud, toujours dans *Graal Fiction*, précisera, dans la partie plus proprement analytique de l'ouvrage, qu'il s'agit là d'une intuition de Gaston Paris⁵⁴ du temps où il préparait son édition du *Merlin Huth*. L'interprétation du médiéviste a visiblement séduit l'oulipien qui, une fois n'est pas coutume, s'est bien chargé de recycler la critique dans la littérature, intégrant à la réécriture les gloses déjà prononcées par un pair, dans la droite lignée du traducteur médiéval.

Le *Graal Théâtre*, lui aussi, rejoue la filiation diabolique de Merlin et remanie de la même façon les scènes primordiales du récit médiéval. La pièce consacrée à l'enchanteur débute *in medias res* sur le procès de la mère, rejetant le récit de la famille et de la conception dans une préhistoire que seules les questions des juges permettent de reconstituer *a posteriori*. À travers ces rappels qui viennent se mettre au service de l'exposition théâtrale, la présence du Malin est encore une fois évacuée. Seule une didascalie nous informe que « *dissimulés dans*

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ *Ibid.*, p.178 : « Il nous faut, ici encore, rendre hommage à la sagacité et à l'intuition de Gaston Paris. Dans les notes abondantes qu'il avait accumulées en vue du troisième tome (non paru) de son édition du [...] *Merlin Huth* [...], analysant la relation de naissance de l'enchanteur, et démontant le curieux procès fait à une fille mère, sauvée du feu avec l'aide de son confesseur, démontre que le récit dissimule et implique à la fois [...] que le prêtre, confesseur et protecteur de la jeune femme, est le père de Merlin ; paternité attribuée en apparence à un démon incubé ».

l'assistance quelques démons manifestent leur présence par des bruits bizarres et des gestes incongrus »⁵⁵ lorsqu'on demande à la mère de Merlin d'expliquer sa grossesse. La précision reste toutefois délicate, notamment pour le spectateur qui n'a pas droit à l'indication scénique : il reste en effet bien difficile d'identifier ces êtres à de véritables diables quand ceux-ci se voient fondus dans la masse du public et quand leurs gestes, s'ils signalent un comportement tout au plus déplacé, n'ont rien, à vrai dire, de particulièrement démoniaque. Même le lecteur qui a le privilège de lire la didascalie n'est guère plus avancé : le terme « démons » oriente bien sûr la lecture dans le sens du récit médiéval mais fonctionne, en tout état de cause, comme un mirage intertextuel puisque, nous l'avons dit, Jacques Roubaud refuse la causalité diabolique proposée par Robert de Boron.

Si le *Graal Fiction* révèle la paternité de Blaise de façon discrète, le *Graal Théâtre* l'exploitera plus ouvertement, sans toutefois la formuler de façon explicite. Avec malice, Jacques Roubaud et Florence Delay laissent transparaître les liens unissant le fils et le père dans les paroles du scribe lorsque Merlin vient lui rendre visite :

BLAISE : Que je suis content de te voir mon petit. Mais il ne fallait pas venir si vite. Pourquoi es-tu si essoufflé ?

MERLIN : Parce que j'ai dû passer par Rome pour conférer avec le Pape au sujet de l'élection de demain [...].

BLAISE : Comment ? Tu es parti de Carduel pour Rome et revenu jusqu'ici en Northombrelande en une seule journée avec le froid qu'il fait en ce moment et si peu couvert ? C'est de la folie. Tu me feras mourir d'inquiétude.

MERLIN : Tu sais que je ne m'enrhume jamais [...]. Comment va ma mère ?

BLAISE : Elle vieillit. Nous vieillissons tous les deux nous te voyons si peu souvent⁵⁶.

L'appellation « mon petit » constitue une marque d'affection sans impliquer nécessairement une relation d'ordre filial mais il faudrait, en tout état de cause, l'entendre ici au sens le plus littéral. La paternité du scribe se voit encore trahie par une parole qui réinvestit les lieux communs du discours parental et par ce « nous » que Blaise finit par adopter, s'associant ainsi à la mère de Merlin dans une image de famille inquiète du sort de sa progéniture.

Faire du scribe le père de l'enchanteur est une idée que le *Graal Théâtre* illustre à son tour avec malice mais elle continue d'impliquer une singulière relation car si Blaise constitue une judicieuse tutelle d'écrivain à l'ombre de

⁵⁵ *GT*, p. 66.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89

laquelle s'épanouit Merlin, il reste toutefois un maître appelé à être surpassé par son élève. Derrière cette nouvelle filiation se devine donc en creux l'image d'un dépassement qui n'est bien sûr pas étrangère au concept de *translatio* : comme les nains de Bernard de Chartres voient plus loin que les géants de l'Antiquité, le fils dépassera ici le père dans la carrière littéraire. Jacques Roubaud et Florence Delay exploiteront volontiers ce transfert d'autorité puisque seul Merlin restera à l'origine du *Livre du Graal* tandis que Blaise, lui, sera maintenu dans son rôle de scribe. De la relation biologique à la relation démiurgique, les rôles s'échangent et, face au véritable père du récit, Blaise réagit logiquement comme un enfant, presque démuné lorsqu'il apprend notamment que son auteur de fils s'apprête à se laisser emprisonner par Viviane :

« Mon pauvre petit et le Livre ? Comment écrirai-je le Livre désormais ? Je ne sais rien moi je ne peux pas 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 ? »⁵⁷

Dans le projet du *Livre du Graal*, Blaise travaille très clairement à la *conjointure* des récits, effort qui fonde depuis Chrétien l'art narratif mais qui devient pourtant caduc si Merlin, régnant sur la matière de Bretagne, venait à se taire. Le raffinement formel de l'écriture est certes un gage de littérature, il n'est toutefois rien sans ces histoires qui viennent nourrir le récit en amont. Merlin, en ce sens, est peut-être un auteur bien plus médiéval que Blaise en ce qu'il incarne aussi cette oralité fondatrice de la littérature. Rien d'étonnant, dans cette perspective, à le voir assumer la part de mouvance qui caractérise le récit alors que le scribe s'étonne d'avoir à réécrire des passages déjà rédigés :

MERLIN : Le roi Uterpendragon eut beau protester un don est un don surtout un don contraignant. Le roi épousa Ygerne.

BLAISE : Je te signale que j'ai déjà écrit à peu près la même chose.

MERLIN : Eh bien tu vas recommencer. Avec les modifications cela fera une autre version⁵⁸.

L'oralité merlinienne fournit non seulement la matière de l'écriture mais imprime aussi à l'œuvre sa variance. Véritable tour de force puisque l'enchanteur conserve son autorité même devant la multiplicité des textes : alors que la mouvance indiquerait plus volontiers une intervention étrangère à la première voix, elle

⁵⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 91.

émane ici d'une seule et même entité qui n'est donc plus seulement responsable d'un livre mais bien de toute la bibliothèque. Jacques Roubaud et Florence Delay font donc de Merlin l'origine du récit ; personnage, il fonde le monde de la royauté arthurienne, auteur, il invente les codes littéraires du corpus breton, comme le motif du don contraignant qu'il inaugure lors de sa rencontre avec Vortiger :

MERLIN : Accorde-moi un don.

VORTIGER : Sans savoir ce que c'est ?

MERLIN : Oui, c'est une excellente idée. On l'appellera le don contraignant et il deviendra une coutume dans le royaume de Logres⁵⁹.

Non content de mettre en place les grandes structures narratives du roman arthurien, Merlin est aussi celui qui souffle l'aventure aux personnages, expliquant par exemple à Viviane la manière de procéder pour enlever le jeune Lancelot, embryon de scénario qui donnera naissance aux premières pages du *Lancelot en prose* :

« On fait assiéger le château de son père. On intercepte les messagers qui partent réclamer du secours. Note. C'est la première formule. Les parents décident de s'enfuir secrètement. Ils chargent l'argenterie sur un cheval le berceau de l'enfant sur un autre. On les amène dans cette vallée. On met le feu au château. Le père monte sur la colline pour revoir son château une dernière fois. Il voit le feu il meurt. La mère s'inquiète de la longueur de son absence part à sa recherche. Le bébé est seul »⁶⁰.

Cette mainmise de l'enchanteur sur l'œuvre arthurienne ne cesse de se confirmer au gré du *Graal Théâtre* : Merlin règne sur le récit là où les figures secondaires de l'écriture, comme Blaise ou ici Viviane, sont condamnées à la prise de note. C'est lui qui régit aussi l'avancement de la diégèse, s'arrêtant à plusieurs reprises dans sa dictée pour réclamer notamment un verre de vin, à la manière du narrateur de la *Première Continuation*⁶¹ :

BLAISE : C'est tout ?

MERLIN : Non. Ce qui arrive alors je vais te le dire si tu me donnes un verre de vin [...].

BLAISE : Tu n'as jamais bu de vin [...].

MERLIN : S'il n'y a pas de vin ou si l'on ne boit pas de vin ce n'est pas la peine de dire le conte⁶².

⁵⁹ *Ibid.* p. 76.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁶¹ *Première Continuation* (ms L), éd. citée, v. 7035-7038 : « A ces mot doit dire cascuns / Une Paternostre as defuns / Puis nos ferés le vin doner / Ja ne m'orés avant conter ».

⁶² *GT*, p. 271.

C'est lui, encore, qui décide de la matière destinée à figurer ou non dans le *Livre du Graal*, se livrant à une rétention d'informations parfois frustrante, surtout quand on connaît ses dons d'omniscience. Source du récit, Merlin pratique donc aussi volontiers l'ellipse, laissant régulièrement Blaise et le lecteur sur leur faim :

MERLIN : Tu reprends donc à partir de : le roi épousa Ygerne jusqu'à : le roi mourut et tu ajoutes : Arthur avait quinze ans.

BLAISE : Tu ne dis pas ce qu'il a fait durant ces quinze ans ?

MERLIN : Ce n'est pas la peine. Insère simplement ceci : après sa naissance secrète Merlin prit l'enfant et le confia à un homme honorable nommé Auctor. C'est-à-dire un Auteur mais ça surtout ne l'explique pas⁶³.

Jacques Roubaud et Florence Delay nous donnent l'occasion de pénétrer dans la fabrique du récit où Merlin apparaît comme le juge de ce qu'il convient de dire ou de taire. Dans ces coulisses, le lecteur n'apprend pourtant pas grand-chose, si ce n'est qu'on lui cache certaines clés, comme le nom du père adoptif d'Arthur, traditionnellement Antor mais devenu ici Auctor. L'enchanteur refuse pourtant de trop gloser ce nouveau baptême auquel il semble accorder une signification capitale : c'est au lecteur de mettre en route la machine herméneutique et de voir comment, dans la lignée des modifications concernant la filiation de Merlin, la génération des pères continue d'être sous le signe récurrent de la littérature⁶⁴.

Le silence de Merlin se fait aussi parfois plus agaçant, notamment lorsque l'on touche aux grandes énigmes du récit. Alors qu'il passe en revue les futurs chevaliers de la Table Ronde en rappelant leur généalogie, l'enchanteur suspend son discours une fois arrivé au cas de Perceval, moment crucial où le lecteur espère enfin découvrir sa mystérieuse ascendance :

« Je vois ici bien des pères auxquels de futurs fils succéderont. Je vois Uterpendragon père d'Arthur je vois Lot d'Orcanie père de Gauvain [...]. Je vois Do père de Girflet [...]. Je vois celui qu'on ne voit pas deux que vous n'avez pas vus encore [...] Hector des Mares Mador de la Porte Tor fils d'Arès Perceval fils de... mais silence »⁶⁵.

Il y a, de la part de Jacques Roubaud et Florence Delay, une volonté manifeste de conserver les zones d'ombres de la bibliothèque arthurienne et de maintenir en suspens ces questions que les auteurs médiévaux ont laissé ouvertes : elles sont,

⁶³ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁴ La réfection du nom d'Antor en Auctor est d'ailleurs doublement judicieuse puisque le personnage est non seulement le père adoptif d'Arthur, qui donne son prénom à la littérature qui s'organise autour de lui, mais aussi le père biologique de Keu, que l'on connaît pour sa propension – parfois irritante – à la parole. Belle manière, somme toute, de faire des lettres et du langage une véritable tradition familiale.

⁶⁵ *GT*, p. 81.

après tout, les ferments de la réécriture. Il n'est donc guère étonnant que revienne à cette figure d'auteur qu'est Merlin le privilège de cacher certaines données du récit, pour « raison de sécurité »⁶⁶, nous précise-t-on à maintes reprises, car tout dire reviendrait, en définitive, à n'avoir plus rien à écrire. Le graal, moteur favori de la fiction arthurienne, fait évidemment l'objet d'une réponse détournée quand Blaise cherche à connaître sa nature :

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 ?

MERLIN : Tu le sauras quand tu auras écrit le livre⁶⁷.

Devant les questions de Blaise, la réponse est sans détour : le voile ne sera levé qu'à la fin ; percer, à ce moment du texte, un secret qui donne sa raison d'être à l'écriture serait en effet sonner le glas du récit⁶⁸. L'enchanteur reste, en ce sens, parfaitement fidèle à la tradition médiévale : dans le *Merlin* en prose, on le voit déjà refuser d'explicitier ses prophéties concernant le royaume de Logres, confiant à la marche de l'Histoire le soin d'éclaircir ses « obscures paroles ». Les sujets d'Uther et de Pandragon, qui décident de regrouper ces prédictions dans un livre, sont en effet condamnés à en saisir la portée mais toujours après coup, selon un vœu que Merlin formule lui-même : « Il ne metront en escrit se ce non qu'il ne porront connoistre jusque ce soit avenu »⁶⁹. De la même façon, le Merlin du *Graal Théâtre* organise d'une main de fer le récit et ménage fermement le suspens afin que la narration ne perde pas son souffle devant un lecteur trop pressé de connaître les tenants et, peut-être surtout, les aboutissants de l'intrigue arthurienne.

⁶⁶ C'est pour des « raisons de sécurité » que Merlin cache par exemple à Blaise l'existence d'Arthur avant que ne se présentent les problèmes de succession (*ibid.*, p. 89). L'expression traverse d'ailleurs toute la production roubaldienne, de *La Princesse Hoppy* aux romans d'Hortense, et continue d'y manifester l'avantage de l'auteur sur un lecteur contraint de se satisfaire du peu d'informations qu'on aura bien voulu lui donner.

⁶⁷ *GT*, p. 270.

⁶⁸ C'est sur un jeu similaire de dévoilement et de dissimulation que s'ouvre d'ailleurs le *Graal Fiction*. Dans ce prologue, Jacques Roubaud prétend en effet avoir résolu toutes les énigmes du graal mais pour aussitôt prévenir le lecteur que « tout ne sera pas dit » (p. 14), rejetant le temps des révélations dans la publication future – et délicieusement fictive – des autres volumes de son essai, parution étagée à la manière du roman en série qui signe le désir évident de maintenir le suspens.

⁶⁹ *Merlin*, Irene Freire-Nunes (éd.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, p. 679.

L'omniscience de l'enchanteur est donc d'abord l'occasion, pour Jacques Roubaud et Florence Delay, d'affirmer la toute-puissance de l'auteur sur un lecteur qui se voit interdire l'accès total aux mystères du conte. Le célèbre rire du devin, qui annonce, comme le note Paul Zumthor, « l'usage de son pouvoir surhumain »⁷⁰, est à ce titre un élément que les deux écrivains reprendront à leur compte afin d'entériner cette suprématie merlinienne. Dans le *Graal Théâtre*, Merlin rit en effet souvent, en des endroits que l'on est invité à interroger *de facto* puisqu'il s'y manifeste un savoir susceptible de nous échapper. Ainsi, lorsque Guenièvre, rencontrant pour la première fois Arthur, évoque son parfum qui porte le nom « Mezura », une didascalie indique le « *rire de Merlin* » comme pour souligner l'ironie du propos : le fait que la future reine se parfume de « mesure » est en effet quelque peu risible quand on sait l'adultère qu'elle commettra bientôt. Déjà au fait de l'aventure avant même qu'elle ne soit advenue, Merlin a donc le privilège du second degré et n'hésite pas à moquer l'innocence des jeunes acteurs de son propre récit. Son rire le plus éloquent reste sans doute celui qui ponctue le discours de Blaise lorsque celui-ci explique au tribunal la naissance de Merlin en recourant à l'argument diabolique : on retrouve ici la version plus traditionnelle de la conception, avec l'intervention d'un incubé, mais elle devient évidemment suspecte quand on sait la paternité du scribe ! L'utilisation que Jacques Roubaud et Florence Delay font du rire sardonique ne déroge donc pas aux textes médiévaux qui, à écouter Francis Dubost, en avaient déjà fait le signe

d'une supériorité que Merlin se reconnaît pour jouir des prérogatives que procure le savoir. C'est le rire de l'ironie souveraine, le rire de Méphisto. Spectateur des jeux de la Fortune et capable de saisir dans leur ensemble les conjonctures imprévisibles qui forment la trame des destinées humaines, le Merlin des devinailles rit de l'aveuglement des hommes, de leurs erreurs, de leurs ignorances, comme il rit de leurs malheurs⁷¹.

Le rire de Merlin manifeste en effet l'exercice d'un privilège d'auteur : à l'instar de ses prophéties, nul ne peut le saisir à moins d'avoir déjà une vue d'ensemble du destin des personnages, à moins d'être déjà allé au bout du *Livre du Graal*, à moins d'avoir conquis, en somme, une omniscience narrative.

⁷⁰ Paul Zumthor, *Merlin le prophète : un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 2000. p. 45. Sur le rire de Merlin, voir aussi Howard Bloch, « Le rire de Merlin », *Cahiers de l'Association internationale des Études Françaises*, 37, mai 1985, p. 7-21.

⁷¹ Francis Dubost, *Aspects fantastiques...*, *op. cit.*, p. 720.

Si, pour des raisons évidentes, les grands secrets de la légende arthurienne sont maintenus dans l'ombre, Merlin se montre toutefois plus enclin à dispenser son savoir en des occasions jugées peut-être moins fondamentales pour le récit. Le lecteur retrouve alors une figure de prophète dont les paroles sont moins difficiles à décoder et accède ainsi au plaisir d'une vision future de l'histoire. À Uterpendragon s'interrogeant sur les pierres dressées dans la plaine de Salesbières, le « mathémagicien » explique par exemple qu'elles seront le théâtre de « la grande bataille [où] prendra fin le Royaume Aventureux [où] le père tuera le fils et [où] le fils tuera le père »⁷². Pour le roi, comme pour le lecteur néophyte, la prophétie de Merlin revêt sans doute un caractère encore un peu mystérieux, là où l'amateur aura su deviner sans difficulté la fin tragique d'Arthur et de Mordret. Les prophéties de Merlin ne sont pourtant pas toujours les lieux d'une connivence avec les seuls connaisseurs de la légende bretonne : le savoir de Merlin déborde aussi les frontières de l'aventure arthurienne et permet aux lecteurs non spécialistes de prendre part au jeu de la prédiction. La plaine de Salesbières, entrevue pour le rôle qu'elle tiendra dans le futur du récit, fait encore l'objet d'une vision plus lointaine qui projette l'espace médiéval dans une histoire moderne plus familière du lecteur d'aujourd'hui :

« Au temps des fils des fils des fils des fils de ton fils et pour être exact je devrais prononcer soixante fois le mot fils je prédis que les pierres de Salesbières recevront chaque année un million sept cent soixante-deux mille six cent vingt-quatre visiteurs du monde entier. Qu'on y vendra des sandwiches et des cartes postales et que seuls les chiens bien élevés seront admis en leur présence »⁷³.

La prophétie, qui n'est plus à strictement parler une prolepse mais une véritable vision anachronique, se fait aussi source d'humour : les pierres de Stonehenge, sorties de leur contexte dramatique et littéraire, deviennent ici le point concret d'un circuit touristique. La prédiction, derrière la trivialité de ses référents, ne souligne pas moins la gloire d'un monument qui, comme l'avait dit Wace dans son *Brut*, est effectivement « ovre durable »⁷⁴.

⁷² *GT*, p. 79

⁷³ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁴ Wace, *Le Roman de Brut*, Ivor Arnold (éd.), Paris, Picard, coll. « SATF », 1938-1940, vol. 1, v. 8039.

On remarquera d'ailleurs que la majorité des anachronismes qui émaillent le *Graal Théâtre* sont presque systématiquement formulés par Merlin⁷⁵ : l'enchanteur incarne un regard supérieur sur l'Histoire qui légitime le décalage temporel. Au risque de ne pas se faire comprendre par les personnages, mais s'assurant ainsi la complicité du lecteur, il propose par exemple, en bon conseiller du roi, d'attaquer les envahisseurs de Logres sur le mode de la « blitzkrieg »⁷⁶ : l'allusion, aussi anachronique qu'elle soit, reste pourtant fidèle aux stratégies que le Merlin médiéval pouvait élaborer. Il recommandait déjà à Arthur une guerre-éclair lors la bataille de Bédingran figurant dans *La Suite Vulgate*, assuré que l'effet de surprise aurait raison de l'ennemi venu en grand nombre :

« Car vous irés [...] en tel maniere que cil n'en sauront mot devant ce que vous lor serés sor les cors, et ce sera devant le jour .II. liues, car, se il vous aparcevoient, il sont si grant gent que vous n'auriés ja a aus duree et n'aiiés doute qu'i ne porront vous durer »⁷⁷.

C'est dire combien l'anachronisme, même au service de l'humour, ne trahit jamais véritablement le texte médiéval. Parce qu'il est à cheval entre le passé et le futur, Merlin était le personnage le plus à même de formuler et de légitimer ces équivalences, passerelles entre les cultures qui témoignent d'un véritable art de l'adaptation. Mais il s'agit, encore une fois, d'un privilège dont seul l'enchanteur a l'usufruit, lui qui se charge bien de rappeler aux autres érudits du récit qu'ils n'ont pas la moindre chance de rivaliser avec ses connaissances. Ainsi, lorsque vient le temps d'expliquer à Vortiger l'écroulement incessant de sa tour, Merlin s'oppose à Pédeune d'Oxford et Sextine de Lorette⁷⁸, deux clercs apparemment au

⁷⁵ En ce point d'ailleurs, les anachronismes du *Graal Théâtre* sont bien différents de ceux, autrement plus nombreux, que l'on trouve par exemple dans les translations médiévales des récits antiques. Du *Roman de Troie* à l'*Énéas*, l'Histoire tout entière, des *realia* aux mentalités, est en effet relue au prisme du Moyen Âge ; ici, et malgré le surgissement régulier de référents modernes, le cadre d'origine est maintenu et l'on reste dans un récit à l'atmosphère bien médiévale.

⁷⁶ *GT*, p. 117.

⁷⁷ *Les Premiers Faits du roi Arthur*, éd. citée, p. 831, § 22.

⁷⁸ Le nom de ces savants a d'ailleurs été judicieusement investi par Jacques Roubaud et Florence Delay. On peut deviner, derrière Pédeune, le Maître Pétrone qui figure dans le *Lancelot en prose* et participe notamment à l'élucidation des rêves de Galehaut. On y apprend qu'il a fondé la première école du royaume à Oxford et qu'il a mis par écrit les prophéties de Merlin. Originellement soumis au savoir du devin, le clerc devient donc ici un érudit dont le pédantisme semble même s'inviter phonétiquement dans son prénom. Le cas de Sextine de Lorette semble être, quant à lui, une invention qui fait appel à une forme poétique que Jacques Roubaud connaît bien, mais dont le prestige se voit presque aussitôt terni par la trivialité d'une figure de courtisane, la « lorette » étant, dans le langage courant, une femme de mœurs légères. Malgré les particules nobles dont ils sont

fait des théories sur l'inertie mais qui utilisent à tort et à travers un savoir qu'ils ne devraient pas encore connaître :

PÉDEUNE D'OXFORD : Nous ne pouvons pas discuter avec un individu non diplômé.

VORTIGER : Mais ce qu'il dit est vrai ou faux ?

MERLIN : Ils ne peuvent pas répondre ils ne savent même pas pourquoi elle tombe.

SEXTINE DE LORETTE : Ah pardon. La libration provenant de l'accélération de Coriolis.

MERLIN : Vous ne savez même pas le sens des mots que vous employez parce que tant que Newton n'est pas né tout ceci n'a aucun sens⁷⁹.

Ne pratique pas l'anachronisme qui veut, telle est la leçon que Merlin semble illustrer ici aux dépens de ceux qu'il nomme, dans un oxymore éloquent, les « savants ignares »⁸⁰.

Jacques Roubaud et Florence Delay n'ont toutefois pas voulu faire de l'enchanteur une machine à prédiction irréprochable ou trop sérieuse. Si l'omniscience dont celui-ci jouit est bien souvent l'occasion de narguer les autres personnages, Merlin sait aussi se montrer plus humain et témoigne par exemple d'une belle auto-dérision en mettant en scène ses pouvoirs, à la faveur d'une prédiction de pacotille :

VOIX DE MERLIN : Écoutez ma prédiction. Je serai là dans une minute.

Une minute entière de silence. Entre Merlin.

MERLIN : Qu'est-ce que je vous avais dit ? Une minute⁸¹.

Humanisé par ses blagues de potache, Merlin l'est aussi par ses erreurs. Erreurs de jugement d'abord, notamment lorsqu'il se lance dans une prophétie dangereusement en avance sur son temps, expliquant par exemple à Do que la « table ronde est ronde parce que la terre est ronde », véritable révélation que le père de Girflet, ne pouvant articuler qu'un « Quoi ? » abasourdi, n'est manifestement pas prêt à entendre. Le devin se reprendra aussitôt, justifiant la forme de la table par la symbolique égalitaire que convoquent déjà les textes médiévaux :

« Laissons cela c'est une prophétie un peu prématurée. La table ronde est ronde pour qu'aucun des 366 sièges ne puisse être dit le premier car autour d'un cercle

affublés, les noms de ces faux savants trahissent donc de façon amusée leur charlatanisme pompeux.

⁷⁹ *GT*, p. 74.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

ce qui est à gauche est aussi à droite ce qui est avant est aussi après et qui donc est plus grand et qui donc est plus petit ? »⁸².

La seconde explication, plus traditionnelle, apparaît toutefois désormais comme un argument de secours devant le caractère trop révolutionnaire de la première, pour ceux qui ne sont pas des clercs. Derrière l'humour, Jacques Roubaud et Florence Delay invitent donc très subtilement le lecteur moderne à relire le texte médiéval comme s'il dissimulait quelque chose, exercice d'exégèse qui n'est pas loin, dans sa forme, de l'*integumentum* des Chartrains qui cherchaient, *a posteriori*, des signes de la Révélation dans les œuvres païennes. La mention des « 366 sièges » est à cet égard révélatrice d'une vérité latente qu'il s'agirait de débusquer dans l'énoncé : elle s'inscrit dans une explication plus convenue, mais elle fait aussi discrètement ressurgir la justification astronomique d'abord abandonnée, le nombre 366 étant bien sûr, par excès, celui des jours durant lesquels la planète opère sa propre révolution.

Ici trop pressé dans ses prédictions, Merlin apparaît aussi parfois perdu dans ses voyages temporels, ne sachant plus distinguer passé et futur, comme par exemple lorsqu'il évoque Auctor, « père de Ké qui fut je veux dire qui sera un illustre sénéchal »⁸³. À Morgane s'étonnant ailleurs de le voir apparaître alors qu'elle vient à peine de le convoquer, il s'explique ainsi :

« Dès que je recevrai votre message je viendrai immédiatement [...]. Ou plutôt ayant reçu votre message je suis venu immédiatement. Veuillez m'excuser j'avais inversé la course du temps. Cela m'arrive quelque fois. J'ai du mal à débrouiller ce qui va arriver de ce qui est advenu et de ce qui est en train de survenir »⁸⁴.

Cette confusion amusante des temps, Jacques Roubaud l'exploitera encore dans son *Chevalier Silence* où l'on voit le roi Glendwr demander au devin de lui expliquer un rêve prémonitoire dans lequel une jeune fille lui donnait la mort :

« Roi, dit Myrddin en arrivant, je prédis que tu vas rêver un rêve qui ne te feras pas plaisir. – Myrddin, répondit le roi, ce n'est pas le passé que je veux connaître, mais l'avenir. J'ai déjà rêvé ce rêve [...] Que puis-je faire ? – À mon avis rien du tout. Ce qui a dû arriver arrivera, je veux dire est arrivé. Ce qui doit arriver est arrivé, je veux dire arrivera »⁸⁵.

⁸² *Ibid.*, p. 79.

⁸³ *Ibid.*, p. 81

⁸⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁵ *CS*, p. 19

Difficile, en effet, de démêler le passé du futur quand l'avenir est déjà connu. Ces dysfonctionnements dont Merlin est parfois victime sont d'ailleurs judicieusement exploités par les auteurs du *Graal Théâtre* lors de la rencontre avec la fée Viviane. Ils viennent y manifester un dérèglement causé par l'amour, événement des sentiments que le devin n'aura pas su prévoir :

VIVIANE : Merlin tu peux partir maintenant

MERLIN : Déjà ?

VIVIANE : Tu n'as pas dit que tu étais pressé ?

MERLIN : Mon horloge retarde. Comme c'est étrange. Qu'est-ce qu'il m'arrive ?

VIVIANE : Tu ne te sens pas bien ?

MERLIN : Non. Pour la première fois que je sens quelque chose que je ne savais pas que je sentirais⁸⁶.

Belle manière de signifier ici le trouble amoureux, capable de mettre en déroute même le plus savant des hommes. L'amour, imprévisible, contraint en effet le devin à un futur sur lequel il n'a plus d'emprise comme il l'explique à Blaise :

« Il y a deux futurs. Quand tu lances une pierre et que je prédis qu'elle tombera ma prédiction est juste car je connais les lois. Pour les mêmes raisons je peux prédire les victoires d'Arthur ou ses défaites. Mais il y a un autre futur qui n'est fait que de brouillard probable et [...] c'est dans ce futur qu'est l'amour ».

Auteur et grand architecte du récit, Merlin comprend qu'il est maintenant appelé à perdre une partie de ses privilèges et à devenir un acteur, certes en marge des autres personnages du conte, mais bien dans l'ignorance de son destin et contraint, comme eux, au présent incertain de sa propre histoire. Car si l'enchanteur se sait d'avance condamné, c'est moins désormais par son don de voyance que par une intuition banalement humaine : « Si j'aime Viviane je suis comme tout amant qui sait avant de partir pour l'amour qu'il est perdu »⁸⁷.

Pour cette passion à laquelle il est contraint de se soumettre, cette « foudre, dit-il, qui régit l'univers »⁸⁸, Merlin accepte donc de se retirer de la scène auctoriale, effacement qui se lit au creux d'une réplique de Blaise remarquant, lors des adieux de l'enchanteur, que « la constellation du chien [...] vacille »⁸⁹. On sait en effet combien le chien, notamment le labrador, constitue un avatar récurrent de Jacques Roubaud : il devient ici, de façon éloquente, une *muance* de cet auteur

⁸⁶ *GT*, p. 132.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

confrère qu'est Merlin⁹⁰. Sérieusement menacée, l'autorité merlinienne n'est toutefois pas totalement appelée à disparaître car si Merlin n'est plus devin, il n'est pas moins prévoyant et, anticipant à raison sa retraite, dicte ses dernières volontés à Blaise :

« Premièrement, tu seras attendu à la cour du roi Arthur à la fête de la Saint-Jean chaque année. Là tous seront invités à répondre à tes questions mais tu auras surtout à ta disposition la mémoire de Girflet fils de Do qui en sa qualité de secrétaire-écuyer d'Arthur enregistre tout. Deuxièmement je fais construire sur une roche grifaine un habitacle appelé *esplumeoir* où mes prédictions instructions informations secrètes sur le passé et l'avenir seront recueillies [...] par une équipe de chercheuses »⁹¹.

Organisé avant de rejoindre sa prison d'air où Viviane l'enserrera, Merlin aura donc su déléguer ses pouvoirs et confier son savoir à d'autres : Girflet, incarnation vivante de la mémoire arthurienne⁹², sera en charge de répéter au scribe les événements passés du royaume aventureux tandis que les demoiselles de l'*esplumeoir*, empruntées ici au *Méragis* de Raoul de Houdenc, travailleront à la gestion des « choses aées » et des prophéties⁹³. Même disparu, Merlin continuera donc de contrôler à distance le récit qu'il a inauguré : son avenir lui échappe mais celui de ses personnages reste bien entre ses mains. S'il accepte ainsi d'être réduit au rang de protagoniste dans sa propre destinée, il s'obstinera, pour tout le reste de l'aventure, à défendre son statut d'auteur surplombant l'action, même devant la pression d'une Viviane lui promettant de le libérer en échange de son intervention dans le récit :

« Si je faisais ce que tu me demandes je perdrais mon innocence. Je ne serais plus seulement un spectateur du futur un chaman un voyant je ne serais plus Merlin le prophète je serais aussi un acteur. Pire je perdrais la certitude [...] Si j'intervenais je brouillerais le futur »⁹⁴.

Quoiqu'entamée puisque Merlin se résigne par amour à un avenir incertain, l'omniscience du prophète reste malgré tout un privilège farouchement défendu : en aucune manière il n'acceptera de participer à cette aventure dont il est

⁹⁰ À côté des *muances* traditionnelles de Merlin sous forme d'enfant ou de vieillard que le *Graal Théâtre* récupère, Jacques Roubaud et Florence Delay s'amuseront à véritablement donner au devin une apparence canine lorsqu'on le voit rendre visite à Blaise pour la première fois : une didascalie précise, avant que Merlin ne prenne la parole, qu'un « *chien entre et aboie* » (p. 88).

⁹¹ *Ibid.*, p. 141-142.

⁹² Voir notre développement sur Girflet dans le chapitre 8.

⁹³ Nous réserverons, dans le chapitre 6 dédié aux décors de l'aventure, un développement à l'*esplumeoir*.

⁹⁴ *GT*, p. 564.

l'architecte. Intervenir dans les affaires du royaume aventureux reviendrait à enclencher un effet papillon capable de dérégler le cours de l'histoire, de priver *de facto* l'enchanteur d'*avision* et de saper, en somme, l'écriture du grand livre. En véritable père du récit Merlin veille donc, jusque dans son absence, à l'accouchement de l'œuvre arthurienne.

Jacques Roubaud et Florence Delay témoignent ainsi d'une remarquable intimité avec la bibliothèque : leur lecture du personnage de Merlin conduit à une réécriture très renseignée mais n'est pas pour autant condamnée à répéter servilement ce que proposaient déjà les textes médiévaux. La refonte de la généalogie merlinienne peut d'abord surprendre, puisque l'enchanteur y perd cette ascendance démoniaque qui permettait de légitimer ses pouvoirs de magicien mais aussi ses qualités d'auteur. Cette béance dans la filiation est pourtant résorbée, et de la plus judicieuse des manières, et c'est un autre type de diable qui viendra prendre la place du père : Blaise, un maître de la plume, personnage qui n'a certes pas le charme de la merveille mais qui n'est pas moins *engigneur*. À l'ombre de cette nouvelle tutelle qui justifie plus explicitement encore ce rôle métapoétique que Merlin jouait déjà au Moyen Âge⁹⁵, le champ était libre pour explorer à nouveau les enjeux de l'écriture et les aléas de la création. Tantôt sérieux et savant, tantôt désinvolte et roublard, Merlin est métaphore d'une réécriture qui fait non seulement la part belle à l'érudition mais se montre aussi capable d'un indéniable ludisme. C'est avec un plaisir manifeste que Jacques Roubaud et Florence Delay ont donc fait à leur tour du devin un miroir et un porte-parole. À travers lui, c'est le métier d'auteur que nous sommes invités à découvrir : le privilège de l'omniscience, la gestion du suspens ou l'art de l'intervention sont autant d'exercices que Merlin nous donnent à voir en ouvrant sa *scriptura* au public. Mais nous sommes conviés, par là même, à un véritable atelier de lecture : s'armer de patience devant la lenteur des révélations, accepter de n'avoir pas toutes les clés à la fin de l'histoire, redoubler d'attention pour humblement s'essayer à déchiffrer quelques « obscures paroles », voilà autant de vertus qu'il faut aussi apprendre à déployer face au *Graal Théâtre*. Car Jacques Roubaud et Florence Delay ne sont pas prêts à négocier une réception plus facile : comme

⁹⁵ À ce sujet, voir Anne Berthelot (*Figures et fonction..., op. cit.*), la première à avoir proposé de voir en Merlin la figure de l'auteur médiéval par excellence.

Merlin dans la solitude de son *esplumeoir*, ils savent que la survie de la matière de Bretagne tient à la défense parfois farouche de ses mystères.

Belles (et laides) de Bretagne

Notre tour d'horizon du personnel arthurien serait évidemment incomplet sans dire quelques mots de ces figures féminines que Jacques Roubaud réinvestit avec un même plaisir de la variation. Celles-ci ont, dans l'univers roubaldien, la place qu'elles ont déjà dans le monde de la fiction arthurienne, actrices et bien souvent initiatrices de cette partition amoureuse qui constitue, à côté des armes, l'autre pôle fondamental de l'aventure bretonne : « Arma + Amor = Armor »⁹⁶, synthétise par exemple l'oulipien en une judicieuse équation. Depuis les romans d'Antiquité qui n'ont pas hésité à développer les intrigues amoureuses là où leurs modèles anciens restaient plus ou moins discrets⁹⁷, les femmes apparaissent en effet comme des personnages bientôt incontournables de la scène romanesque, consacrées par l'œuvre de Chrétien de Troyes où la quête chevaleresque semble presque systématiquement s'articuler autour d'une présence féminine : pas d'Érec sans Énide, pas d'Yvain sans Laudine, pas de Lancelot, bien sûr, sans Guenièvre. Il ne s'agira toutefois pas ici de borner nos développements à tel ou tel personnage, comme nous l'avons fait précédemment, mais d'aborder plusieurs femmes sous l'angle plus général d'un art du portrait⁹⁸. Car si de nombreuses héroïnes sont dotées d'un nom et de caractéristiques suffisamment singulières, elles semblent toutefois bien plus souvent soumises que les hommes à la description et se retrouvent, à ce titre, réunies autour d'un même canon et d'une

⁹⁶ *GF*, p. 11.

⁹⁷ La Guenièvre du *Graal Théâtre*, après avoir lu le *Roman d'Alexandre*, regrette d'ailleurs que le récit n'ait pas consacré plus de pages à l'aventure amoureuse (p. 430-431) : « Est-ce là ce *Roman d'Alexandre* dont l'Europe nous rebat les oreilles ? [...] Ce n'est pas que je mette en doute le talent de ces auteurs mais ils ne parlent que de conquêtes et d'armes [...]. La disproportion est trop grande dans ces chants entre les combats guerriers et le combat amoureux [...] pour moi un livre doit parler d'amour ». À travers les paroles de Guenièvre, Jacques Roubaud et Florence Delay ont bien compris combien l'amour deviendra, en effet, dans la production vernaculaire, « la grande affaire du roman » (expression de Michel Zink, *Littérature française...*, *op. cit.*, p. 134).

⁹⁸ On complètera ces pages par les développements de notre chapitre 6 où nous évoquons aussi, mais sous un angle plus strictement narratif, les figures féminines arthuriennes, notamment celles qui sont associées à ces lieux récurrents de l'aventure que sont les fontaines.

même topique où l'écriture vient puiser les ressources nécessaires à la peinture de leur beauté.

Iseult en modèle

Fidèle à une tradition dans laquelle le personnage féminin est avant tout objet de désir, Jacques Roubaud se prête donc volontiers à l'exercice du portrait, passage obligé qui permet de mettre en place la représentation érotique mais qui fonctionne aussi comme un beau prétexte à la virtuosité. On se souvient combien la description féminine constitue déjà, dans les romans d'Antiquité, l'occasion de détailler une beauté fascinante mais aussi d'affirmer une liberté d'écriture à l'égard des modèles latins et, par là même, la possibilité d'un art littéraire en *romanz*. Le fameux tableau des filles d'Adraste, dans le *Roman de Thèbes*, traduit par exemple, pour Philippe Ménard, « le subtil plaisir d'un auteur [...] qui s'aventure aux frontières douteuses du décent et de l'indécent »⁹⁹, en même temps qu'il reprend, amplifie et adapte les données fournies par la *Thébaïde* de Stace¹⁰⁰. C'est dans un même esprit que Jacques Roubaud rénove le portrait de la femme, empruntant aux textes médiévaux les canons de beauté de l'époque mais aussi cette topique que proposent les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles. Edmond Faral se propose de la résumer ainsi :

C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents ; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds¹⁰¹.

Cette mode du blason, Jacques Roubaud la connaît par le biais de Brunet Latin dont il convoque régulièrement l'autorité en prélude à ses descriptions¹⁰², quand il ne décide pas de recopier des pans entiers du *Livre du Trésor*. C'est par exemple le cas lorsqu'il s'agit d'introduire Guenièvre dans le *Graal Théâtre*, personnage

⁹⁹ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 260.

¹⁰⁰ Voir à cet égard Aimé Petit, « Le premier portrait féminin dans le roman du Moyen Âge », dans *Convergences Médiévales. Mélanges offerts à Madeline Tyssens*, Bruxelles, De Boeck, 2001, p. 377-388.

¹⁰¹ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1982, p. 80.

¹⁰² Il en use, par exemple, lorsqu'il s'agit de faire son auto-portrait (*gil*, p. 127) : « En traitant de mon nez après mes cheveux, je vous fais donc un début de portrait descendant, conforme à la tradition rhétorique en langue française depuis Brunet Latin ». En fait, cet ordre descendant aurait été notifié, pour la première fois, par Sidoine Apollinaire.

phare du cycle arthurien mais à qui les textes médiévaux, de façon étonnante, ne consacrent pas de description particulièrement fournie¹⁰³. Devant ce blanc relatif, l'oulipien et Florence Delay reprendront le portrait d'Iseult, tel que l'écrit Brunet Latin :

Ses cheviaus [...] resplendissent plus que fil d'or, son front sormonte la flour de list, ses noirs sourcis sont ploïé comme petis arconciaus et une petite voie de let les desoivre parmi la ligne du nés et si par mesure k'il n'i a ne plus ne moins. Ses oils ki sormontent toutes esmeraudes reluisent en son front comme .ii. estoiles ; sa face ensiut la biauté dou matinet car ele est de vermeil et de blanc mellés ensamble en tel maniere que l'une colour et l'autre ne resplendissent malement. La bouche petite et les levres auques espessetes et ardans de bele coulour et les dens plus clers que perles, ki sont establi par ordre et par mesure. Mais ne pantere ne espisse nule ne se puet comparer a la très douce alaine de sa bouche. Li mentons est assés plus polis que nule marbre, lait done colour a son col, et cristal resplendissant a sa gorge. De ses droites espauls descendent .ii. bras grailles et lons, as blanches mains ou la chars est tenre et mole ; les dois grans, tenues et roons sor quoi se reluist la beauté des ongles. Son très beau piz est adornés de .ii. pomes de paradis ki sont autresi comme une masse de noif ; et est si grelle en sa chainture que on la poroit porprendre de ses mains. Mais je me tairai des autres parties dedens dequex li corages parole mieus que la langue¹⁰⁴.

En récupérant ce modèle, les deux auteurs redonnent ainsi à la reine, par le biais de sa rivale bretonne, le morceau de bravoure qui semblait manquer à sa carrière en littérature. C'est dans le discours de Merlin, à qui Arthur demande de décrire sa future épouse, qu'est inséré le tableau :

Sa chevelure épaisse et longue brille jusqu'à ses reins. Une main couvre exactement son front. Ses sourcils blonds sont ployés comme de petit arcs-en-ciel. Une clairière laiteuse les sépare qui conduit à la voie droite du nez. Ses yeux sont des noisettes presque mûres où entre un peu de lueur verte dans le brun. Son visage imite le matin où se mêlent le rose et le blanc de telle façon qu'aucun ne fait tort à l'autre. Sa bouche est parfois petite parfois non mais les lèvres toujours épaisses où se voient les dents claires alignées comme les peupliers au bord de l'eau. Ni panthère ni épice ne se peut comparer à la très douce haleine de sa bouche. Son menton est mieux coupé qu'un marbre. Son cou est silencieux comme un canard musqué. De ses épaules droites descendent deux bras minces longs aux mains dont le toucher est tendre. Sur ses doigts grands tendus et ronds luit la beauté des ongles. Ses seins que ta paume peut tenir mais jamais couvrir entièrement sont chauds. Elle semble étroite en sa

¹⁰³ Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe...*, *op. cit.*, p. 706. La chose est en effet surprenante à moins de considérer que le personnage de Guenièvre est si connu qu'il n'est pas nécessaire d'en faire un portrait. À côté de cet argument, on peut aussi penser que le statut royal de Guenièvre éclipse en quelque sorte sa nature de femme et rend dans une certaine mesure caduque son érotisation : elle serait moins objet de désir à strictement parler, sauf en ce qui concerne Lancelot, qu'objet de pouvoir. Les enlèvements dont elle est souvent la victime semblent en témoigner : à travers elle, c'est le royaume d'Arthur qu'il s'agit d'ébranler.

¹⁰⁴ Brunet Latin, *Livre du Trésor*, éd. citée, III-1, p. 331-332.

ceinture mais un collier ne peut en faire le tour. Je me tairai des autres parties dedans lesquelles le courage parle mieux que la langue¹⁰⁵.

La comparaison de la source avec ce qui semble être une simple traduction révèle pourtant quelques nouveautés qui permettent de sortir du pur duplicata et d'offrir à la futur reine de Bretagne une description plus personnalisée. La chevelure, attribut par excellence de la féminité¹⁰⁶, gagne d'abord en détails : évoquée simplement par Brunet Latin par la comparaison, désormais absente, au « fil d'or », elle se fait ici « épaisse et longue » et « brille jusqu'[aux] reins » de Guenièvre, comme s'il s'agissait de réhabiliter d'emblée la reine dans son pouvoir de séduction, tout en contournant une image trop convenue. Les sourcils, originellement noirs, deviennent blonds, et récupèrent ainsi cette blondeur que la mention précédente des cheveux avait oblitérée. Brunet Latin les comparait, qui plus est, à de « petis arconciaus », syntagme que Jacques Roubaud et Florence Delay traduiront, de façon erronée, en « petits arcs-en-ciel », calque littéral délibéré mais heureux qui permet de maintenir le jeu métaphorique, tout en respectant un portrait qui choisit régulièrement ses comparants parmi les éléments primordiaux de la nature. Cette volonté d'éviter subtilement les tours les plus convenus de la description se révèle encore dans le refus de réinvestir l'image, elle aussi classique, d'un front qui « sormonte la flour de list » ou encore celle des yeux, les écrivains abandonnant la double analogie des « esmeraudes » qui reluisent « comme .ii. estoiles » pour celle, plus humble, de « noisettes presque mûres où entre un peu de lueur verte dans le brun ». Apparemment moins prestigieuse que l'originale, cette nouvelle comparaison qui donne désormais une coloration *diverse* à l'iris ne reste moins traditionnelle – de nombreuses héroïnes ont en effet les yeux « vairs »¹⁰⁷ –, en plus de s'inscrire dans cet imaginaire roubaldien où l'hybridité, nous le savons, fonctionne comme un véritable gage esthétique¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *GT*, p. 115-116.

¹⁰⁶ On consultera à ce propos *La Chevelure au Moyen Âge*, Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Senefiance*, 50, 2004.

¹⁰⁷ L'adjectif « vair », avant de renvoyer, par extension, à l'idée de clarté, désigne bien l'état varié et bigarré d'une chose.

¹⁰⁸ Cette coloration *diverse* est aussi celle des yeux de Silence, revus et corrigés de façon ludique par l'oulipien (*CS*, p. 47) : « [S]es yeux verts, avec une tache bleue triangulaire dans le haut de l'œil gauche à droite (occupant, en le balayant dans le sens trigonométrique, le secteur $\pi/2-\pi/6$ à $\pi/2+\pi/6$) ».

La reprise apparemment fidèle de Brunet Latin ne cesse donc d'explorer les potentialités de la topique, comme en témoigne encore le détail d'une « bouche parfois petite parfois non », là où le texte médiéval avait simplement opté pour l'adjectif « petite » : la réécriture accueille ici de façon éloquente une alternative, un possible qui permet au portrait de se faire moins prescriptif que suggestif. L'évocation de la dentition, quant à elle, s'interdit encore une fois de reprendre une image trop rebattue : la mention de blancheur, originellement marquée par une analogie aux « perles », se voit ici réduite à l'adjectif « claires ». Inversement, la précision très littérale de Brunet Latin notant que les dents « sont établi par ordre et par mesure » se fait désormais à l'aide d'une comparaison neuve : « alignées comme les peupliers au bord de l'eau ». Bel exercice d'équilibrage auquel se livrent ici Jacques Roubaud et Florence Delay puisque les métaphores abandonnées se voient compensées par des images inédites, au nombre desquelles vient encore s'ajouter celle du « cou silencieux comme un canard musqué ». Cette dernière comparaison nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle permet aussi de relancer deux mentions hypotextuelles que la réécriture a cette fois-ci bien conservées. L'adjectif « silencieux », utilisé en hypallage, semble en effet poursuivre l'impression sculpturale inaugurée par la mention précédente du marbre, tandis que le comparant du « canard musqué »¹⁰⁹ vient discrètement amplifier la palette des parfums évoquée plus haut lors du détail de l'haleine.

Ici discrètement développée, la sensualité de Guenièvre sera plus clairement réhabilitée à la fin du portrait où les auteurs prendront quelques libertés supplémentaires à l'égard de leur modèle, dès lors qu'il s'agira d'aborder les parties plus érotiques du corps. C'est très net, par exemple, dans l'évocation des seins, à l'origine comparés à deux « pomes de paradis ». L'analogie, peut-être encore trop chaste (quoiqu'elle signale le fruit du péché), est ici évacuée au profit d'une mise en scène où Merlin invite clairement Arthur à s'imaginer un contact physique : « Ses seins que ta main peut tenir mais jamais couvrir entièrement sont

¹⁰⁹ Notons au passage que le « canard musqué » est aussi appelé « canard muet », élément qui participe encore à la pose silencieuse de Guenièvre. Ce silence que Jacques Roubaud et Florence Delay ont d'ailleurs choisi de donner à la reine de Bretagne est surprenant quand on sait qu'elle est présentée, dès le *Brut* de Wace, comme une « buene parliere » (éd. citée, vol. 2, v. 9655). Il y a peut-être ici une volonté de maintenir Guenièvre dans un certain mystère afin que sa première apparition dans le récit puisse susciter quelque curiosité. L'hypothèse serait en tout cas conforme à ce désir de réhabiliter le personnage dans son pouvoir de séduction.

chauds ». Description d'une rare efficacité puisqu'en choisissant la « paume » à la « pomme », le portrait semble actualiser la chaleur de la rencontre charnelle. Désirable, Guenièvre l'est donc bien désormais, et c'est sans compter sur les ultimes détails de son portrait que Jacques Roubaud et Florence Delay se chargent d'infléchir vers une image plus voluptueuse encore. Avant que la description ne s'arrête par souci de décence selon une formule ici parfaitement reprise, Brunet Latin mentionnait en effet une taille très fine : la reine « est si grelle en sa chainture que on la poroit porprendre de ses mains ». Cette silhouette, peut-être trop frêle, n'a pas entièrement satisfait les deux écrivains qui s'empresment alors de la nuancer : « Elle semble étroite en sa ceinture mais un collier ne peut en faire le tour ». En regagnant discrètement ces formes et ces rondeurs, Guenièvre retrouve aussi son épaisseur de personnage féminin, sensuel et accueillant, capable de figurer tout à la fois la mère et l'amante. On l'aura compris, le modèle descriptif fourni par Brunet Latin n'aura donc pas été un patron scrupuleusement respecté. Dans le détail de notre comparaison, le portrait original d'Iseult fait au mieux figure de canevas à partir duquel la réécriture aura brodé une image neuve en forme d'hommage à cette reine qui retrouve ainsi son statut d'idéal féminin.

Non content d'utiliser Brunet Latin pour redonner un certain lustre à la reine de Bretagne, Jacques Roubaud le convoquera encore lorsqu'il s'agira de décrire sa belle Hortense, héroïne au nom fleuri qui se devait de recevoir, elle aussi, quelques fleurs de rhétorique. Les données du portrait d'Iseult sont en effet récupérées mais traitées d'une manière différente, nouvel exercice au creux duquel l'oulipien continue d'affirmer un plaisir manifeste pour la variation. Le portrait débute cette fois-ci de façon apparemment plus conforme au modèle et Jacques Roubaud reprend la mention inaugurale des cheveux comparés à des « fils d'or », mais pour aussitôt la commenter :

[S]es cheveux, dirons-nous, resplendissaient plus que fil d'or : nous dirons plus précisément qu'elle était presque blonde, d'un châtain clair assez doux en une masse de cheveux mi-longs¹¹⁰.

La réécriture fonctionne désormais sur le mode de la glose, mais ce que la description gagne en précision, en se faisant plus explicite, elle semble aussi le perdre en force suggestive : le jeu du portrait robot a momentanément pris le pas sur le jeu de la métaphore. Cette première amplification, encore discrète, sera

¹¹⁰ BH, p. 139.

relayée par un développement plus substantiel sur les aisselles, détail du corps qui, en plus d'être inédit, vient perturber l'ordre attendu du blason :

[A]u-dessous de chacun des bras, une touffe d'un matériau voisin (elle ne se rasait pas, dieu merci !) était encore un tout petit peu plus claire et parfumée (de manière assez différente sous chacun des bras), d'un parfum un peu poivré, fort, aphrodisiaque paraît-il [...] que malheureusement nous ne pouvons désigner plus précisément manquant, pour les parfums, ce qui est dommage, d'une échelle linéaire semblable à celle des couleurs, ou encore celle des tremblements de terre (ah, un parfum 7,9 sur l'échelle de Richter), ou des ouragan (8 de Beaufort, par exemple)¹¹¹.

S'il y a bien une continuité capillaire avec la mention des cheveux, le détail des aisselles ne reste pas moins détonnant, comme si le souci de précision et de transparence ici à l'œuvre poussait Jacques Roubaud à ne rien omettre et à ne pas pénaliser les parties moins nobles du corps. Ce que la pilosité féminine peut avoir de rebutant est pourtant aussitôt évacué, le lecteur trouvant d'abord justification dans la réaction soulagée d'un auteur qui se félicite d'une héroïne peu adepte du rasage. L'objectivité de la focale semblait d'abord autoriser l'évocation surprenante des aisselles, c'est désormais la subjectivité du romancier qui lui donne légitimité, à la faveur d'une figure féminine peut-être plus universelle parce que plus naturelle, débarrassée de rites cosmétiques modernes. La pilosité d'Hortense a d'autant plus sa place qu'elle permet aussi à Jacques Roubaud d'évoquer un parfum, lui aussi potentiellement suspect mais sauvé *in extremis* des mauvaises interprétations par la mention de son caractère aphrodisiaque. C'est dire s'il s'agit pour Jacques Roubaud de jouer aux limites des codes descriptifs : l'écrivain convoque des éléments inhabituels, à la frontière, parfois, de l'anti-portrait et pourtant, la description reste tout entière au service de l'éloge et de l'éveil du désir. C'est d'ailleurs aussi l'occasion de questionner avec malice les moyens traditionnels de la description, l'oulipien regrettant ici de ne pouvoir détailler l'odeur d'Hortense, suggérant avec malice la possibilité d'inventer une échelle de valeur pour gagner en précision : belle manière, en somme, de rejouer, tout en le dépassant, le *topos* classique de l'ineffable.

Après cette amusante parenthèse capillaire, l'hypotexte reprendra ses droits. Du front aux lèvres, le portrait suivra en effet à la lettre Brunet Latin, réinvestissant au passage toutes les comparaisons que la description de Guenièvre avait précisément cherché à éviter :

¹¹¹ *Ibid.*, p. 139-140.

[S]on front surmontait la fleur de lis ; ses clairs sourcils étaient ployés comme de petits arconciaux, et une petite voie lactée les séparait de parmi la ligne du nez, et si équilibrément qu'il n'y en avait ni plus, ni moins que nécessaire. : ses yeux qui dépassaient toutes émeraudes, reluisaient en dessous de son front comme deux étoiles, son visage suivant la beauté du matinet, car elle était en sa face de vermeil et de blanc mêlés ensemble en telle manière que l'une couleur et l'autre ne surnagent malheureusement ; la bouche petite et les lèvres épaissettes¹¹².

Ce moment de fidélité extrême¹¹³ ne sera pourtant que de courte durée, les détails suivants, du menton aux doigts, se voyant désormais largement abrégés, voire carrément occultés : « son cou était long, ses mains menues ». On comprendra d'ailleurs l'absence du détail de l'haleine : à la suite de l'évocation déjà parfumée des aisselles, il pouvait en effet apparaître comme un peu redondant d'insister à nouveau sur les odeurs suaves de l'héroïne. Ce travail d'*abbreviatio* ne sera, lui aussi, que très ponctuel, Jacques Roubaud reprenant ensuite son travail d'*amplificatio* et de glose lorsqu'il s'agira de détailler les parties plus sensuelles du corps de son héroïne :

La pointe de ses seins était extrêmement sensible et leur forme (ils étaient de taille moyenne mais tirant vers le petit) très légèrement arrondie vers le bas, mais fermement, de densité et de plénitude ; ses hanches occupaient confortablement les mains ; son nombril était petit et rond, son ventre un peu bombé et duveteux, d'un duvet presque incolore, orienté de part et d'autre d'une ligne médiane, symétrique de celle qui descendait de son dos creux jusqu'à l'ouverture de ses fesses, desquelles nous n'avons pas dit le quart du bien, mais le temps presse, et ce duvet était semblable à celui de l'osier qui naît au printemps dans la Sierra de Cuenca dont Gongora a chanté les belles montagnardes ; au bas de son ventre, elle était presque au blond cette fois, plus claire encore que sous les bras, et plantée d'une manière franche, décidée, fournie, ni désert, ni steppe, ni brousse, mais dessus de grotte Renaissance¹¹⁴.

À nouveau, le portrait semble moins tenté par la suggestion que par une recherche incessante de nuance et de précision : les seins sont « de taille moyenne *mais* tirant vers le petit », ronds *mais* fermes. Ce souci descriptif permet aussi de justifier la manière dont le tableau outrepassa la ceinture au-delà de laquelle Brunet Latin avait décidé de se taire. Ici, rien ne sera tabou, tout sera passé en revue, à commencer par le nombril et le ventre au détour desquels s'invite le détail des fesses. Malicieuse évocation que celle-ci, puisque l'éloge au postérieur est

¹¹² *Ibid.*, p. 140.

¹¹³ Notons au passage que le syntagme original des « arconciel » n'a pas subi ici de traduction erronée, preuve, s'il en était besoin, que le littéralisme de « l'arc-en-ciel » que nous avons croisé plus haut est totalement délibéré.

¹¹⁴ *BH*, p. 140.

aussitôt avorté et justifié par le manque de temps, comme si la durée de la description venait empiéter sur l'écoulement de la diégèse et mettre à mal l'horaire initialement prévu par le romancier ! C'est aussi l'occasion, pour Jacques Roubaud, de se livrer à un nouveau développement capillaire totalement inédit, tout en arrachant encore une fois la pilosité à ce qu'elle peut avoir de menaçant pour la féminité : les allusions à Gongora et à la « grotte Renaissance », deux échos au monde de l'art¹¹⁵, viennent en effet légitimer et, dans une certaine mesure, ennoblir les mentions potentiellement triviales du duvet et du pubis. Puis, là où la bienséance avait contraint Brunet Latin d'arrêter son portrait, Jacques Roubaud continue plus loin encore :

Son point sensible, aisément trouvé par la langue ou le doigt, était très net. Ses genoux naïfs ; ses pieds chaussaient du 38 ½-39. Elle ne se rougissait pas les ongles¹¹⁶.

Véritable tour de force joué par l'oulipien, qui réussit à formuler une intimité sans pour autant sombrer dans l'indécence. L'enchaînement immédiat avec les genoux, les pieds et les orteils permet en effet de désamorcer aussitôt le trouble potentiel de l'évocation génitale, le sexe de l'héroïne n'étant finalement qu'une autre partie du corps que la description, dans son effort constant d'exhaustivité, se devait bien de mentionner. Mais ce désir de tout dire ne conduit pas pour autant à un inventaire froid : à la manière de Merlin décrivant les seins de Guenièvre à Arthur, l'écrivain invite ici le lecteur à une véritable mise en scène érotique où il peut, à l'envi, s'imaginer de brûlants préliminaires. Le portrait de Brunet Latin a donc à nouveau subi d'étonnantes transformations : les détails originaux, modulés, retranchés ou développés, côtoient de belles trouvailles qui permettent à Hortense d'intégrer la galerie des belles de Bretagne.

Des femmes et des robes

Iseult n'est pas la seule à offrir sa beauté en modèle et il semblerait que Jacques Roubaud se soit aussi inspiré de la belle Énide de Chrétien de Troyes pour composer les premières pages consacrées à Hortense. Dans le roman médiéval comme dans le récit roubaldien, l'apparition de l'héroïne semble en effet

¹¹⁵ Jacques Roubaud utilise d'ailleurs fort à-propos ces allusions puisque, tout en étant originellement liées au monde de l'art baroque, celles-ci participent à une description qui, en les convoquant, se fait elle aussi volontiers précieuse.

¹¹⁶ *BH*, p. 140-141.

se faire à l'aide d'un même détail descriptif : celui de la robe. En effet, on se souvient qu'Énide, avant d'être entièrement revêtue d'une splendide tenue appartenant à Guenièvre, est d'abord présentée en haillons lors de sa première rencontre avec Érec :

Un blanc chainse ot vestu desus
N'avoit robe ne moins ne plus,
Mais tant estoit li chainses viez
Que as coutes estoit perciez.
Povres estoit la robe defors,
Mais desoz beax li cors¹¹⁷.

La misère vestimentaire évoque bien sûr le rang d'une demoiselle noble dont la famille a tout perdu, mais elle n'empêchera toutefois pas Érec de tomber sous le charme d'Énide. En dépit des apparences, la jeune fille, comme le remarque à juste titre Michelle Houdeville, reste « belle quand même » et incarne, à ce titre, « une autre conception de la beauté, plus sensuelle, plus naturelle »¹¹⁸. Si la robe que Guenièvre offrira permettra de sublimer la beauté de la jeune fille, tout en réhabilitant symboliquement sa noblesse, Chrétien semble donc toutefois s'amuser à détourner les codes descriptifs en faisant du haillon l'occasion paradoxale d'éveiller le désir. Ce jeu autour du nu et du vêtu¹¹⁹, qui permet au corps féminin de prendre sa charge érotique, Jacques Roubaud semble le récupérer dès l'ouverture de la *Belle Hortense* où la robe de l'héroïne ne laisse pas indifférents les promeneurs, dont Eusèbe, un épicier passablement lubrique :

La jeune fille qui déclenchait chaque matin [...] l'enthousiasme d'Eusèbe [...] était vêtue *uniquement*, nous soulignons bien uniquement, d'une très minime robe peu couvrante, mais chère et claire, et de souliers parfaitement inadaptés à la marche mais adéquats aux buts d'Eusèbe, tant ils provoquaient d'écarts brusques et involontaires entre l'étoffe et son corps, tandis qu'elle essayait d'avancer rapidement sur le trottoir¹²⁰.

C'est avec humour que Jacques Roubaud rejoue l'image d'un tissu qui laisse transparaître la peau : à l'érotisme encore innocent de la robe usée d'Énide succède une tenue franchement provocante dont la vision, proche de l'indécence, fait le bonheur du vieil épicier. Le corps féminin n'est plus à deviner, il s'offre ici

¹¹⁷ *Érec et Énide*, éd. citée, v. 405-410.

¹¹⁸ Michelle Houdeville, « Le beau et le laid : fonction et signification dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes », dans *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, actes du 24^e colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, février 1999, *Senefiance*, 43, 2000, p. 233.

¹¹⁹ On consultera à ce propos *Le Nu et le vêtu*, actes du 25^e colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, mars 2000, *Senefiance*, 47, 2001.

¹²⁰ *BH*, p. 24.

dans sa quasi-nudité : la future femme d'Érec ne découvrait son corps que par endroits, Hortense expose littéralement son postérieur aux passants puisque, à écouter le narrateur, elle ne porterait même pas de sous-vêtements ! Tout se passe comme si Jacques Roubaud, dans la réécriture, s'amuse à opposer deux clichés extrêmes de l'érotisme : celui du Moyen Âge, où la vision d'une cheville dénudée est capable de provoquer l'émoi¹²¹, et celui de notre époque moderne, où la sensualité rime sans cesse avec l'outrance pornographique. Les soupçons qui pèsent sur la décence d'Hortense sont pourtant aussitôt dissipés par Jacques Roubaud qui s'empresse de justifier, non sans humour, sa tenue : « La raison de [...] l'absence (relativement exceptionnelle) de culotte sous la robe d'Hortense était qu'elle était en retard »¹²². Excusée par le narrateur, l'héroïne est donc sauvée *in extremis* des attaques potentielles que sa tenue peut déclencher : Hortense ne serait finalement que la victime d'un moment de précipitation. Par rapport au portrait d'Énide, le jugement du lecteur doit donc parcourir le chemin inverse : chez Chrétien, la pauvreté et la candeur de la demoiselle frappent avant que sa beauté ne soit suggérée ; chez Jacques Roubaud, l'innocence du personnage n'est révélée qu'après la vision outrancière de son corps. Les qualités des héroïnes sont donc, en définitive, relativement proches mais données à lire dans un éloquent chassé-croisé : belle façon de reprendre, tout en le détournant, le texte du maître champenois.

Par ailleurs, Romaine Wolf-Bonvin a judicieusement noté combien la première tenue d'Énide constituait un singulier motif métapoétique grâce auquel Chrétien réaffirmait la nécessité de recoudre un récit que les mauvais colporteurs, dit-il en prologue, ont dépecé : la robe trouée de la demoiselle est un défi lancé à cet art du reprisage, cette *mult bele conjointure*, qui culminera, on le sait, avec les tenues proprement féeriques d'Érec¹²³. Les enjeux sont désormais différents mais, dans une même visée spéculaire, la robe d'Hortense fait aussi signe vers le travail de l'écriture : elle nous dit, semble-t-il, les dangers d'interpréter trop vite un roman qui, comme son héroïne, n'a apparemment rien à cacher, un roman *a priori* facile, accessible, aussi transparent que le tissu qui recouvre tant bien que mal la

¹²¹ En écrivant ces mots où nous évoquons l'imaginaire médiéval de notre époque, nous pensons au film de Jean-Marie Poiré, *Les Visiteurs*, où l'on voit, dans les premières scènes, le roi Louis VI défaillir à la vue des genoux nus d'une demoiselle.

¹²² *BH*, p. 24.

¹²³ Voir Romaine Wolf-Bonvin, *Textus...*, *op. cit.*, p. 13.

peau de la jeune fille. Or il n'en est rien et l'ironie roubaldienne joue à plein régime : la trilogie romanesque en particulier, et l'œuvre de Jacques Roubaud en général, sont tout entières marquées au sceau de l'équivoque et c'est avec une infinie précaution qu'il faut les aborder, peut-être et surtout quand elles prennent des allures aussi légères. Car, comme en témoigne précisément la description d'Hortense, le texte roubaldien dit aussi autre chose : ici, le second degré est celui de l'intertextualité, du dialogue avec un maître médiéval chez qui l'oulipien semble avoir trouvé l'impulsion à la fabrication de son héroïne.

Place aux vilaines

On notera toutefois que la bibliothèque arthurienne ne constitue pas seulement pour Jacques Roubaud un vivier de reines de beauté : l'oulipien y trouve aussi des figures féminines parfaitement disgracieuses mais qui ne sont pas moins l'occasion de se prêter au jeu de l'anti-portrait, exactement comme l'avait déjà fait, encore une fois, Chrétien de Troyes avec, par exemple, la fameuse Demoiselle Hideuse¹²⁴ du *Conte du Graal* :

La damoisele fu treciee
A deus treces tortes et noires
Si con li livres lo devise,
Oncques riens si laide a devise
Ne fu neïs dedanz enfer.
Ainz ne veïstes si noir fer
Com ele ot lo cors et les mains.
Mais encor estoit ce do mains
A l'autre laidece qu'ele ot,
Que si oil estoient dui crot,
Petit ensin com oil de rat,
Ses nes fu de singe o de chat
Et ses levres d'asne o de buief,
Ses denz resanblent moiel d'euf
De color, tant estoient ros,
Et s'avoit barbe comme bos.
Ami lo piz ot un boce,
De vers l'eschine senbloit crosce,
Et s'ot les rains et les espales
Trop bien faites pour mener baules,
S'ot boce el dos et anches tortes
Qui vont ansin comme reortes,
Trop bien faites por mener dance¹²⁵.

¹²⁴ À propos de cette Demoiselle Hideuse et des portraits de Chrétien de Troyes en général, on pourra, par exemple, consulter les pages d'Alice Colby dans *The Portrait in twelfth-century French literature*, Genève, Droz, 1965.

¹²⁵ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 4546-4569.

Le tableau de laideur, comme le remarque à juste titre Danièle James-Raoul, suscite moins « un jugement d'ordre moral »¹²⁶ qu'un moment de divertissement : l'animalisation diabolique des traits féminins est, au premier abord, menaçante mais, *in fine*, elle prête surtout à sourire. C'est en tout cas dans cet esprit que Jacques Roubaud semble l'avoir lue, lui qui s'ingénie à réécrire le passage sur un mode plus ludique encore dans le *Graal Théâtre*, où c'est un chœur de chevaliers qui prend le relais de la description :

« Qu'est-ce que c'est ?
Un rat.
Comment le vois-tu ?
À cause des petits yeux dans leur trou.
Un corbeau lui en a mangé une partie et le reste s'est enfoncé pour se mettre à l'abri.
À mon avis c'est plutôt un singe.
Tu crois ?
Regarde son museau.
Mais c'est un nez de chat.
Alors c'est du singe ou du chat ?
Elle a pourtant des lèvres d'âne.
Je dirai plutôt de bœuf.
Les dents sont en jaune d'œuf.
Jamais créature plus laide ne s'est montrée même en enfer.
C'est un homme ou une femme ?
C'est une femme elle a une barbe de bouc.
Non c'est un homme ses tresses sont enroulées à l'envers. Pourquoi a-t-elle une bosse devant ?
Pour équilibrer celle de l'arrière.
Pourquoi la jambe droite est-elle aussi tordue que la gauche ?
Quand on ouvre une parenthèse il faut bien la fermer.
Comme ça personne n'a envie de l'ouvrir »¹²⁷.

Jacques Roubaud et Florence Delay actualisent avec brio le tableau d'origine : en voyant chacun de ses détails redistribués entre plusieurs voix, la description prend ici la forme d'une conversation vive et cocasse. Le plaisir du portrait contraire a définitivement pris le pas sur un tableau potentiellement effrayant et c'est allègrement que les auteurs continuent le travail amorcé par Chrétien, à la faveur d'un véritable monde à l'envers où la féminité, par exemple, se voit rivée, par asyndète, à la barbe. L'humour se déploie désormais plus explicitement comme en témoigne l'explication comique de la bosse avant, malformation qui viendrait ironiquement créer une harmonie avec celle du dos : la jeune femme est

¹²⁶ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 701.

¹²⁷ *GT*, p. 249-250.

monstreuse, même dans la symétrie ! Que dire, enfin, de cette métaphore où l'arc des jambes est relu au prisme de la typographie et fait l'objet d'un sous-entendu passablement grivois ? Elle verse volontiers dans le grotesque, en plus d'associer, de façon éloquente, la Demoiselle Hideuse au monde de l'écriture : c'est dire si son personnage est moins l'occasion de construire une psychologie qu'un véritable espace de récréation où il s'agit, littéralement, de jouer avec les signes.

L'exercice de l'anti-portrait, comme celui du portrait idéal, fait d'ailleurs l'objet d'une certaine récurrence dans l'œuvre roubaldienne : *Le Chevalier Silence* nous offre à cet égard un autre morceau de bravoure où l'oulipien prend à nouveau un malin plaisir à dépeindre la laideur au féminin. La description ne se fait toutefois plus sous la tutelle d'un hypotexte, à tout le moins pas celui auquel on aurait pu s'attendre puisque la laide demoiselle que Jacques Roubaud prendra pour cible ne sera nulle autre que la Guivre, personnage absent chez Heldris de Cornouailles mais que l'on retrouve ailleurs, notamment dans *Le Bel Inconnu*¹²⁸. Difficile, pourtant, de retrouver la lettre exacte de ce texte dans la réécriture roubaldienne : en dépit de quelques échos évidents, il semblerait que l'écrivain ait davantage été séduit par le motif plus large de la femme monstrueuse que par l'actualisation singulière qu'en propose Renaut de Beaujeu. Le récit médiéval, rappelons-le, présentait la Guivre comme un monstre cracheur de feu, mi-femme, mi-serpent, aux proportions surhumaines et aux couleurs hautement suspectes :

A tant vit une aumaire ouvrir
Et une wivre fors issir
[...]
Hom ne vit onques sa pabelle
Que la boce ot tote vermelle.
Par mi jetoit le feu ardant,
Molt par estoit hidosse et grant.
[...]
Les iols avoit gros et luissans
Come deux esclarbocles grans.
[...]
Qautre toisses de lonc durtoit :
De la keu trois neus avoit
C'onques nus hom ne vit grinnor.
Ains Dius ne fist tele color
Qu'en li ne soit entremellee :

¹²⁸ On consultera, par exemple, l'ouvrage de Christine Ferlampin-Acher et de Monique Léonard, *La Fée et la Guivre : Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire et concordancier*, Paris, Champion, 1996.

Desous sembloit estres doree¹²⁹.

Cette créature merveilleuse, placée sous le signe du jeu littéraire – la guivre sort en effet d'une « aumaire » –, Jacques Roubaud en propose une version plus colorée et désamorce aussitôt l'inquiétante étrangeté de l'apparition :

Impressionnante était la Guivre, il faut bien l'avouer. Sa laideur était hallucinante. De taille humaine, de membres plus ou moins humains, avec quelque appendice baveux çà et là et de peu ragoûtantes radicelles lui grim pant sur les « bras », si j'ose nommer ainsi d'espèces de rhizomes couleur de navet, elle avait des yeux qui louchaient (et le gauche louchait tellement qu'il en regardait droit), une tignasse de cresson mal lavé, des jambes en arceau de croquet et autres singularités anatomiques qu'il serait fastidieux d'énumérer et qui risqueraient d'avoir sur vous un effet émétique. Et sa bouche ! une bouche mince, serrée, peinte en rouge framboise sous la moustache, et parfaitement dessinée sauf un rictus à peine visible, répugnant, aux commissures, exprimant à la fois le dédain, la malévolence et une propension pathétique à la luxure¹³⁰.

Si les deux premiers adjectifs laissent imaginer un monstre absolument terrible, la vision d'horreur est pour ainsi dire aussitôt dégonflée. Non seulement la Guivre perd son gigantisme pour retrouver des proportions plus humaines, mais ses attributs – et notamment sa queue –, se voient aussi parodiés sur le mode de la réduction, et remplacés par de ridicules appendices empruntés à une botanique bien peu flatteuse. À l'opposé du portrait idéal, qui puise traditionnellement ses métaphores au jardin, la laideur de la Guivre, elle, pousse logiquement l'oulipien à se tourner vers le potager : la rose, de façon éloquente, cède ici sa place au « navet » et au « cresson mal lavé ». Tout ce que le monstre féminin de Renaut de Beaujeu pouvait avoir de prestance et de majesté, malgré son apparence terrifiante, est donc singulièrement évacué ou détourné, comme en témoigne encore la comparaison originale des yeux à deux escarboucles : la Guivre est ici bigle. Même le détail de la bouche si fascinante de la demoiselle, qui relance la description sur le mode de la prétérition, n'y échappe pas. Le « vermeil » des lèvres n'appelle plus la « merveille »¹³¹, mais bien l'humour : l'inquiétant érotisme de la Guivre est définitivement sapé par la mention de la « moustache » et par l'analyse axiologique, tout aussi comique, du rictus. C'est donc dans un esprit singulièrement parodique que Jacques Roubaud récupère le portrait de la

¹²⁹ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Michèle Perret et Isabelle Weil (éd. et trad.), Paris, Champion, 2003, v. 3127-3148.

¹³⁰ CS, p. 60.

¹³¹ Un peu plus loin dans *Le Bel Inconnu*, les deux mots sont, de façon éloquente, à la rime (v. 3181-3182) : ils signalent le trouble du héros face à un monstre capable de séduction en même temps qu'ils trahissent la nature bien féminine de la créature.

Guivre et, dans sa lignée, l'aventure qui lui est associée : l'épreuve du Fier Baiser¹³², à laquelle se soumettait le Bel Inconnu, devient celle du « bon poutou qui pue » que doit affronter le jeune chevalier Wallwein¹³³, amant de Silence ! Plus dégoûté qu'effrayé, le jeune homme se laissera embrasser, délivrant ainsi la Guivre de l'enchantement dont elle était victime et lui redonnant, aussitôt, l'apparence d'une belle demoiselle. C'est alors l'occasion, pour Jacques Roubaud, de revenir à un portrait plus traditionnel de beauté :

Mais aussitôt, en lieu et place de l'horrible bestiasse, Wallwein eut dans les bras une délicieuse créature, construite un peu, jugea-t-il, à la manière de Silence [...] sauf qu'elle était blonde et nettement plus abondante des mamelles, plus ample et plus cambrée de l'arrière-train. Elle avait sous les bras et au bas du ventre un toisonnement bouclé et parfumé, ma foi, d'une manière plutôt agréable ; et d'une blondeur, d'une blondeur véritablement blondissime¹³⁴.

La transformation de la Guivre permet une description plus conforme à l'idéal médiéval, comme le signale l'insistance comique sur la blondeur, mais aussi au canon plus proprement roubaldien qui se plaît à intégrer – nous l'avons vu avec Hortense – les détails de pilosité. Ce retour à l'ordre esthétique nous paraît toutefois mené de façon ambiguë car la Guivre, même métamorphosée, semble conserver, de façon latente, une certaine bestialité. D'une part, l'oulipien ne précise jamais que le chevalier a désormais face à lui une vraie demoiselle : le terme « créature » maintient le trouble quant à la nature de l'apparition. D'autre part, l'évocation des parties du corps se fait exclusivement par le bais d'un lexique emprunté à l'anatomie animale : les « mamelles », l'« arrière-train », ou encore le « toisonnement » perturbent en effet quelque peu la réintégration de la Guivre à l'ordre complètement humain. Le retour à la forme – et à la norme – féminine n'est donc qu'apparent et le ludisme roubaldien éclate à nouveau dans une volonté d'arracher la topique à ce qu'elle peut avoir de trop figé.

Toutes identiques et toutes différentes, les figures féminines apparaissent en définitive chez Jacques Roubaud comme les sujets privilégiés de la modulation

¹³² À propos de ce motif, on pourra se reporter aux pages de Romaine Wolf-Bonvin dans *Textus...*, *op. cit.*, « Le Fier Baiser : Eve, Guivre et Serpent », p. 175 et suivantes. Voir aussi Roger Sherman Loomis, « The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian Romance and Irish Saga », *Studi Medievali*, 17, 1941, p. 104-113.

¹³³ La triple consonne du prénom n'est pas une erreur : il s'agit de l'orthographe voulue par Jacques Roubaud, qui constitue certainement un indice relatif à cette contrainte mathématique qui organise le texte mais qui nous échappe.

¹³⁴ CS, p. 62.

descriptive. Hortense incarne d'ailleurs à bien des égards ce travail de mémoire et de synthèse qui se joue autour de la beauté au féminin et c'est en digne héritière d'Iseult ou encore d'Énide qu'elle intègre la galerie de ces héroïnes idéales, à la fois candides et sensuelles. Les reines de beauté médiévales ne sont toutefois pas les seules à se prêter au jeu de la réécriture : entre la Demoiselle Hideuse et la Guivre, ce sont aussi les codes, tout aussi canoniques, de la laideur que l'oulipien s'ingénie à reprendre et à rejouer. Jacques Roubaud fait donc montre d'une remarquable maîtrise, tant dans l'art du portrait que dans celui de l'anti-portrait, et c'est avec la même aisance qu'il se prête à la peinture érotique et au portrait divertissant.

À la suite de ses pairs du Moyen Âge, l'écrivain nous montre, en somme, combien la réécriture du personnage ne condamne pas à la pure stéréotypie mais ouvre, au contraire, à la potentialité. Dans l'esprit de la fabrique médiévale du récit, la récupération des grandes figures de la Table Ronde devient un espace privilégié de virtuosité où la convocation d'un modèle sert paradoxalement d'impulsion à une combinatoire qui mêle la tradition à l'inédit. « Un patron, des textes », telle est la leçon parfaitement oulipienne que nous donnent à voir ces variations autour du personnel arthurien.

Chapitre 5

Le bestiaire et la quincaillerie

C'est vous les animaux, les animaux dont nul ne parle, nul ne dit mot. Mais maintenant tout va changer, grâce à moi vous êtes vengés.

– Jacques Roubaud

D'un côté, il y a les monceaux de marchandise hétéroclite : pacotille de métal cuivré, camelote en mauvais cuir repoussé, fripes, brocante... La quantité impressionne ; mais qui va voir d'un peu près comprend vite qu'il s'agit presque toujours du même objet, toujours de la même matière.

– Christian Doumet

Avec le personnage de la Guivre, nous avons déjà à moitié pénétré dans le bestiaire médiéval qui constitue, à côté de la galerie des personnages arthuriens, un autre magasin de l'écriture particulièrement apprécié de Jacques Roubaud. Celui-ci y trouve en effet de nombreuses bêtes, plus ou moins fantastiques, mais toujours associées à de petits récits qu'il s'empresse de reconduire et d'adapter tout au long de son œuvre. Il faut dire que la place capitale tenue par l'animal dans l'univers médiéval¹ ne pouvait que trouver un écho dans cette pensée roubaldienne qui accorde toute sa sympathie à la faune. Non content de se décrire lui-même en labrador et d'être l'un de ces « rats » membres de l'Oulipo, Jacques Roubaud accueille en effet de façon massive l'animal dans ses écrits et s'en amuse par exemple au début de *l'Exil d'Hortense* :

On m'a fait remarquer que ce roman est envahi par les animaux ; nous ne sommes pas arrivés à la fin du chapitre 3 qu'il y a déjà une quantité considérable d'animaux présents, virtuels et potentiels : un chat, des souris, un poney, des escargots, des saumons, une mangouste, un koala [...], un hérisson, un écureuil, etc. ; à cela je répondrai. En fait, je ne vois pas ce que je pourrais répondre ; et par conséquent je ne répondrai pas².

À la suite de son maître Raymond Queneau qui faisait, lui aussi, une large place aux bêtes dans ses romans³, Jacques Roubaud exploite à l'envi le bestiaire, comme en témoignent encore deux recueils de poésies aux titres éloquentes : *Les Animaux de tout le monde*, paru en 1983, et les *Animaux de personne*, en 2004. Qu'il s'agisse de retrouver des bêtes familières ou d'explorer une faune plus rare, l'animal reste bien, chez Jacques Roubaud, une figure infiniment disponible et un support privilégié de l'écriture : connu de tous, il permet de jouer avec certains lieux communs, oublié, il autorise toutes les nouveautés. On ne s'étonnera donc guère que le roman médiéval, peuplé de créatures extraordinaires, ait constitué un vivier particulièrement prisé par l'oulipien qui trouve d'ailleurs là l'occasion de satisfaire le lecteur néophyte, dépaysé par ces bêtes étranges, mais aussi le spécialiste, capable de regarder ces mêmes animaux à la lumière de la bibliothèque médiévale.

¹ On pourra consulter les pages de Michel Pastoureau dans le bel ouvrage *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 65-105. Voir aussi, du même auteur, avec Gaston Duchet-Suchaux, *Le Bestiaire médiéval : dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

² *EXH*, p. 28.

³ Voir, par exemple, Astrid Bouygues, « Un cheval de trop ou les animaux dans l'œuvre de Raymond Queneau », dans *Le Personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Daniel Delbreil (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 269-287.

La Bête Glatissant

Parmi les innombrables animaux merveilleux de la matière bretonne, Jacques Roubaud semble avoir été particulièrement frappé par la Bête Glatissant, véritable chimère que la critique s'entend à reconnaître comme l'une des plus extraordinaires inventions du récit arthurien. Il lui consacre, en 1981, un article dans la lignée de son *Graal Fiction*, dans lequel il recense ses différentes apparitions tout en prenant la voix des différents auteurs chez qui il a pu retrouver le motif. Pour l'oulipien, c'est d'ailleurs encore une fois l'occasion d'imaginer une polémique amusante entre les écrivains médiévaux autour des nombreux avatars de la créature et l'on voit, par exemple, Gerbert de Montreuil se dresser contre l'auteur anonyme du *Haut Livre du Graal* : « Ce n'est pas du tout comme ça [...] et je dis que l'auteur du *Perlesvaus* se trompe, ou vous trompe »⁴. Derrière l'humour qui préside à cette mise en scène des autorités, Jacques Roubaud a manifestement conscience que la Bête Glatissant est un poste privilégié pour examiner comment un motif peut circuler d'un texte à l'autre en se chargeant de significations parfois complémentaires, parfois contradictoires.

Il est vrai que les médiévistes qui se sont penchés sur l'évolution de la Bête dans le récit arthurien se sont rapidement aperçus de la diversité des lectures⁵ : de sa première apparition française dans le *Perlesvaus*, où elle se fait allégorie du Christ, au vaste *Tristan en prose* où elle devient un monstre diabolique, la créature est l'objet d'un véritable écart interprétatif qui révèle avec éclat ce jeu de la réécriture auquel la merveille semble convier de manière privilégiée. Jacques Roubaud a donc été particulièrement attentif à cette mouvance textuelle dont la Bête Glatissant se fait l'écho et paraît même décidé à la reconduire au sein de son *Graal Théâtre*. En effet, loin de vouloir s'en tenir à la lettre de telle ou telle version médiévale, Florence Delay et lui s'ingénient au contraire à entremêler les sources, quitte à créer un certain malaise puisqu'en plus de changer discrètement d'apparence selon les hypotextes convoqués, l'animal merveilleux est l'objet d'explications plus ou moins variables quant à son origine. S'il y a ici un choix délibéré de faire de la Bête Glatissant cette figure métalittéraire capable de dire

⁴ Jacques Roubaud, « La Bête Glatissant : Graal Fiction », *Change*, 40, mars 1981, p. 158.

⁵ Voir par exemple Edina Bozoky, « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique », *Revue d'histoire des religions*, 186, 1975, p. 127-148. On consultera aussi les pages de Francis Dubost dans *Aspects fantastiques...*, *op. cit.*, p. 500-524.

une écriture à la fois mouvante et syncrétique, les deux auteurs se sont toutefois bien résolus à se montrer cohérents sur la portée symbolique de l'animal. En ce point, il semblerait que ce soit la *Suite Huth* qui les ait inspirés puisque la Bête Glatissant du *Graal Théâtre* restera étroitement liée, nous allons le voir, à ce tabou de l'inceste qui plane sur le monde arthurien⁶.

L'oulipien s'est déjà penché, dans son *Graal Fiction*, sur les zones d'ombres qui entachent la généalogie du Graal⁷ : suivant l'intuition de Gertrude Loomis, il cherche à montrer qu'un inceste héréditaire frappe la famille des Rois Pêcheurs et perpétue une faute qui se concrétise aussi bien dans le motif du souverain *méhaigné* que dans celui de la *gaste lande*. Cette hypothèse, analysée avec soin dans l'essai, Jacques Roubaud la recycle et la met en scène dans le *Graal Théâtre* et fait donc logiquement remonter l'inceste à la première génération des gardiens du Graal, celle de Joseph d'Armathie. Envoûté par les anciennes divinités celtes qui décident de troubler l'arrivée des premiers chrétiens en Bretagne, le « sergent du Christ » et sa sœur Énygéus se retrouvent en effet au cœur d'une faute appelée à se reproduire indéfiniment :

JOSEPH : La nuit tombe et je ne sais plus la contempler. Qu'as-tu donc Mémoire à tourner ainsi et à me ramener dans les ombres de la loi naturelle ? [...]

Énygeus descend de la colline un bouquet de fleurs cueillies à la main. Le manteau de Manannann s'interpose entre elle et son frère. Elle trébuche.

VOIX DE MANANNANN : À moi. Ne t'effraie pas. Nous devons nous rencontrer. Je devais te prendre.

ÉNYGÉUS : Tu me troubles. Tu avais préparé tes bras car tu ne pouvais me prendre que si je tombais. Qui es-tu ? Ta voix me fait peur et pourtant je n'arrive pas à me détacher de toi. Es-tu la faute qui attend au passage ?

Elle se réfugie dans les bras de Joseph qui se confond avec l'ombre de Manannann.

JOSEPH : Cette nuit ma sœur je t'aime plus que mon âme⁸.

La mythologie celte sert ici de toile de fond au premier inceste : la tribu de Dana, menacée par cette peuplade chrétienne venue d'Orient, organise dans l'ombre sa défense en instillant le péché dans le cœur des hommes et veillera à ce qu'il se reproduise d'une génération à l'autre, à moins, bien sûr, qu'un héros chaste et

⁶ C'est dans la *Suite Huth*, en effet, que le Bête est associée pour la première fois à l'inceste et elle apparaît à Arthur qui, de la bouche de Merlin, apprendra qu'il a couché avec sa propre sœur, engendrant ainsi un enfant par lequel « verra de grant mal en terre » (éd. citée, § 11, p. 8).

⁷ Voir *GF*, « Généalogie morale des Rois Pêcheurs », p. 186-205.

⁸ *GT*, p. 36.

vierge – « garantie souveraine contre l’inceste »⁹, nous dit Jacques Roubaud – ne vienne enrayer cette machine infernale. C’est précisément à la suite immédiate de ces « enchantements de la faute »¹⁰ que Jacques Roubaud et Florence Delay font apparaître la Bête Glatissant : la structure dramatique révèle ici le lien indissociable entre la créature et l’inceste. L’animal fabuleux n’est pas à proprement parler présent mais est l’objet d’un rêve de Joseph qui en fait le récit :

« Une nuit que je m’étais endormi après avoir contemplé les étoiles j’entendis venir menant grand bruit dans le bois des aboiements comme une meute de chiens et levant la tête je vis sortir de la forêt une bête blanche comme de la neige neigée. Elle était plus grande qu’un lièvre et plus petite qu’un goupil. Elle courait en la lande tout effrayée car elle avait douze chiens dans le ventre qui aboyaient en elle comme une meute dans les bois. Moi je regardais la merveille de cette bête dont j’avais grand-pitié car elle était très douce et il semblait que ses yeux étaient deux émeraudes »¹¹.

L’arrivée de la Bête dans la fable est calquée sur un passage du *Haut Livre du Graal* que les deux auteurs ont adapté à la circonstance en remplaçant le personnage de Perlesvaus par celui de Joseph :

[D]e la forest issi une beste blanche comme nois negie, et estoit graindre d’un lievre et menre d’un gopil. La beste vint en la lande tote esfree kar ele avoit .xii. chaiaus en son ventre qui glatissoient autresi dedens lui comme chien de bois, et ele s’en fuioit aval la lande por la porr des chiens dont ele ooit le glais dedens lui. Perlesvaus s’apuie sor l’aresteil de son glaive por esgarder la merveille de cele beste de coi il a molt grant pitié, kar ele est tant douce par samblant et de si tres grant biautez, et samble de ses ieus que ce soient deux esmeraudes¹².

Il est un peu surprenant que Jacques Roubaud et Florence Delay décident d’exhumer la lettre d’un texte dans lequel la Bête Glatissant est symbole du Christ, alors qu’elle signale bien, dans le *Graal Théâtre*, une faute. Même si la description conserve les détails de l’hypotexte, il semblerait donc que les deux auteurs veuillent l’arracher à la lecture allégorique qu’en proposait, à l’origine, le Roi Ermite : la blancheur et la douceur de l’animal indiquent certes une innocence mais qui n’est plus rivée à une représentation christique, de la même façon que le détail des douze chiens, associé dans le *Perlesvaus* aux Juifs de l’Ancienne Loi, devient un symbole pour ainsi dire muet. La *senefiance* de la créature est ainsi détournée, et peut-être d’autant plus que les deux scribes décident d’écourter

⁹ *GF*, p. 190.

¹⁰ C’est là le titre donné à la scène en question, *GT*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² *Le Haut Livre du Graal*, éd.citée, p. 620.

l'épisode : dans le *Haut Livre du Graal*, on voit en effet la Bête accoucher des chiens qu'elle porte dans son ventre et se faire aussitôt dévorer par eux. Un chevalier et une demoiselle s'approchent alors de la dépouille pour en récupérer les restes et les déposer dans un vase d'or. Cette scène où le corps dépecé de la Bête, image du Christ sacrifié, s'offre en reliques aux croyants de la Nouvelle Loi, est en effet totalement absente du *Graal Théâtre*. Le rêve de Joseph, privé de cette coloration mystique qui venait justifier et lénifier la violence de l'épisode, se termine donc sur une pure vision d'horreur :

Alors je lui présentai la croix et quand elle fut près de la croix les chiens ne purent plus supporter d'être en elle. Ils en sortirent tout vifs comme des chiens qu'ils étaient. Elle s'humilia devant eux se coucha à terre et comme si elle criait pitié mais ils l'entourèrent la pressèrent et la dépecèrent toute avec leurs dents¹³.

La Bête du *Perlesvaus* est, en somme, adaptée de manière judicieuse aux enjeux de l'inceste : une fois la portée mystique de l'épisode évacuée, reste une scène totalement barbare dont la violence est en définitive proportionnelle à ce désir monstrueux qui frappe la famille du Graal.

Au sortir de son rêve, le Joseph du *Graal Théâtre* rencontre d'ailleurs deux enfants, frère et sœur, à l'orée de la forêt, qui s'empressent de lui demander s'il est leur père. L'homme ignorera la question de façon éloquente, préférant répondre par une autre interrogation tout aussi parlante : « Aimez-vous Dieu ? »¹⁴. Ainsi confronté au fruit de son propre péché, il se résoudra toutefois à découvrir son identité mais en choisissant de révéler son lien avunculaire plutôt que sa terrible paternité : « Je suis Joseph d'Armathie votre oncle »¹⁵. L'aveu est fondamentalement vrai mais reste parfaitement paradoxal puisqu'il dissimule l'inceste tout en le révélant avec éclat : Joseph est en effet l'oncle de ses propres enfants puisqu'il a bien couché avec sa sœur ! Cette ironie qui frappe la confession filiale, Jacques Roubaud et Florence Delay décident d'ailleurs de la souligner en faisant entendre les aboiements de la Bête Glatissant au moment même de la révélation. Le bruit de la meute s'inscrit ici dans la même perspective que le rire merlinien : elle dénonce un mystère latent, un secret « dangereux »¹⁶ à

¹³ *GT*, p. 37-38.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ *GF*, p. 14, c'est Jacques Roubaud qui souligne : « Mais attention ! [...] Les secrets du Graal, Maître Blihis nous en avertis, sont *dangereux*. Ce n'est pas sans danger que l'on

percer, comme nous en avertissait déjà Jacques Roubaud dans le prologue à son *Graal Fiction*.

Cette lecture originale de la famille du Graal, entachée par le péché, ne s'arrête pourtant pas là : les deux scribes, non contents de réinventer l'histoire familiale de Joseph sous un jour plus obscur, décident de reproduire le scénario dès la génération suivante, conformément à l'hypothèse d'un inceste héréditaire. Ce tabou qui pèse sur le futur vient donc aussi menacer les propres enfants de Joseph que les deux écrivains baptisent Gala et Galaain. Ce choix de noms, tout aussi inédits que les personnages qui les portent, a su toutefois tirer profit de l'onomastique médiévale : il signale une ressemblance fondamentale, et rappelle, de manière significative, les jumeaux maudits Balaain et Balaan de la *Suite Huth*, à la différence toutefois essentielle qu'il s'agit désormais d'une frère et d'une sœur. La complémentarité sexuelle trouble ainsi la stricte gémellité, surtout quand on connaît les antécédents de la famille. Rien d'étonnant, à cet égard, que la Bête Glatissant refasse aussitôt une apparition devant les enfants de Joseph, comme si la malédiction avait bien été transmise à la génération suivante :

GALAAIN : Embrasse-moi

GALA : Pourquoi glapit-elle plus fort qu'une meute de chiens ?

GALAAIN : Ce n'est pas elle c'est dans son ventre.

GALA : La pauvre elle te regarde avec les doux yeux de la brebis.

GALAAIN : Tu es folle. Elle est terrible. Elle a des pattes de renard.

GALA : Elle pleure !

GALAAIN : Elle est affreuse elle est toute mélangée toute dissemblable.

GALA : C'est une pauvre bête irrégulière.

GALAAIN : Je jure de la poursuivre de ne plus dormir tant que je la verrai vivante.

GALA : Ne me quitte pas Galaain Galaain...¹⁷

Non seulement l'intimité des deux enfants laisse bien présager la reconduction du scénario incestueux, mais la description de la Bête se fait déjà plus ambiguë, comme si la répétition de la faute l'avait rendue plus monstrueuse : d'abord innocente et apeurée, telle qu'elle apparaissait dans le *Perlesvaus*, la voici maintenant « terrible », « affreuse » et « irrégulière », en somme plus conforme aux versions noires de la bibliothèque arthurienne où l'animal bascule du côté du bestiaire diabolique. C'est d'ailleurs l'occasion, pour Jacques Roubaud et Florence Delay, d'imaginer la genèse de cette traque dans laquelle chaque

entreprend de démasquer le *Roi du Chastel Mortel*, le docteur *Mabuz* ou *Brehus sans Pitié*. IL FAUT ÊTRE PRUDENT ».

¹⁷ *GT*, p. 39-40

génération de la famille maudite devra se lancer puisque chacune aura commis l'inceste. Il n'est pas innocent, à cet égard, que cette chasse soit inaugurée par Galaain, personnage dont le nom s'apparente aussi à celui de Galaad, le chevalier qui mettra fin au cycle de la faute et tuera la Bête Glatissant.

Cet infléchissement dans le traitement de l'animal se confirme par la suite lorsque, quelques générations après, la Bête surgit devant Arthur, personnage qui n'appartient pas à la famille du Graal mais dont le passé marqué par l'inceste semblait le destiner à un tel spectacle : « Ne la rencontre que celui dont elle compose et recompose l'histoire »¹⁸, lui dira par exemple Merlin, en bon maître de la parole obscure. Le *Graal Théâtre* suivra ici scrupuleusement la *Suite Huth* et c'est au détour d'une chasse qu'Arthur rencontre celui qui a désormais en charge la traque de la Bête, Pellinor :

PELLINOR : As-tu vu passer par ici la Bête Irrégulière celle qui est composée diversement ?

ARTHUR : Elle vient de boire à cette fontaine et quand elle buvait les chiens qui aboient dans son ventre se taisaient. Pourquoi ?

PELLINOR : Oh mon Dieu comme tu es malheureux Pellinor. Si ton cheval n'était pas mort tu l'aurais peut-être rejointe aujourd'hui. Voici plus d'un an que je suis en quête d'elle et contraint de la chasser.

ARTHUR : Pourquoi la suivez-vous depuis si longtemps ?

PELLINOR : Il a été prédit que cette bête serait tuée par quelqu'un de ma famille. Une grande catastrophe nous menace [...]

ARTHUR : Habitez-vous cette forêt ?

PELLINOR : Oui. J'ai un château là près du col de Valdonne¹⁹.

Le Pellinor de la *Suite Huth* poursuit le monstre sans qu'on soit plus renseigné sur les origines de sa quête et se borne à dire que « ceste beste doit morir par un houme de mon parenté »²⁰. Le *Graal Théâtre* dissipe quelque peu le brouillard de l'explication puisque les mêmes mots de Pellinor entrent désormais en résonance avec la promesse originellement faite par Galaain de poursuivre la Bête tant qu'elle serait vivante. Le père de Perceval²¹ serait donc, en tout état de cause, l'un des descendants de la famille du Graal et c'est d'ailleurs en ayant recours au récit primordial des enfants de Joseph que Merlin, sous les traits archaïques de Myrrdinn, expliquera la naissance de la Bête à Arthur :

¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45-46.

²⁰ *Suite Huth*, éd. citée, § 8, p. 5.

²¹ Jacques Roubaud et Florence Delay annoncent en effet discrètement la paternité de Pellinor à travers le détail du « col de Valdonne », absent de la *Suite Huth* mais emprunté ici au *Conte du Graal* de Chrétien : c'est bien en ce lieu que sera élevé Perceval.

ARTHUR : J'ai vu...

MYRRDINN : Vous avez vu la Bête Irrégulière et je vous dirai ce qu'elle signifie. Mais auparavant je vais vous raconter une histoire. Vous avez entendu parler de Joseph d'Armathie ?

ARTHUR : Le sergent du Christ qui sur le Golgotha recueillit le sang divin ?

MYRRDINN : Lui-même. Il y eut dans sa famille une fille très belle qui aima d'amour son frère jumeau qui s'appelait Galaain. Ils ne se séparaient jamais ni pour dormir ni pour chasser. Ils vivaient dans cette forêt et s'aimaient l'un l'autre plus que tout. Quand ils eurent quinze ans ils vinrent à Cors Beniz dit Corbenic et leur famille entreprit de défaire le double enfant sauvage qu'ils formaient. C'est vers cette époque que la forêt mit au monde la bête que vous avez vue tout à l'heure²².

Les révélations de Merlin permettent de faire le lien généalogique entre la famille de Joseph et le clan de Pellinor même si l'enchanteur fait mine d'avoir à retracer une histoire *a priori* étrangère à celle qui concerne Arthur. De la même façon, la genèse de la Bête n'est pas explicitement rivée à la relation incestueuse mais la concordance des événements laisse bien deviner un rapport de cause à effet entre ces jumeaux – que l'on cherche de manière significative à séparer – et l'apparition de la Bête. La naissance à strictement parler de l'animal n'est pourtant pas totalement élucidée : c'est « la forêt » qui en accoucherait, explication floue mais extrêmement pratique qui permet de taire le tabou en le rejetant dans l'espace symbolique des forces obscures.

Cette scène, que l'on trouve d'abord dans la pièce consacrée à Joseph, est rappelée dans la branche réservée à Merlin. On pourrait *a priori* penser que sa répétition répond surtout à une volonté de donner au lecteur-spectateur des informations qu'il est susceptible d'avoir oubliées ou, plus simplement, de n'avoir pas reçues. Cette hypothèse, sans être totalement fautive, nous semble toutefois menacée par le fait que la scène en question n'est pas l'objet d'une duplication mais d'une véritable réécriture qui déplace, de façon parfois étonnante, les données initialement fournies dans la pièce *Joseph d'Armathie*. Si l'on voit toujours Arthur rencontrer la Bête Glatissant, la description de l'animal proposée en didascalie se charge maintenant de nouveaux détails :

C'est la bête la plus diverse, la plus dissemblable, la plus irrégulière du monde. Elle n'est pas très grande, elle a la tête, le cou et les yeux doux de la brebis, les cuisses et les pattes noires de chien, le corps et le pelage d'un renard²³.

²² *GT*, p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 106.

À chaque nouvelle apparition, la Bête se présente donc sous une *muance* légèrement différente de la précédente, variation qui marque le recours à un nouvel hypotexte. En effet, il semblerait que Jacques Roubaud et Florence Delay, après avoir puisé dans le *Perlesvaus* et la *Suite Huth*, se soient ici tournés vers les premières pages de l'*Estoire du Saint Graal* où le narrateur suit, dans le prologue à son récit, un animal fabuleux :

Et saciés qu'ele estoit diverse sor toutes autres bestes : car ele avoit teste et col de berbis, et estoit blanche comme nois negie : et si avoit pié de chien et quisses et estoit comme charbon noires ; et si avoit le pis et le crespon et le corps de goupil²⁴.

C'est dire si la réécriture refuse de s'en tenir à une seule source et opte pour une intertextualité aussi *diverse* que la Bête. Il reste pourtant surprenant que le *Graal Théâtre* récupère ici un texte dans lequel l'animal n'a rien de bien menaçant, à moins de nous souvenir que son apparition est précédée d'une véritable épiphanie où Dieu remet au narrateur un livret contenant tous ses « secré »²⁵, dont la genèse du Graal, et notamment une première branche intitulée « LES GRANS PAOURS »²⁶. Jacques Roubaud et Florence Delay ont peut-être été sensibles à cette proximité textuelle de la Bête et de ce livret où le narrateur trouve à lire, selon ses propres mots, des « choses molt espoentables »²⁷. Cette zone trouble qui marque l'origine du récit est, quoi qu'il en soit, suffisamment ouverte à l'interprétation pour accueillir la sordide hypothèse familiale visiblement retenue dans le *Graal Théâtre*.

Il n'est pas impossible que Jacques Roubaud et Florence Delay invitent en effet à relire ces « grans paours » à la lumière de l'inceste, surtout quand on connaît cette conviction oulipienne selon laquelle le roman arthurien est un art de la dissimulation, art que déploie aussi le conteur du *Graal Fiction* qui, à la suite de ses pairs médiévaux, « réécrit ce qui a déjà été dit » pour « élucider ce qui se cache en le dissimulant davantage »²⁸. Ce serait en tout cas conforme au traitement plus particulier de la Bête Glatissant, objet d'une nouvelle explication de Merlin qui dévoile quelques nouveaux détails du mystère tout en l'opacifiant. Alors que, dans la première pièce du *Graal Théâtre*, l'enchanteur retraçait le petit

²⁴ *Joseph d'Armathie*, éd. citée, § 9, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, § 3, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, § 4, p. 8.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ C'est ce que l'on peut lire en quatrième de couverture du *Graal Fiction*.

récit, idyllique mais trouble, de Gala et Galaain, on découvre ici une histoire plus noire :

VIEILLARD : Il y avait une fois dans les premiers temps du royaume de Logres un roi X.

ARTHUR : C'est son nom ?

VIEILLARD : Non c'est un pseudonyme. Je ne peux pas révéler son identité pour des raisons de sécurité. Le roi X avait une fille très belle qui aima d'amour fou son frère jumeau lequel était si beau qu'il avait promis à Dieu de lui garder sa virginité. Cet enfant s'appelait Gahalad. Et parce qu'il ne voulut pas faire ce qu'elle voulait qu'il fit elle s'en alla trouver son père et prétendit que si elle était enceinte c'est qu'il l'avait fait [...]. Et quand le roi X entendit cela il entra dans une violente colère. Il fit immédiatement enfermer son fils dans la tour et demanda à sa fille quelle punition elle désirait lui infliger. La fille dit qu'elle voulait qu'on le jette à manger vivant à des chiens qui auraient jeûné sept jours. Avant de mourir le frère maudit sa sœur en ces termes : je meurs dévoré par les chiens qui ont jeûné sept jours et cela par ta faute. Dieu me vengera à la naissance de ton fils. Quand le temps fut venu, elle accoucha de la Bête Glatissant²⁹.

La volonté de taire, pour des « raisons de sécurité », l'identité du roi prêche évidemment à sourire mais répond bien à ce désir impérieux de maintenir dans l'ombre un secret « dangereux ». Malgré cette censure, le lecteur aura compris qu'il s'agit bien, encore une fois, de la famille maudite de Joseph, comme le confirme, un peu plus loin, le nom du fils, Gahalad, qui oscille entre le Galaain primordial et le Galaad final. Mais à la variation onomastique répond aussi une modulation narrative plus inquiétante puisque nous sommes désormais en présence d'un récit plus sordide, apparemment calqué sur celui que racontait Ségurades à Lancelot lorsque celui-ci, dans le *Tristan en prose*, s'enquerrait de l'origine de la Bête³⁰. Dans cette nouvelle source médiévale, la sœur n'était pourtant qu'à moitié fautive : elle éprouvait certes un désir monstrueux mais, face au refus de son frère, elle cherchait d'abord à se donner la mort pour mettre fin à sa culpabilité. Son suicide se voyait alors contrecarré par l'apparition du Diable qui lui promettait de l'aider à assouvir ses pulsions incestueuses, pour la pousser ensuite à l'accusation de viol. Rien de tel ici : l'intervention diabolique a disparu et laisse le lecteur devant un scénario de pure machination féminine, comme si l'enchanteur, dont on connaît l'ascendance, cherchait à taire la responsabilité du Diable, rejetant l'origine de la Bête dans une vengeance bien divine. Ce blanc que ménage la réécriture dans l'explication ne concerne d'ailleurs pas seulement la

²⁹ *GT*, p. 109-110.

³⁰ Selon l'épisode consigné dans le ms B. N. Fr 24 400, édité par Anne Labia, « La naissance de la Bête Glatissante », *Médiévales*, 6, 1984, p. 37-47.

part du Malin mais frappe aussi conséquemment l'acte incestueux lui-même. De façon étonnante, le texte passe en effet sous silence la rencontre charnelle du frère et de la sœur et laisse même d'abord penser que rien ne s'est véritablement produit, puisque le frère « ne voulait pas faire ce qu'elle voulait qu'il fit ». C'est bien d'ailleurs sur le mode hypothétique que le viol est formulé (« elle prétendit que si elle était enceinte »), faisant *a priori* de l'accusation un simple mensonge vengeur à la Phèdre. Et pourtant, la sœur est effectivement enceinte et accouchera de la terrible Bête, sans que jamais le texte n'ait évoqué quoi que ce soit.

La Bête Glatissant fera une ultime apparition dans les dernières pages du *Graal Théâtre* pour mourir de la main de Galaad, descendant élu capable de mettre fin à la malédiction familiale. C'est désormais Blaise qui retrace l'origine de l'animal, en un récit désormais parfaitement conforme à celui du *Tristan en prose* :

« Il est vrai qu'il y eut autrefois en ces terres dans les premiers temps du royaume de Logres un roi dont le nom était Hypoménée. Ce roi avait une fille très belle qui aima d'amour fou son frère jumeau lequel était si beau qu'il avait promis à Dieu de lui garder sa virginité ce pourquoi le conte le nomme Gahalad. Un jour près d'une fontaine un démon apparut à la fille du roi sous les traits de son frère. Il la prit dans ses bras et fit d'elle tout ce que Diable veut. Quand elle comprit qu'elle allait être mère le Démon lui souffla à l'oreille d'aller trouver son père et de dire que si elle était enceinte c'est que son frère lui avait fait ce qu'elle ne voulait pas qu'il fit »³¹.

Le Malin retrouve ici le rôle qui lui était dévolu dans le texte médiéval, comme si le fait que Merlin ne soit plus en charge du discours permettait au récit d'être plus transparent sur les dessous diaboliques de l'affaire. Le récit de Blaise, en regard des autres explications fournies tout au long du *Graal Théâtre*, reste pourtant délicat d'approche : qui est, par exemple, ce roi Hypoménée ? Il est certes le personnage évoqué par Ségurades dans le *Tristan en prose* mais c'est bien la première fois que le *Graal Théâtre* mentionne son nom ! S'agit-il d'un véritable roi appartenant à la lignée de Joseph ou sommes-nous en présence d'un pseudonyme ayant pour seule fonction de brouiller encore le mystère de la famille du Graal ? Chose certaine, il fonctionne, dans cette syntaxe généalogique, comme une nouvelle agrammaticalité, au sens le plus riffaterrien du terme : il signale l'ouverture du texte à une source qui vient s'ajouter à celles, déjà nombreuses, convoquées jusque-là dans la réécriture. La lecture s'en voit bien évidemment

³¹ *GT*, p. 533.

compliquée puisque le récit change encore de perspective : la jeune fille, la première fois coupable, est ici totalement innocentée en devenant la victime du Diable, variation de scénario qui résonne toutefois de façon étrange avec la première faute familiale où c'est le vieux dieu celte Manannann qui orchestrait l'union de Joseph et d'Énygeus. Comment mieux dire, en somme, que le lecteur doit bien se résigner à ne pas tout savoir et que le voile du mystère qui entoure le clan du Graal ne sera jamais totalement levé ? Même si l'hypothèse incestueuse privilégiée par Jacques Roubaud et Florence Delay revient comme un leitmotiv tout au long du texte, elle n'est jamais, à vrai dire, totalement explicitée : la Bête Glatissant, qui manifeste avec insistance la malédiction familiale, meurt en emportant avec elle le secret de ses origines véritables. En ce point, les deux auteurs ont admirablement renvoyé l'inceste manifesté par l'animal à ce qu'il est : un véritable tabou, une question dont la réponse est interdite, un désir littéralement innommable que le lecteur ne peut que lire, avec effroi, entre les lignes d'un récit qui cherche manifestement à le refouler au gré de sa propre mouvance.

À dos de baleine

La Bête Glatissant permet à Jacques Roubaud de projeter ses hypothèses quant à la genèse du monde arthurien mais bien d'autres animaux tirés du récit médiéval l'ont encore séduit. Le cas de la baleine nous paraît à cet égard particulièrement intéressant en ce que la bête n'est pas, pour nous, à strictement parler merveilleuse, mais elle l'est manifestement pour Jacques Roubaud qui l'associe de manière presque systématique aux apparitions bien fabuleuses qu'elle peut faire dans la bibliothèque du Moyen Âge. C'est, semble-t-il, du côté de l'hagiographie qu'il faut nous tourner pour mettre le doigt sur les modèles convoqués par l'écrivain, et notamment vers la célèbre légende de Saint Brendan où l'on voit le saint accoster sur une île pour célébrer Pâques. Dans la version anglo-normande de Benedeit, alors que les moines s'appêtent à manger, l'île en question se met en mouvement, à la grande surprise de tous. Brendan explique alors qu'il s'agit là d'une baleine :

« N'est pas terre, ainz est beste
U nus feïmes nostre feste,
Pessuns de mer sur les greïnurs.
Ne merveillés de ço, seignurs !

Pur ço vus volt Deus ci mener
Que il vus voleit plus asener :
Ses merveilles cum plus verrez,
En lui puis mult mielz crerrez »³².

Benedeit n'est pas le premier à recourir au motif de l'île-baleine, déjà bien implanté dans la tradition latine du Moyen Âge : « non insula est, ubi fuimus, sed piscis »³³, nous dit la *Navigatio sancti Brandini abbatis*. L'animal est déjà, dans ce texte, rivé aux prodiges de la Création : véritable miracle, il donne la mesure du pouvoir démiurgique. Cet épisode a manifestement frappé Jacques Roubaud qui, sans toutefois en récupérer la perspective édifiante, en proposera d'étonnantes réécritures.

La reprise du motif peut d'abord se faire de manière extrêmement discrète, comme lorsqu'il s'agit, pour l'oulipien, de relire les errances maritimes de Joseph d'Armathie, quittant l'Orient pour fonder son royaume en Bretagne. Ce fameux voyage, au cours duquel les premiers chrétiens s'installent sur un pan de chemise pour traverser la mer, ne mentionne pourtant à aucun moment d'île-baleine, malgré un paysage insulaire particulièrement riche³⁴. Pour Jacques Roubaud toutefois, il semblerait que la réécriture de cet épisode ne puisse faire l'économie d'un motif qui s'insère si bien dans un récit de *navigatio* et c'est avec une grande subtilité qu'il l'intégrera donc à l'épopée marine de Joseph :

Le troisième soir enfin, on aperçut la côte de Galles. La chemise, gonflée d'écume, vint s'échouer tendrement sur la grève, baleine blanche. « C'est Aberystwyth », dit Joseph, et ils débarquèrent³⁵.

Jacques Roubaud reste, en définitive, fidèle au *Joseph d'Armathie* médiéval puisque le motif de la baleine n'est pas à proprement parler actualisé par le récit mais sert de métaphore au débarquement des chrétiens en Bretagne : la chemise de Joseph est, comme la baleine de saint Brendan, un merveilleux moyen de transport. L'analogie se fait qui plus est de manière éminemment poétique : le syntagme « baleine blanche », rejeté en fin de phrase, prend aussi un éclat particulier grâce aux allitérations en [b] et en [l] qui semblent s'accorder avec la

³² Benedeit, *Le Voyage de saint Brendan*, Ian Short et Brian Merrilees (éd. et trad.), Paris, Champion, 2006, v. 469-476.

³³ *Navigatio sancti Brandini abbatis*, chapitre XI, édité en ligne par Guy Vincent sur le site de la Bibliotheca Augustana (<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>).

³⁴ Paysage insulaire dont Michelle Szkilnik a d'ailleurs su relever la portée métapoétique dans *L'Archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz, 1991.

³⁵ *GF*, p. 45. Les mêmes lignes se retrouvent dans le *Graal Théâtre* où c'est Joseph lui-même qui retrace son voyage, p. 24.

quiétude de la scène. Belle manière de recycler une séquence purement narrative en un clin d'œil toutefois susceptible de passer inaperçu si le lecteur n'a pas à l'esprit les textes hagiographiques.

Si c'est avec poésie que Jacques Roubaud s'ingénie ici à réduire le motif de l'île-baleine à l'allusion, il saura ailleurs l'amplifier de manière étonnante, notamment dans *La Princesse Hoppy*. C'est à l'occasion d'un voyage vers Bagdad que la princesse, accompagnée de l'écureuil Épaminondas, du saumon Salomon et du castor Casimir, monte à bord d'une étrange embarcation :

Épaminondas et Salomon avaient fait l'acquisition d'une baignoire hovercraft se déplaçant (sur terre comme sur eau) par le glissement d'un coussin d'air produit par la baleine amphibie Barbara, une vieille amie commune³⁶.

La baleine est aussi « une vieille amie commune » du lecteur minimalement renseigné, mais c'est sous une lumière résolument moderne qu'elle est récupérée par Jacques Roubaud qui l'intègre ici à un système d'aéroglesseur. L'auteur s'empresse d'ailleurs de détailler les subtilités techniques de ce nouveau moyen de locomotion :

Vous connaissez, bien sûr, le mode de locomotion très particulier de la baleine amphibie (toujours bienveillant envers ses auditeurs, le conte précise que la baleine amphibie absorbe l'air (respectivement l'eau) devant elle par ses événements avant et le (resp. la) rejette aussitôt en dessous d'elle par ses événements d'en dessous. L'air (resp. l'eau) par-devant, il se fait un vide qui attire la baleine vers l'avant, pendant que l'air (resp. l'eau) d'en dessous la porte, coussin glissant. Elle atteint de la sorte facilement une vitesse de croisière de 40 m.p.h. dans les deux éléments, et n'est arrêtée que par les grands obstacles solides ; et ceux-là, c'était Casimir qui s'en chargeait³⁷.

Avec humour, l'oulipien dégonfle la merveille animale en la rationalisant : la baleine n'est plus une créature extraordinaire dont l'apparition rappelle l'immense pouvoir divin mais une bête, certes toujours étonnante, mais désormais objet d'une leçon de mécanique qui ne devrait d'ailleurs pas surprendre le lecteur. Jacques Roubaud s'amuse évidemment des connaissances de son public (« vous connaissez, bien sûr... ») mais l'effort qu'il déploie à faussement rafraîchir notre mémoire fonctionne comme un signal éclatant d'inventivité : l'oulipien nous laisse entendre que le texte devrait ici nous être familier mais l'épisode de la baleine est en tout état de cause relu au prisme bien singulier de l'imaginaire roubaldien. Le baptême de la baleine en témoigne de manière éloquente puisque le

³⁶ *PH*, p. 77.

³⁷ *Ibid.*, p. 77-78.

nom de Barbara, loin d'être anodin, semble renvoyer à un souvenir cinématographique de l'écrivain lorsqu'il évoque son goût pour les premiers westerns :

[J]e n'ai jamais vu de spectacles plus éblouissants. J'en ai retenu un seul, comme étant le premier de tous, mon premier western : *Pacific Express* (de Cecil B. de Mille, 1938, d'après le vieux *Dictionnaire des films* de Georges Sadoul, avec Barbara Stanwyck, Joel Mc Crea et Akim Tamiroff). Il y avait là la Belle, le Bon et le Méchant.

Mais ce ne fut pas principalement pour eux que je m'enflammai. Car il y avait surtout, donnant son titre au film (et je ne revois presque plus que cela) une magnifique locomotive [...] la « star », la « Barbara Stanwyck » des locomotives sur les lignes anglaises Southern Railways, la Bournemouth Belle³⁸.

Le motif médiéval, en un mot, est l'occasion d'un véritable syncrétisme de la mémoire : par un fil associatif tout personnel, la baleine de saint Brendan se voit associée de près à celle que Jacques Roubaud considère comme la véritable héroïne de *Pacific Express* : cette locomotive qui prend logiquement le nom de la star féminine du western. On comprend dès lors quel intérêt il y avait pour Jacques Roubaud à faire de l'animal, à l'origine purement aquatique, une créature amphibie, capable de se déplacer aussi sur terre, comme un train : c'est ménager, dans la mémoire collective du récit arthurien, un souvenir plus personnel qui permet précisément de revivifier le motif.

L'oiseau et l'anneau

Cette rencontre entre le lieu commun et l'imaginaire roubaldien se donne encore à lire dans la réécriture d'un autre motif associé à un animal célèbre du récit médiéval : l'oiseau voleur. Jacques Roubaud en propose en effet une version bien singulière dans son *Roman de Silence* qui s'éloigne encore un peu plus de sa source supposée puisque le texte d'Heldris de Cornouailles ne présente aucun épisode similaire. C'est du côté de *L'Escoufle* de Jean Renart qu'il faut nous tourner pour essayer de remonter le fil de l'inspiration roubaldienne³⁹ : dans ce récit, un milan vient dérober au jeune Guillaume l'aumônière dans laquelle son

³⁸ *GIL*, p. 544.

³⁹ Le motif de l'oiseau voleur n'est bien sûr pas propre à l'auteur de *L'Escoufle* (attesté dans un vieux récit allemand *Der Busant*, on le retrouve aussi, par exemple, dans *Le Roman de la violette* de Gerbert de Montreuil ou dans le *Pierre de Provence*) mais lorsque Jacques Roubaud prend le masque de l'éditeur en fin de son ouvrage, il indique bien que la version inédite du *Roman de Silence* qu'il est en train de présenter offre des « emprunts à Jean Renart ».

amie, Aélis, lui a remis un anneau en gage de son amour. Poursuivant l'oiseau, il laisse à son sommeil sa bien-aimée qui, se réveillant seule, décide de partir à sa recherche. De retour, Guillaume constate l'absence d'Aélis et se met, lui aussi, en quête de son amie. Le vol de l'anneau ménage ainsi un quiproquo, chaque amant croyant à l'enlèvement de l'autre, qui permet de ménager un scénario de séparation bien connu des idylles romanesques.

C'est dans une même perspective idyllique que Jacques Roubaud réutilise le motif de l'anneau : dans la nouvelle version du récit d'Heldris, Silence n'est plus la seule héroïne mais partage la scène romanesque avec un fils de Gauvain, le jeune Walllwein, avec qui elle fait l'apprentissage de l'amour. À l'occasion d'une de leurs nombreuses aventures, les deux personnages délivrent une jeune princesse et se voient offrir, par les parents de celle-ci, un anneau en guise de récompense :

Pour récompenser les sauveteurs [...] les parents reconnaissants leur offrirent à chacun la moitié d'un anneau magique. Incrusté de pierres infiniment précieuses, taillé dans un métal infiniment rare jetant une lueur infiniment magique [...], chaque moitié se composait d'un cercle, dans lequel s'emboîtait un demi-cercle, fermé d'un fil mince mais infiniment résistant. Ces deux « moitiés de trois anneaux », si j'ose dire, avaient des vertus médicinales sublimes contre blessures et empoisonnements. Un jour quelqu'un (mais cela ne s'est jamais encore produit) parviendra à dissoudre les fils et faire se rejoindre et emboîter les deux moitiés en un seul anneau triple, dont les pouvoirs seraient plus extraordinaires⁴⁰.

Jacques Roubaud organise une surenchère dans le merveilleux qui rappelle moins l'anneau d'Aélis, somme toute banal, que ces anneaux magiques plus volontiers convoqués dans le récit breton, comme celui remis à Lancelot par Viviane et qui permet de dissiper les enchantements. Mais la description laisse surtout entrevoir la manière dont l'objet est relu au prisme de l'imaginaire roubaldien, tout imprégné de mathématique. L'anneau est en effet un nœud de type boroméen⁴¹, ici divisé en deux mais bientôt appelé à se souder par la force de l'amour, comme on le découvrira à la fin du chapitre 25 où Silence et Walllwein passent leur première nuit ensemble :

Pour s'aimer nus absolument ils avaient détaché de leur cou chacun la moitié de l'anneau triple [...] ; ils les avaient déposées l'une à côté de l'autre, sur le

⁴⁰ CS, p. 44.

⁴¹ Le nœud boroméen donne d'ailleurs son nom à ces îles Boromées où Silence et Walllwein gagnent l'anneau en question.

sol frais pavé de tommettes rouges. À minuit, les deux moitiés de l'anneau s'étaient unies⁴².

C'est à ce moment du récit qu'entrent en scène non pas un mais deux escoufles : le dédoublement de l'anneau voulu par Jacques Roubaud conduit en effet à un dédoublement de l'oiseau, chacun des volatiles étant amenés à s'emparer d'une des deux parties de l'objet. Comme dans le récit de Jean Renart, le larcin intervient alors que les deux jeunes amants dorment :

L'aube entrait doucement dans la chambre où dormaient, enlacés, les amants. Elle entrait fraîche, silencieuse, avec hésitation. Pas un guetteur n'avait, dans la tour, annoncé d'un chant mélancolique sa venue. Aucune menace ne pesait sur les amants, aucun jaloux n'était à leur poursuite [...].

Or, par la fenêtre ouverte, derrière l'aube indignée mais impuissante, entrèrent deux escoufles.

Ils se nommaient *Escoufle 1* et *Escoufle 2* : deux grands escogriffes, deux gros oiseaux ruffians, mi-corbeaux, mi-vautours, énormes, au plumage couleur de merde, à l'âme sale. Pouah ! Ils étaient là pour une besogne mauvaise, aux ordres et pour le compte d'une puissance maléfique⁴³.

Jean Renart savait les connotations péjoratives de l'escoufle et choisissait, malgré tout, de choisir le volatile pour baptiser son récit : c'est avec un même plaisir de la provocation que Jacques Roubaud retrouve l'oiseau pour en accentuer la mauvaise réputation. Le mot « escogriffes », déjà marqué axiologiquement, nous paraît d'autant plus intéressant qu'il constitue un véritable écho sonore à l'« escoufle », en plus d'activer l'isotopie de l'animal voleur par le biais du morphème /griffe/. Le terme « ruffians » l'est tout autant, qui prend non seulement le relais de sonorités en [R] et en [f] mais présente aussi une étymologie éloquente : du latin *rufus*, « roux », il s'inscrit parfaitement dans la représentation toute médiévale de la perversion. Et si tant est que le lecteur ne se soit pas encore fait une idée précise de l'oiseau, l'oulipien se charge bien de le situer entre ces deux volatiles peu fréquentables que sont le corbeau et le vautour. La conclusion est sans détour : l'escoufle n'est pas un oiseau digne ; son apparence rebutante, évoquée par une notation scatologique et une onomatopée de dégoût, n'est que le reflet de ses intentions perverses.

Les *escoufles* de Jacques Roubaud sont toutefois bien différents de l'oiseau de Jean Renart : alors que le milan du récit médiéval volait l'anneau de Guillaume par méprise – l'aumônière qui le contient ressemble en effet à un morceau de

⁴² CS, p. 96.

⁴³ *Ibid.*, p. 97-98.

viande –, les oiseaux roubaldiens sont clairement en quête du bijou. Ils paraissent, qui plus est, envoyés par un supérieur hiérarchique qui ne peut être que la fée Morgane dont l’oulipien connaît les fameuses nuances de corneille⁴⁴ :

Outre son mont-volcan et son île, Morgane a ses châteaux, ses nids d’amour, ses burgs, ses repaires. Elle y a mis à son service une troupe, un troupeau, une volière, une cohorte, une théorie de corneilles, corbeaux et escoufles [...]. Les serviteurs de Morgane hantent les champs de bataille. Aucune nourriture ne leur est plus agréable que la chair des héros morts (surtout les yeux qu’ils dégustent comme des huîtres). Et n’est-ce pas, souvenez-vous en, c’est un escoufle qui a rongé le foie de Prométhée. Charmants, charmantes sont les séides de Morgane, vous le voyez⁴⁵.

C’est à nouveau l’occasion, pour Jacques Roubaud, d’exploiter l’imagerie du charognard⁴⁶ tout en faisant remonter avec humour la réputation de l’animal au-delà du Moyen Âge, quitte à relire cavalièrement le mythe de Prométhée. Il faut dire aussi qu’en faisant de l’escoufle un envoyé de Morgane, l’oulipien continue à réinsuffler du merveilleux dans le motif de l’oiseau voleur tel qu’on le trouve chez Jean Renart, lui qui contournait avec tant de constance le surnaturel breton tout au long de son œuvre⁴⁷. Non content de relire ainsi l’épisode à l’aune de la merveille bretonne, Jacques Roubaud accentue plus encore le caractère extraordinaire de ses deux oiseaux en les dotant de parole⁴⁸ :

Nos deux escoufles cependant s’étaient posés sur le luxueux tapis de haute laine au pied du lit où les héros de cette histoire [...] dormaient d’un merveilleux sommeil d’amour sans se douter de rien. Leur but ? voler

⁴⁴ La corneille constitue en effet, dans le folklore irlandais, un avatar de la fameuse et terrible Morrigan. Jacques Roubaud exploite aussi cette association dans *Graal Théâtre* et c’est Merlin – le maître des *nuances* – qui suggère à la fée cette métamorphose : « Quant tu voudras quitter Avalon pour un séjour à terre rien de plus simple : tu te déplaceras sous forme d’une corneille » (p. 140).

⁴⁵ CS, p. 101-102.

⁴⁶ On se souvient, par exemple, des fameux vers de Villon, dans sa « Ballade des pendus », où les « frères humains » du poète ont les yeux « cavez » par les pies et les corbeaux et le corps « plus becquet[é] d’oiseaux que dez à couldre ».

⁴⁷ Voir, par exemple, Alexandre Micha, dans son édition de *L’Escoufle* (Champion, Paris, 1992, p. viii) : « On a pu dire avec raison, que Jean Renart est, en date, le premier écrivain réaliste. Il bannit de son récit tout merveilleux arthurien : ni châteaux enchantés, ni anneaux magiques, ni fées, ni personnages inquiétants sortis de l’Autre Monde ». Pour quelques nuances à propos du supposé « réalisme » de Jean Renart, on pourra se reporter à la thèse d’Isabelle Arseneau, *D’Une Merveille l’autre : écrire en roman avec Chrétien de Troyes*, Université de Montréal, 2008.

⁴⁸ Jacques Roubaud avoue d’ailleurs affection pour ces animaux de fiction qui peuvent penser et parler : « Je ne suis jamais tout à fait sorti du rêve enfantin d’identification anthropomorphique aux animaux, qui me semble particulièrement réussie dans quelques grands livres anglais : le blaireau de Kenneth Graham (*The Wind and the Willows*) ; Pooh et Piglet dans les livres de A. A. Milne » (*GIL*, p. 216). Pooh et Piglet sont mieux connus, en France, sous le nom de Winnie l’ourson et Porcinet.

l'*anneau*. Ils prirent chacun dans le bec un des trois anneaux composant l'*anneau* et tirèrent, séparant les deux moitiés. Une des moitiés était celle de Silence, l'autre celle de Wallwein. La première portait une émeraude, l'autre un rubis. Escoufle 1 dit : « Je prends l'anneau rouge, je te laisse le vert
– Non c'est moi qui prends le rouge, dit Escoufle 2, et toi tu prends l'anneau vert.

Escoufle 1 : Non c'est moi

Escoufle 2 : Non c'est moi

Escoufle 1 : Non c'est moi

Escoufle 2 : Non c'est moi

Escoufle 1 : Non c'est moi

Escoufle 2 : Non c'est moi.

Escoufle 1 : (pour troubler Escoufle 2) : C'est toi quoi ?

Escoufle 2 : (troublé) Quoi ?

Escoufle 1 : C'est toi qui prends quoi ?

Escoufle 2 : C'est moi qui prends le rouge, Morgane l'a dit.

– Je m'en fous, dit Escoufle 1 [...]. Je préfère avoir Wallwein à mes trousses que Silence ».

Ils commencèrent à se disputer, tant et si bien qu'ils réveillèrent Silence. Aussitôt Escoufle 1 saisit le rubis et s'envola par la fenêtre, suivi d'Escoufle 2, furieux et tenant l'anneau à l'émeraude dans son bec ; et ils s'en allèrent à tire-d'aile dans des directions opposées⁴⁹.

Le dialogue entre les deux oiseaux se charge bien de dégonfler la menace potentielle qu'ils pouvaient représenter : nous sommes moins en présence de deux sbires diaboliques que d'un duo comique de bêtas maladroits, vulgaires et mal organisés. C'est donc avec humour que la scène du vol de l'anneau est amplifiée tout en conservant sa fonctionnalité narrative puisqu'elle inaugure bien une séparation des amants. Silence et Wallwein, comme Guillaume et Aélis, prennent en effet à partir de là deux routes différentes et le récit, logiquement, adopte l'entrelacement narratif pour suivre les deux héros, avant de renouer leurs deux destins lors de retrouvailles.

Silence, de son côté, retrouvera rapidement la trace d'Escoufle 2 grâce à un personnage inattendu : un descendant de Renart. Le fait qu'un fils du fameux goupil participe ici à l'aventure résonne d'ailleurs comme une curieuse ironie puisque c'est précisément au moment où l'oulipien s'éloigne du Renart-écrivain de l'*Escoufle* que le renard-personnage joue un rôle déterminant dans la diégèse.

⁴⁹ CS, p. 102-103. La graphie « anneau » n'est pas une erreur mais une volonté de Jacques Roubaud de signifier la triple composition de l'objet. Cette orthographe confirme d'ailleurs bien la manière dont le *Roman de Silence* semble se construire autour du chiffre 3 : c'est encore une triple consonne qui marque, nous l'avons dit, le nom du fils de Gauvain, Wallwein. Nous n'avons malheureusement pas ici la place d'explorer ces indices relatifs à la contrainte qui organise le texte : seule Cristina Alvarès semble s'y être penchée dans son article « Un Merlin borroméen : topologie du genre et du temps dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *L'Esplumoir*, 4, 2005, p. 25-36.

Conformément à sa réputation d'*engigneur*, le jeune Renart met donc en place un stratagème afin de récupérer l'anneau :

Escoufle 2, voyant une clairière dans la forêt, s'en approcha et, choisissant un beau chêne, s'assit sur une branche pour s'y reposer un moment avant de se remettre en route [...]. Or au pied de l'arbre il aperçut un renard. Et ce renard se livrait à un étrange manège. Il avait à côté de lui un panier en osier, dans lequel était enfermée une poule [...]. De temps et temps, il glissait une patte à travers une ouverture dans le panier, située, d'après les bruits qui sortaient du récipient, du côté arrière de la gallinacée, pratiquement en face de son trou de balle, si j'ose m'exprimer ainsi. Là, il farfouillait un moment puis sortait de son panier un objet ovoïde de petite taille qu'il glissait dans un sac [...]. Ce manège commença à intriguer Escoufle 2 qui était extrêmement curieux de nature, quoique bête [...]. Et voilà que le renard, par mégarde, laissait échapper un de ces « œufs » qui roula sur le sol. Escoufle 2 vit très distinctement qu'il était de couleur jaune, qu'il était lourd, très lourd, et qu'il avait un indiscutable aspect métallique. Les trois mots « lourd, jaune, métal » se rencontrant sous son crâne d'escoufle y produisirent un déclic. Il pensa « or » et il pensa « Nom de D. » [...] Il eu très envie de s'emparer de ce sac où cette poule, qui ne pouvait guère être que la célèbre Poule aux Œufs d'Or, était en train de produire à grande vitesse au profit d'un renard !⁵⁰

Alors même que le récit semblait avoir abandonné l'*Escoufle* pour le *Roman de Renart*, l'oulipien rebondit sur une nouvelle source, la fameuse histoire de la poule aux œufs d'or que l'on doit à Ésope, avant que La Fontaine ne la récupère à son compte. Et c'est d'ailleurs sous un autre clin d'œil au fabuliste français que se résout l'épisode :

Mais tout d'un coup le renard, entendant, sembla-t-il, un bruit dans le fourré de l'autre côté de la clairière, plaça l'œuf qu'il venait de prendre dans le sac et s'en alla voir ce qui se passait. C'était l'instant, c'était l'occasion. Escoufle 2 ne se tint plus de joie. Il vola au bas du chêne, ouvrit le bec, saisit le sac et se prépara à s'enfuir. [...] Escoufle 2 comprit qu'il avait été dupé⁵¹.

L'épisode de l'anneau est ici l'occasion pour Jacques Roubaud de mettre en place un jeu complexe d'intertextualité : du roman médiéval à la fable du Corbeau et du Renard, on peut observer combien un souvenir littéraire peut en appeler un autre. Et c'est sans compter sur la suite du récit où la séparation des amants apparaît plus clairement encore comme un prétexte à l'exploration de la bibliothèque : avant de retrouver Wallwein qui, de son côté, a suivi Escoufle 1 directement en Avalon, Silence rencontre de nombreux personnages issus de divers horizons littéraires : Accalon, le fameux amant de la fée Morgane, une Spingue, directement empruntée au mythe d'Édipe, une peuplade d'hommes-végétaux qui rappellent

⁵⁰ *Ibid.*, p. 105-107.

⁵¹ *Ibid.*, p. 107-108.

ces filles-fleurs qu'Alexandre rencontre dans ses voyages en Orient. C'est dire, en somme, si le motif de l'oiseau voleur est non seulement déclencheur d'aventures mais justifie aussi, par la séparation des héros qu'il implique, l'ouverture du texte à une inspiration diverse⁵². Jean Renart, en épilogue à son récit, avouait la mauvaise réputation de l'escoufle mais tenait l'animal pour absolument nécessaire à son roman, puisqu'il en constitue le moteur principal : « Se li escoufles n'eust prise / l'aumosniere on n'en parlast ja »⁵³. De la même façon, l'oiseau ravisseur revisité par Jacques Roubaud est à l'origine, non pas certes du roman au complet, mais d'une très grande partie des aventures qui y sont consignées : il reste bien, à cet égard, un motif singulièrement producteur de texte, une séquence narrative d'autant plus intéressante à réinvestir qu'elle en appelle d'autres et ouvre ainsi la réécriture à la potentialité.

Gadgets de l'Autre Monde

Avec l'épisode de l'oiseau voleur d'anneau, nous sommes aussi entrés discrètement dans cet autre réservoir narratif que sont les objets. Ils constituent une famille de motifs qui semble avoir particulièrement retenu l'attention de Jacques Roubaud et Florence Delay nous rapporte que l'oulipien, en préparation du *Graal Théâtre*, a consciencieusement établi des fiches répertoriant ce qu'il appelle la « quincailerie »⁵⁴ de la matière de Bretagne. Le mot prête évidemment à sourire et désigne, pour Jacques Roubaud, ces objets extraordinaires que l'on rencontre dans les récits du Moyen Âge : anneaux aux pouvoirs de guérison, épées fichées dans un perron, écus protecteurs de sortilèges. La manière dont l'Autre Monde inonde déjà de ses « quincailles » les *arthuriana* médiévales se retrouve ainsi dans les réécritures roubaldiennes qui rendent presque systématique l'association de l'objet à la féerie. Toutefois, il semblerait que Jacques Roubaud prenne un malin plaisir à dégonfler cette merveille qui caractérise si souvent les objets de la matière bretonne : par le biais récurrent de Merlin, qui, on le sait,

⁵² On se reportera ici au dernier chapitre de ce travail.

⁵³ Jean Renart, *L'Escoufle*, éd. citée, v. 9094-9095.

⁵⁴ Le *Graal Fiction* propose aussi une section « Quincailerie » mais le chapitre a été « retardé » et Jacques Roubaud ne nous en donne que la page de titre. L'étude des objets est ici repoussée avec humour mais n'est pas pour autant fictive : elle constitue certes un projet qui ne sera peut-être jamais publié sous forme d'*addendum* à l'édition originale du *Graal Fiction* mais elle a manifestement nourri en profondeur l'écriture du *Graal Théâtre*.

connaît l'avenir et notamment, dans le *Graal Théâtre*, les technologies du futur, l'écrivain s'ingénie en effet à rationaliser l'étrangeté des inventions *faés*, à la faveur d'étonnants, et non moins comiques, décrochages temporels. C'est le cas, notamment, lorsque l'enchanteur prépare la retraite de Morgane en Avalon et lui explique le fonctionnement de l'île :

MORGANE : Sauve-moi Merlin en souvenir de tous les récits que je t'ai faits.

MERLIN : Je veux bien mais il faut que tu t'exiles.

MORGANE : Où en province ?

MERLIN : Non. Je vais te donner une petite île dans la mer qui sera entourée de brumes [...]. Dans ton île il y aura un grand château où toutes les chambres auront vue sur la mer. Tes compagnes seront aussi nombreuses et aussi jeunes que tu le désireras. Je les formerai moi-même à leurs tâches. Particulièrement caresse maniement du radar et locomotion de l'île.

MORGANE : Qu'est-ce que le radar ?

MERLIN : C'est un procédé de mon invention qui fera qu'aucun navire ne pourra voir ton île avant que ton île n'ait aperçu le navire. Si la visite de matins t'apparaît indésirable la conductrice de l'île fera tomber un écran d'invisibilité moléculaire⁵⁵.

Les fameuses « brumes d'Avalon » perdent ainsi leur caractère légendaire : rien de bien étrange dans ces célèbres nuées qui cachent l'île aux voyageurs indésirables⁵⁶, mais un mécanisme sophistiqué où la chimie moléculaire, associée au radar, prend le relais du merveilleux !

C'est aussi à la lumière de nos avancées technologiques que Jacques Roubaud réinterprète le célèbre motif de l'échiquier magique⁵⁷ que l'on retrouve dans la *Seconde Continuation*, le *Didot Perceval*, le *Perlesvaus* ou encore le *Lancelot en prose*. Ces échecs aux pions automates qui « joent par aus meïsmes »⁵⁸, l'oulipien en explique le caractère surnaturel en convoquant d'abord discrètement l'informatisation du jeu. C'est Balaain qui se frotte en premier à cette merveille d'intelligence artificielle, qui trouve logiquement sa place dans un château sous le signe du diable :

Balaain aperçoit l'échiquier magique [...]. Il saisit un pion et fait une ouverture quelconque. Une pièce adverse bouge immédiatement toute seule pour une parade. Balaain surpris continue à jouer

⁵⁵ *GT*, p. 139.

⁵⁶ Notons au passage cette image de l'île mobile qui rappelle l'île-baleine que nous avons croisée plus haut.

⁵⁷ On consultera, par exemple, les pages de Francis Dubost dans *Aspects fantastiques...*, *op. cit.*, p. 376 et suivantes ; voir aussi Bernard Weinberg, « The magic chessboard in the *Perlesvaus* : an example of medieval literaray borrowing », *PMLA*, 50, 1935, p. 25-35.

⁵⁸ *Lancelot en prose*, « La Seconde Partie de la quête de Lancelot », Irène Freire-Nunes (éd.) et Marie-Geneviève Grossel (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 3, 2009, § 299, p. 328

VOIX DE L'ÉCHIQUIER : Échec au roi.

BALAAIN : Qui a parlé ?

VOIX DE L'ÉCHIQUIER : Moi l'échiquier magique [...]. Il vous reste trente secondes pour jouer.

DEMOISELLE AUX SEINS NUS : Ne vous obstinez pas jeune homme contre mon échiquier. Son programme est le meilleur du monde⁵⁹.

Il se joue ici un amusant paradoxe puisqu'on aurait pu croire que l'échiquier, doté de parole, deviendrait un objet plus merveilleux et plus inquiétant encore. Or il n'en est rien, sauf peut-être aux yeux de Balaain : pour le lecteur moderne, il ne s'agit ni plus ni moins que d'une machine interactive capable de vocaliser, comme il en existe beaucoup dans notre univers. Si le jeu est certes toujours *engien*, il n'est pas moins arraché à la sphère du merveilleux à la faveur d'un nouvel anachronisme que Jacques Roubaud exploitera plus explicitement lorsque Perceval affrontera à son tour le jeu d'échec.

L'ÉCHIQUIER : Mat. En trois coups contre toute défense. Une revanche ?

VOIX DE BLAISE : Vous venez d'entendre l'échiquier magique [...] Perceval a pris un pion il a fait une ouverture galloise. Un pion s'est avancé tout seul qui a fait une parade saxonne.

DEMOISELLE AUX SEINS NUS : Ne vous obstinez pas jeune homme contre mon échiquier. Son programme est le meilleur du monde c'est un programme de Cipango inspiré du fameux tournoi de Logres remporté par Merlin contre le champion Lasker. Il connaît toutes les réponses à l'ouverture galloise qui entre nous est un peu démodée⁶⁰.

Jacques Roubaud développe malicieusement l'idée du programme informatique en en faisant une invention « made in Japan », tout en camouflant l'allusion par la mention de « Cipango », nom d'alors donné au pays du soleil levant et du gadget. Avec le même humour, l'oulipien fantasme un tournoi entre Merlin et Emanuel Lasker, champion du monde d'échecs et, faudra-t-il s'en étonner, mathématicien célèbre : le programme a enregistré leur partie et devient, à ce titre, quasiment imbattable. L'oulipien en profite même pour adapter la stratégie du jeu à la cause arthurienne, quitte à inventer des déplacements inédits : le chevalier *nice*, forcément, réalise une « ouverture galloise », jugée peu efficace par la demoiselle. Là où Perceval échoue, c'est Galaad, l'écu, qui mettra fin à la coutume de l'échiquier, non pas d'ailleurs en se prêtant au jeu mais en détruisant tout simplement la machine qu'il tient pour une invention du Malin :

*Entre la Demoiselle aux Seins Nus effrayée portant l'échiquier magique.
Galaad la poursuit.*

⁵⁹ *GT*, p. 51.

⁶⁰ *Ibid.* p. 253.

GALAAD : Si vous ne lâchez pas immédiatement cet objet diabolique et n'allez pas vous couvrir je vous ferai subir le supplice qui fut infligé à sainte Agathe. Avec l'aide de Dieu.

L'ÉCHIQUIER : Une partie ? Robot contre robot elle ne manquera pas d'être intéressante.

*Galaad balaye l'échiquier magique d'un revers de main*⁶¹.

L'ironie roubaldienne frappe ici Galaad : loin d'être aussi parfait qu'on le prétend, l' élu se vexe ici du défi que lui lance l'échiquier et envoie valser le plateau comme une brute épaisse. Le chevalier est peut-être vainqueur mais ne sort pas totalement indemne de ce combat puisqu'en se refusant au jeu, il perd aussi l'occasion de véritablement montrer cette perfection dont tout le monde semble vouloir le gratifier. Avec l'échiquier magique, Jacques Roubaud confirme ainsi l'austérité de cet élu qu'il n'apprécie guère et lui oppose les forces plus troubles, mais infiniment plus divertissantes, d'un *engien* diaboliquement en avance sur son temps.

De l'île d'Avalon aux châteaux merveilleux, l'Autre Monde offre donc à Jacques Roubaud des objets capables de générer de singuliers décrochages temporels, au plus grand étonnement des personnages mais pour le plus grand plaisir du lecteur. Il n'est d'ailleurs guère étonnant, dans cette perspective, que l'oulipien se plaise à doter l'*esplumoir* de Merlin d'une technologie tout aussi surprenante. Glosant, dans le *Graal Fiction*, un passage du *Méragis* de Raoul de Houdenc où le héros aperçoit, sur une roche « grifaine »⁶², douze demoiselles en train de parler « de ce qui est à venir »⁶³, l'oulipien s'imagine que ces mêmes jeunes filles travaillent pour le compte de l'enchanteur et s'occupent à « expédier des messages par la voie des airs »⁶⁴. Il n'en fallait pas plus pour que l'*esplumoir* devienne, dans le *Graal Théâtre*, le siège social de l'activité merlinienne et que les demoiselles se changent, logiquement, en employées administratives. Si, on le sait, Méragis est refoulé aux portes de ce lieu, le Blaise de Jacques Roubaud et Florence Delay peut, quant à lui, y pénétrer pour s'enquérir des dernières aventures que Merlin lui aura envoyées :

⁶¹ *Ibid.*, p. 535.

⁶² Raoul de Houdenc, *Méragis de Portlesgues*, Michelle Szkilnik (éd.), Paris, Champion, 2004, v. 2604.

⁶³ *Ibid.*, v. 2618.

⁶⁴ *GF*, p. 32. Rien n'indique en effet, dans le texte de Raoul, la nature précise des occupations féminines. Il s'agit là d'une extrapolation en bonne et due forme qui rappelle évidemment les pratiques interventionnistes des scribes médiévaux.

BLAISE : Il y a quelqu'un il y a quelqu'un ?
 VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : C'est fermé.
 BLAISE : Mais on m'a dit de venir.
 VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : L'esplumoir est fermé monsieur. Revenez demain après matines.
 BLAISE : Demoiselle je viens de très loin il s'agit peut-être d'une nouvelle grave.
 VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : On dit toujours ça.
 BLAISE : demoiselle j'ai été convoqué en rêve.
 VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : Bon dans ce cas...Une autre fois venez aux heures ouvrables. Votre nom c'est ?
 BLAISE : Blaise de Northombrelande.
 VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : Profession ?
 BLAISE : Scribe.
 VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : C'est un courrier rapide parvenu sans chevaux. Je vais vous le lire vous aurez le parchemin demain après vêpres. Adressé à Blaise de Northombrelande scribe @ Logres point com. Ah il y a un fichier attaché [...] je vous le lis ?⁶⁵

C'est avec humour que Jacques Roubaud et Florence Delay exploitent ici les clichés relatifs au monde de l'administration : accueil passablement agréable, respect figé de la procédure, horaires sans souplesse. Mais c'est avec une belle subtilité que la messagerie « par la voie des airs » se concrétise dans cet outil virtuel qu'est notre internet. On notera d'ailleurs que dans la première version de la pièce, parue en 1976, Blaise pouvait consulter un télégramme, et non pas un courriel, puisque le web n'existait pas encore ! La réédition du *Graal Théâtre* en 2005 a donc été l'occasion d'actualiser la quincaillerie arthurienne à la lumière des dernières avancées technologiques, mouvance toute médiévale d'un texte qui s'auto-translate en de nouveaux contextes.

Non content de relier l'*esplumoir* à la toile, Jacques Roubaud et Florence Delay lui offrent aussi une ligne téléphonique, réservée à quelques *happy few* dont Morgane, qui doit notamment supporter un message d'attente passant en boucle les prophéties préenregistrées de Merlin :

VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : Ici Esplumoir Merlin. Vous êtes en communication avec un message enregistré par l'enchanteur.
 VOIX DE MERLIN : Sachez que la couronne de l'empereur d'Orbane qui au temps du Déluge se noya en mer ne sera pas retrouvée
 Sachez que les temps changeront en ne restant pas semblables à eux-mêmes et que les planètes se mettront à bouger au ciel épouvantablement selon les propositions et calculs de Johannes Kepler [...].
 MORGANE : Cette attente est insupportable.
 VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : Ici Esplumoir Merlin. Prenez patience nous recherchons votre correspondant. Vous avez votre correspondant.
 VOIX DE MERLIN : Ici Merlin j'écoute.

⁶⁵ *GT*, p. 149-150.

MORGANE : enfin ! Merlin je vais très mal.
VOIX DE MERLIN : Est-ce vous Mélusine ?
MORGANE : Mais non voyons c'est moi ? Puis-je te parler en toute sécurité ?
VOIX DE MERLIN : Cette ligne est sûre. Elle n'est connue que de trois fées⁶⁶.

Entre translation et amplification, l'épisode proposé par Raoul de Houdenc se voit donc singulièrement adapté aux *realia* modernes, en un jeu d'anachronisme qui fait manifestement bon ménage avec l'érudition : l'*esplumoir* reste bien, à cet égard, un repère d'auteur et un haut lieu de la littérature. À l'image de Merlin qui sait les choses passées et futures, Jacques Roubaud investit et développe donc la brocante arthurienne pour y projeter les couleurs vivifiantes de son temps : l'objet merveilleux y perd certes son pouvoir de fascination sur le lecteur moderne, familier des gadgets en tout genre, mais il ne reste pas moins l'occasion d'un dialogue éminemment ludique avec la tradition médiévale.

Reliques et camelotes : *muances* du graal

Un objet, et non le moindre, échappe toutefois à cette relecture moderne de la quincaillerie médiévale, comme d'ailleurs à toute forme de représentation : il s'agit, on l'aura compris, du graal. Le fait est que Jacques Roubaud en a compris le caractère insaisissable⁶⁷ : le graal est un objet mouvant qui ne se laisse enfermer dans aucune apparence, ni dans aucune *senefiance*. Parce qu'il est un « symbole de l'indicible (ou de l'irreprésentable) »⁶⁸, il s'ouvre paradoxalement à l'interprétation, potentialité qui, on s'en doute, ne pouvait que faire le bonheur de l'oulipien. En effet, l'impossibilité de donner au graal une forme et un sens fixes n'est manifestement pas vécue par l'écrivain comme un découragement mais comme une véritable occasion de jouer, à son tour, avec l'objet qui fut l'un des moteurs privilégiés de l'écriture médiévale. Jacques Roubaud assume en effet avec enthousiasme ce graal qui est moins un objet concret qu'un « artefact générateur de fiction »⁶⁹ selon les mots de Jean-René Valette, ou pour le dire autrement avec les mots de Danièle James-Raoul, un « symbole du grand

⁶⁶ *Ibid.*, p. 456-457.

⁶⁷ Voir l'entretien qu'il accorde à Aliette Armel « Jacques Roubaud, les cercles de la mémoire », reproduit dans le *GIL*, p. 882 : « Personne ne peut dire ce qu'est le Graal, ses muances sont trop multiples [...]. On ne peut lui assigner une forme fixe ».

⁶⁸ Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ Il s'agit là d'une expression de Jean René Valette, *La Pensée du Graal : fiction littéraire et théologique*, Paris, Champion, 2008, p. 32.

mensonge organisé qu'est la littérature médiévale »⁷⁰. La façon dont l'écrivain l'évoque dans son *Graal Fiction* est d'ailleurs révélatrice à bien des égards de cette position : « Du sommeil de la raison vivent les mystères, les lances qui saignent, les épées qui se brisent, les graals »⁷¹. Le cortège évoqué nous est familier mais le pluriel dont se voient marqués les substantifs signale bien, en tout état de cause, une impossible univocité : le graal, comme les autres objets, n'est pas un mais multiple. La diversité de ses *muances* est à l'image de la production littéraire qu'il a suscitée et qu'il suscite encore : on peut en *compter* autant qu'il en est *conté* à son propos⁷². Notons aussi que le pluriel choisi par Jacques Roubaud rend banal un objet qui ne l'est pas. Ce serait pourtant oublier que le graal, chez Chrétien de Troyes qui lance le terme sur la scène romanesque, est introduit par un indéfini qui se charge bien de nous rappeler que l'objet n'est pas encore ici l'incontournable référent christianisé des proses arthuriennes. C'est à Robert de Boron, nous rappelle Jean Frappier, que l'on doit le passage vers le défini « li graal », changement d'article qui signale le glissement du « plan profane au plan spirituel »⁷³. En redonnant au mot la possibilité d'être décliné au pluriel, Jacques Roubaud retourne le graal à ce qu'il est dans l'œuvre du maître champenois : un mot certes un peu rare mais appartenant bien à la catégorie des noms communs, et donc, à ce titre, susceptible d'être dénombrable⁷⁴. Chez l'oulipien, le graal reste donc bien le « fruit d'un travail [...] grammatical »⁷⁵, comme le remarquait déjà judicieusement Daniel Poirion à propos des récits médiévaux.

Pourtant, à lire les premières pages du *Graal Théâtre*, on pourrait croire que Jacques Roubaud et Florence Delay choisissent de privilégier les

⁷⁰ Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée...*, *op. cit.*, p. 314.

⁷¹ *GF*, p. 141.

⁷² L'homophonie entre « compter » et « conter » est bien sûr chère à Jacques Roubaud puisqu'elle permet de confondre, pour l'oreille, la mathématique et la littérature. Elle rappelle aussi cet autre jeu de mot entre « conte » et « comte » que l'on doit à Chrétien de Troyes dans son prologue au *Conte du Graal* et que l'oulipien récupère aussi dans *La Princesse Hoppy*.

⁷³ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier, 1968, p. 206.

⁷⁴ L'auteur de la *Première Continuation* décline, lui aussi, le graal au pluriel. Les chevaliers d'Arthur, arrivés dans un château désert, découvrent en effet un table sur laquelle sont posés cent « graaus [...] de fin argent » qui peuvent contenir « une grant teste de sengler » (d'après ms L, éd. citée, v. 4048-40510).

⁷⁵ Daniel Poirion, *Écriture poétique et composition romanesque*, Paris, Paradigme, 1994, p. 211.

interprétations chrétiennes : l'œuvre s'ouvre sur l'épisode de la Passion où, conformément à ce qu'imaginait Robert de Boron, le graal n'est autre que « la coupe »⁷⁶ ayant servi à récupérer le sang du Christ. L'origine de cet objet est pourtant déjà singulièrement détournée par les deux écrivains qui n'en font pas ce « veissel [...] ou Criz feisoit son sacrement »⁷⁷, comme dans *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, ni même cette « esquiele ou li Fix Dieu avoit mangié »⁷⁸, selon le *Joseph d'Arimathie* en prose. Le *Graal Théâtre* n'indique nulle part que l'objet a appartenu à Jésus et pourtant le mot « coupe » apparaît bien dans le texte accompagné d'un article défini. Il s'agit peut-être ici d'une agrammaticalité, au sens où Riffaterre l'entend, mais l'antécédence du terme n'est pas seulement, à nos yeux, de nature extratextuelle. Quelques lignes plus haut, Jacques Roubaud et Florence Delay ont en effet mentionné, en suivant l'Évangile de Jean, la présence d'un « vase »⁷⁹ au pied de la Croix, vase qui constitue bien la première occurrence d'un récipient dans le texte. Véritable tour de force puisque les deux auteurs laissent ainsi à penser que le graal figure déjà dans la Bible et que les romanciers médiévaux, pourtant rompus à la lecture du Nouveau Testament, n'ont manifestement pas pensé à récupérer un objet pourtant sous leurs yeux ! Quitte à verser dans l'interprétation chrétienne, autant retourner franchement à la quincaillerie biblique et rattacher, avec plus de force encore, l'écriture aux Écritures : telle est, semble-t-il, la perspective qu'ont ici adoptée Jacques Roubaud et Florence Delay.

En faisant remonter le graal à ce « vase », les deux écrivains se donnent aussi l'occasion de replonger le récipient dans un anonymat tout positif puisque l'histoire d'un objet qui a si peu retenu l'attention des récits reste, bien sûr, à écrire. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Jacques Roubaud et Florence Delay s'amuse à retarder l'apparition du mot « graal » : c'est contourner, pendant quelques pages, un terme dont les connotations sont si fortes qu'il serait presque inutile d'en dire davantage à son sujet. Aussi, et avant que le « vase » ne devienne le « graal », les auteurs recourent-ils de façon révélatrice à quelques tours

⁷⁶ *GT*, p. 16 (c'est Joseph qui parle) : « Comme la blessure saignait je pris la coupe et monté sur une petite échelle je recueillis le sang sacré ».

⁷⁷ Robert de Boron, éd. citée, v. 395-396.

⁷⁸ *Joseph d'Arimathie*, éd. citée, § 7, p. 23.

⁷⁹ *GT*, p. 15 (il s'agit d'une didascalie) : « *Il y avait là un vase plein de vinaigre* ». Si les quatre évangiles canoniques mentionnent bien une éponge de vinaigre portée à la bouche du Christ, seul celui de Jean fait apparaître ce « vase » (19 : 28).

périphrastiques comme pour ménager eux-mêmes le passage d'un objet banal à l'objet mystique si réputé. Du « précieux vaisseau » à la « coupe sacrée », le graal conquiert ainsi subtilement la majuscule avec laquelle il fera sa première apparition dans le *Graal Théâtre* :

VOIX DU SAINT-ESPRIT : Joseph mon fils mon bien-aimé ne désespère plus. C'est le Saint-Esprit qui te parle [...]. Pour avoir saintement recueilli le sang du Fils sur la croix et pour avoir enseveli son corps humain tu as enduré des tourments si véhéments qu'aujourd'hui nous avons le Père le Fils et moi-même décidé de récompenser ta grande souffrance. Aussi devine ce que je t'apporte. Le précieux vaisseau que tu croyais perdu. La sainte coupe qui contient le sang vivant. Le Graal que je dépose sous ton manteau⁸⁰.

C'est, de manière éloquente, le Saint-Esprit qui orchestre la prestigieuse destinée de l'objet et du mot : il n'y avait, à vrai dire, qu'une haute autorité pour assumer ce baptême canonique tant attendu par le lecteur. Or maintenant que le terme « graal » est pour ainsi dire lâché et nettement rivé à la tradition chrétienne que l'on connaît, que peut-on écrire encore à son sujet ? Évidemment, Jacques Roubaud et Florence Delay n'ont pas dit leur dernier mot et s'empressent aussitôt d'arracher le graal à cette stabilité toute temporaire. Dès la scène suivant l'intervention du Saint-Esprit, Joseph, sur le point de communier avec ses fidèles, demande en effet à sa femme de lui servir « du Graal » car il « a soif »⁸¹, comme Jésus le déclarait avant de mourir sur la croix. Non contents de ménager ici un autre écho à l'Évangile de Jean⁸², Jacques Roubaud et Florence Delay présentent un nouveau travail grammatical puisque le graal, introduit par un partitif, quitte par métonymie son image de contenant pour se faire contenu. Du récipient, on passe ainsi au produit, mais c'est avec humour que les auteurs transitent de l'un à l'autre en jouant une singulière Eucharistie : le « Graal », qui conserve ici sa capitale, renvoie sans doute au sang sacré du Christ, mais Joseph s'en enquiert bien comme d'un banal verre de vin. Un trouble amusant est donc jeté sur les mystères de la transsubstantiation qui ne demandent donc pas de cérémonie solennelle mais s'opèrent à partir d'une requête, certes proche de celle déjà prononcée par le Christ, mais qui résonne probablement, pour le lecteur d'aujourd'hui, comme une commande de comptoir ! À peine entré en odeur de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

⁸² La mention de la soif, comme celle du vase, apparaît aussi seulement dans l'évangile de Jean (19 : 28).

sainteté par la voix du Saint-Esprit, le graal des chrétiens est donc aussitôt remis en jeu et revient au cœur d'une tension manifeste entre le sacré et le profane.

Jacques Roubaud et Florence Delay ménagent ainsi dans la perspective chrétienne une véritable brèche qui leur permettra d'explorer à l'envi les *nuances* du graal. En fait, tout se passe comme si les deux auteurs avaient décidé de s'attaquer d'abord à la plus coriace des interprétations, pour mieux l'oublier ensuite en lui opposant une multitude de lectures. Ils profitent alors du voyage de Joseph du Golgotha vers la Bretagne pour traverser autant de contrées que d'avatars du graal, véritable récit de translation où la coupe des chrétiens rencontre de façon étonnante ses homologues profanes. Lorsque le « sergent du Christ » arrive ainsi dans la Rome de Vespasien atteint de la lèpre, on entend le flamme de Mars, Flaccus, organiser une cérémonie pour guérir l'empereur, selon un rituel que mentionne, par exemple, le *De Lingua Latina* de Varron⁸³ :

FLACCUS : Demain 11 octobre les peuples du Latium célèbrent la fête des Meditrinalia. Le vin nouveau en est l'objet. Jupiter le destinataire. Cette fête est celle de la santé des hommes [...]. Or ton sang vieillit et ne se renouvelle pas. J'ordonne donc que tu boives demain la médication sacrée qui est le vin nouveau mêlé au vin cuit de l'année dernière où on a broyé des iris du fenugrec et des racines de jonc. Le principe de la fête et du médicament est d'associer l'ancien au nouveau. Ainsi le nouveau sang fortifiera l'ancien et fera reculer la lèpre [...]. Tu boiras et tu diras selon l'usage : *Vetus novum vinum bibo veteri novo morbe medeor*⁸⁴.

L'allusion à un rituel qui recourt, lui aussi, à la portée symbolique du sang, vient donc créer une amusante concurrence avec les miracles chrétiens. Rien d'ailleurs ne prouve la supériorité de la coupe du Christ sur le « médicament » latin et si c'est bien le graal qui guérira ici Vespasien de la lèpre, comme dans les textes médiévaux, c'est seulement par un heureux concours de circonstances. De manière presque fortuite, Joseph apporte en effet le graal à l'empereur à la veille des Meditrinalia : la cérémonie romaine n'est donc pas inefficace mais n'a simplement pas eu l'occasion d'être mise à l'épreuve !

Ce détour de Jacques Roubaud et Florence Delay par les traditions latines inaugure de façon éclatante ce syncrétisme qui présidera à la relecture du graal tout au long de leur œuvre. Ainsi, après avoir traversé l'Empire romain, les deux écrivains, suivant Joseph dans son périple, atterrissent en Bretagne, où, on s'en

⁸³ Varron, *De Lingua Latina*, Désiré Nisard (éd.), Paris, Garnier Frères, 1850, p. 512.

⁸⁴ *GT*, p. 17.

doute, l'écriture fera la part belle au folklore celtique⁸⁵. De manière parfaitement attendue, c'est le fameux chaudron de Dagda qui fait son entrée en scène, parallèlement à l'arrivée du graal en terre bretonne, alors que les plus célèbres représentants des Tuatha de Danaan se réunissent afin d'orchestrer une offensive contre les envahisseurs chrétiens :

PETITES PAROLES : Le chaudron du grand Dagda arrive [...] dans le chaudron du grand Dagda des cataractes de lait pour son porridge dans le chaudron du grand Dagda des collines de farine des troupes de moutons [...] Des étrangers sont arrivés. Ils se sont installés sur la colline de Bran là où son corps béni est enterré.
GRANDES PAROLES : Sur le corps immense de Bran [...] des envahisseurs se sont installés. Ils se flattent de jeter sur les terres celtiques le joug de l'esclavage [...].
VOIX DE PWYLL : Vous exagérez toujours Grandes Paroles [...]. Je les ai vus moi. Ils n'ont même pas de vaisseaux ils naviguent sur une chemise. Ils sont cinquante-deux et ils n'ont qu'une petite lance pour eux tous qui saigne sans avoir transpercé un seul Fomori. Ils ont plutôt l'air triste. Ils chantent une musique très répétitive et monotone. Ils se prosternent pour un oui et pour un non devant un chaudron minuscule qui les nourrit médiocrement d'un porridge rond et pâle⁸⁶.

Aux yeux de ces géants divins qui forment le panthéon de la Bretagne préchrétienne, le cortège de Joseph ne pouvait être que ridicule en regard de la quincaillerie celtique. La lance et le graal supportent en effet mal la comparaison avec l'immense chaudron de Dagda et à la terrible lance de Lug ! Les deux objets, en plus d'être replongés dans une indéfinition triviale, se voient donc logiquement accompagnés d'adjectifs littéralement réducteurs. La perspective chrétienne est relativisée, non sans quelques coups de griffes : il faut bien se rendre à l'évidence, la coupe ayant recueilli le sang du Christ n'est qu'un avatar parmi tant d'autres du graal, une de ses nombreuses *muances* qui n'a d'ailleurs même pas le privilège d'être la plus ancienne. C'est avec un plaisir non dissimulé que Jacques Roubaud et Florence Delay renvoient donc les textes christianisés du Moyen Âge à ce qu'ils sont : une lecture possible mais non univoque d'un mythe manifestement universel. Les deux écrivains répondent ainsi avec brio à ce que Claude Lévi-

⁸⁵ À propos de l'hypothèse celtisante, on consultera, par exemple, Roger Sherman Loomis, *The Grail from Celtic Myth to Christian Symbol*, New York, Columbia Press University, 1963 ou encore Jean Marx, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, PUF, 1952.

⁸⁶ *GT*, p. 25-27.

Strauss disait déjà du graal en recourant aux mots de Wagner : « ici, l'espace et le temps se confondent »⁸⁷.

La question de l'authenticité du graal importe donc peu puisqu'en n'appartenant à aucune époque ni à aucun espace, il est bien de toutes les cultures. Signe en attente de sens et de forme, c'est dans la multiplication de ses versions qu'il conquiert sa dimension mythique. Le fixer, c'est condamner la littérature à n'avoir plus rien à dire à son sujet, chose que le Merlin du *Graal Théâtre* se refuse obstinément à faire :

« Sachez que les Temps Aventureux les temps extraordinaires prendront fin car commence le temps de la Quête et l'objet du désir devient un plat à moins que ce ne soit un vase à moins que ce ne soit l'une des cent autres choses que je sais que cela est mais que je ne dirai pas car il serait pour vous mortels dangereux de l'entendre et qu'alors je n'aurai plus personne à qui dire ce que je prophétise »⁸⁸.

Mystère impénétrable et par-là même producteur de texte, le graal garde ainsi tout au long du *Graal Théâtre* son caractère protéiforme : préserver son essence plurielle, c'est permettre à l'écriture de se déployer encore et toujours. Jacques Roubaud et Florence Delay mettent d'ailleurs en scène de manière particulièrement frappante cette pluralité, à l'occasion d'une Pentecôte où, grâce à la présence de l' élu Galaad, le graal apparaît enfin aux yeux de tous les chevaliers. Si Blaise, racontant cette épiphanie, utilise bien le syntagme « Saint Graal » et retrouve tous les signes traditionnels qui accompagnent l'apparition de l'objet (lumière intense, odeurs suaves), il s'empresse toutefois de préciser que « chacun croit voir devant lui le plat qu'il désirait »⁸⁹. Nouveau tour de force joué par Jacques Roubaud et Florence Delay qui s'évitent ainsi d'avoir à représenter le graal concrètement sur la scène – on en parle mais on n'a guère à le montrer – mais vont jusqu'à préciser, dans les paroles de ce Blaise narrateur, que l'objet en question n'est pas un et se manifeste au gré des fantasmes personnels. En effet, et à la suite de cette apparition, chacun des chevaliers présents prendra la parole pour témoigner de sa vision, dialogue inédit où les deux écrivains prennent un malin

⁸⁷ Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 301.

⁸⁸ *GT*, p. 457.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 503. Déclaration qui révèle l'idée que Jacques Roubaud se fait du graal (voir l'entretien déjà cité « Jacques Roubaud, les cercles de la mémoire », *GIL*, p. 882) : « Il est changeant dans son apparence et la perception qu'on en a dépend de ce qu'on est soi-même ».

plaisir à s’imaginer ce que tel ou tel représentant de la Table Ronde a bien pu apercevoir.

Sans grande surprise, le sénéchal Keu dit avoir vu un « chaudron »⁹⁰ qui rappelle certes celui de Dagda mais qui renvoie aussi, évidemment, au statut d’un personnage intendant sans cesse affairé à l’organisation des repas ! Gauvain, quant à lui, s’oppose de manière attendue au témoignage de Keu et explique que, sous le voile du graal, « brillait une étoile à cinq branches un pentacle serti de pierre précieuses »⁹¹. Il y a quelque difficulté ici à comprendre pourquoi le neveu d’Arthur aperçoit un pentagramme à moins peut-être d’y deviner la célèbre « étoile flamboyante » des francs-maçons, qui, en plus de rappeler le caractère solaire de Gauvain, constitue un symbole initiatique fort⁹². Le fait que le « père des aventures » en ait eu une vision résonne dès lors comme une curieuse ironie, lui qui représente avec tant de constance, dans les proses arthuriennes, cette chevalerie terrestre bien incapable d’accéder à la spiritualité d’un Galaad. L’interprétation, et c’est probablement là le vœu des auteurs, reste évidemment ouverte.

Non contents de ménager ce trouble symbolique, Jacques Roubaud et Florence Delay donnent ensuite la parole à Yvain, qui ne prend même pas la peine d’évoquer ce qu’il a vu mais semble plus intéressé à participer au débat de Keu et de Gauvain, quitte à invoquer une hypothèse bien en avance sur son temps : « Pour Jean d’Auton c’est comme pour le sénéchal un plat mais taillé dans une émeraude de tant verte couleur qu’auprès d’elle toute émeraude serait obscurcie effacée sans vertu »⁹³. En effet, on retrouve ici à la lettre le témoignage du chroniqueur de Louis XII lorsqu’il entreprend de décrire le fameux Sacro Catino de la cathédrale de Gênes, qu’il identifie au « Saint Graal »⁹⁴. Girflet, qui ne

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Voir, par exemple, Louis Perouas, Michel Laguionie et Roger Meriglier, *Franc-maçonnerie et anti-maçonnerie en Limousin*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 30 et suivantes. Notons d’ailleurs que les francs-maçons placent aussi, au cœur de cette étoile flamboyante, la lettre G : « Pour les Anglo-Saxons, le G est l’initiale de “God” (Dieu) ; pour les francs-maçons libéraux, c’est l’initiale de génération, géométrie, gravitation, génie ou encore glose » (*ibidem*). Le G, on l’aura compris, est aussi la lettre de Gauvain !

⁹³ *GT*, p. 503.

⁹⁴ Jean d’Auton, *Chroniques*, Paul Jacob (éd.), Paris, Sylvestre, 1834, vol. 2, IV, 21, p. 230.

manque pas une occasion de déployer son savoir, entre à son tour dans la polémique en recourant, une fois n'est pas coutume, à la bibliothèque :

« À Tolède en Hispanie un chevalier teuton qui se nommait Wolfram von Eschen von Eschenbach eut une vision plus proche de celle dont parle messire Gauvain que du chaudron de Ké. Il la nommait lapis exilis »⁹⁵.

Le sénéchal, irrité de la culture de Girflet, s'empressera d'ailleurs de lui couper la parole à la faveur d'un jeu de mot douteux mais de circonstance : « N'en jette plus la coupe est pleine ». Le fils de Do répondra à son tour de manière fort pertinente en déclarant que, de toute façon, « ce n'était pas quelque chose de matériel »⁹⁶. C'est alors que Lancelot intervient et relance le débat, déclarant que, dans sa vision, une colombe lui est apparue, comme c'est le cas déjà dans le *Lancelot en prose* lorsqu'il est accueilli, pour la première fois, à Corbénic : « J'ai pourtant vu avec les yeux de mon corps une colombe faire trois fois le tour de cette salle. Qui l'a vue ? »⁹⁷. Perceval, jusque-là muet (faut-il s'en étonner ?) prend alors la parole :

« Il n'y avait personne. Personne ne portait le plat j'insiste. Le plat que j'ai vu est l'écuelle du dernier repas que fit monseigneur Jésus avec ses disciples quand il mangea avec eux l'agneau pascal. Dans ce plat tous ont plongé la main même Judas l'Isariote qui devait le trahir. Quand Jésus fut mort sur la croix Joseph d'Arimathie qui l'aimait en secret demanda l'autorisation d'enlever le corps. L'ayant obtenue du gouverneur Pilate il se rendit d'abord chez Simon le Lépreux où Jésus avait mangé et se rendit directement sur le mont Golgotha. Là monté sur une petite échelle il remplit cette écuelle du sang divin avant de déclouer le corps et de l'ensevelir »⁹⁸.

Conformément à son célèbre rapport problématique au langage, Perceval, après avoir été résolument discret dans le débat, monopolise ici la parole : c'est l'occasion de retrouver la version bien christianisée du graal telle qu'on la retrouve chez Robert de Boron. Devant tant de témoignages plus ou moins contradictoires, le roi Arthur, évidemment, s'étonne :

ARTHUR : Aucun de ceux qui viennent de s'exprimer ne rapportent la même chose. Alors qu'on me réponde. S'agit-il d'une aventure ?

GIRFLET : Non sire c'est un miracle.

MORDRET : Un miracle ça ? Un simple objet volant non identifié comme il en passait tous les jours à Avalon ?⁹⁹

⁹⁵ *GT*, p. 503.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 504.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 504-505.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 506.

Alors même que le texte semblait reprendre la voie de l'interprétation chrétienne, Jacques Roubaud et Florence Delay s'amuse à la désamorcer par le biais de Mordret qui n'a vu qu'un ovni, non pas un miracle donc, comme le dit Girflet, mais bien une merveille, qui n'a d'ailleurs même plus sur lui ce pouvoir d'étrangeté qu'elle est supposée avoir sur les sujets arthuriens. Étonnant paradoxe que celui-ci puisqu'avec le fils maudit d'Arthur, le texte en arrive même à banaliser le surnaturel ! Bien d'autres personnages, à la suite de Mordret, feront aussi retomber le graal dans la trivialité : pour le terrible Chastel Mortel qui détourne avec tant de constance le chemin des élus, la coupe de Joseph n'est rien d'autre qu'une « tasse de thé où a saigné le Christ »¹⁰⁰ ! Dinadan, quant à lui, raconte que les plus folles rumeurs circulent à propos de l'objet et que les hommes se sont emparés du mot à la faveur d'un galvaudage conquérant qui dépasse d'ailleurs de manière comique les frontières du monde médiéval, en un clin d'œil à Cervantès :

« La dernière fois que je me suis fait raser le barbier a dit à son apprenti : va chercher un graal propre pour ce gentilhomme. Et qu'était-ce ? un plat à barbe. Ils croient tous à un objet unique mais pas deux ne croient au même »¹⁰¹.

Tout au long du *Graal Théâtre*, Jacques Roubaud et Florence Delay sont donc éminemment fidèles à l'idée plurielle du graal : les chevaliers, à l'image de la critique, débattent allègrement pour faire valoir leurs visions de la chose. Une autre réplique du même Dinadan donne d'ailleurs à la polémique une issue bien peu satisfaisante mais à laquelle il faut bien se résoudre :

« Roi Arthur nous sommes nombreux à vouloir partir en aventures [...]. Pour trouver quoi ? des pierres précieuses des bougies un vase une écuelle un je-ne-sais-quoi qui n'a de nom en aucune langue ? »¹⁰²

Le chevalier a sans doute raison, dire le graal, c'est se piquer à l'indicible, c'est tourner autour d'un secret ineffable, autour d'un signe, pour paraphraser Mireille Séguy, qui reste à « imaginer »¹⁰³ : *de facto*, toutes les lectures sont possibles. Jacques Roubaud l'a bien compris, lui qui poussera encore plus loin cette potentialité dans la *Princesse Hopy*, où le chien de la Princesse, se retrouvant au château du Roi Pêcheur, projette sur le fameux cortège un fantasme comique mais parfaitement logique :

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 534.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 522.

¹⁰² *Ibid.*, p. 508.

¹⁰³ Mireille Séguy, *Les Romans du graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001.

C'est alors qu'entre dans la salle une demoiselle porteuse d'un grand plat. Sur ce grand plat est posé un os d'une telle succulence que le chien en a aussitôt l'eau à la bouche¹⁰⁴.

Jacques Roubaud exploite avec malice les mots qu'il fait prononcer à Blaise dans le *Graal Théâtre* : chacun, en effet, « croit voir le plat qu'il désir[e] » : *exit* l'hostie des chrétiens, le plat produit ici la meilleure des gâteries canines ! C'est dire si l'exploration du graal continue d'être aussi l'occasion de jouer avec les personnages, qui en sont témoins. Le graal, en définitive, n'est ni vase, ni écuelle, ni talisman ou que sait-on encore : s'il est un objet, il ne peut être qu'un miroir dont la spécularité, bien sûr, lui confère un statut singulièrement métalittéraire. De la même façon qu'il révèle à chacun ses propres désirs, il donne ici la mesure de la réécriture : infiniment diffracté, le graal de l'oulipien devient l'emblème d'une littérature inlassablement nourrie des voix du passé.

La visite de Jacques Roubaud dans les magasins de l'écriture médiévale se fait ici encore sur le mode du dépoussiérage ludique : en puisant tantôt dans le bestiaire, tantôt dans la quincaillerie, l'écrivain redécouvre d'anciens motifs qui sont autant de défis lancés à la réinterprétation. Revus au goût du jour, souvent avec humour, les éléments pourtant rebattus de notre vieille tradition sont ainsi revivifiés et réagencés de façon originale, comme les « bouts de murs » de la Provence roubaldienne servent à la construction d'une « nouvelle restanque »¹⁰⁵. Un travail de *conjointure*, donc, grâce auquel les ressources oubliées du Moyen Âge littéraire reviennent féconder, huit siècles plus tard mais avec la même vitalité, l'art du récit.

¹⁰⁴ *PH*, p. 109.

¹⁰⁵ La métaphore est proposée par Jacques Roubaud lui-même, « Mandrin au cube », art. cit., p. 160.

Chapitre 6

Décors d'autrefois

*Les paysages identiques que nous
traversions exigeaient de moi un
effort plus soutenu pour revivifier
un pays définitivement abîmé dans
l'ennui.*

– Amira Issa

L'oulipien en son verger

Personnages, animaux et objets ne sont pas les seuls éléments topiques pris au jeu de l'écriture médiévale : le cadre spatio-temporel, ce que Bakhtine nomme « chronotope »¹, est lui aussi soumis à des codes tant narratifs que rhétoriques qu'il s'agira ici d'aborder. Jacques Roubaud retrouve en effet avec plaisir les paysages littéraires du Moyen Âge, ces « décors récurrents »² de l'aventure où se rencontrent de manière singulière l'amour et la merveille. Ces *lieux*, comme le laisse entendre la double acception du terme, sont en effet autant d'espaces à proprement parler que de passages obligés de l'écriture. Cette géographie stéréotypée, cette « topique de la topique »³, ne pouvait évidemment que séduire la plume roubaldienne, toujours prête à dépoussiérer les éléments trop figés de la bibliothèque, à commencer par le fameux verger médiéval, inspiré du non moins célèbre *locus amoenus* des Latins.

Les auteurs du Moyen Âge se sont en effet emparés du lieu de plaisance dont la perfection suscite une description plus ou moins ample mais toujours fidèle à une topique dont Ernst Robert Curtius a pu relever les éléments récurrents depuis l'Antiquité⁴. Arbres, fleurs, fruits, sources d'eau et chants d'oiseaux participent, selon lui, à la mise en place du *topos* et constituent les passages obligés d'une rhétorique bien connue des arts poétiques médiévaux et bientôt relayée par la production vernaculaire. Ces nombreux vergers⁵ qui composent notamment la géographie amoureuse du roman fonctionnent comme de beaux prétextes à la virtuosité, exercices de style où l'évocation du paysage idéal permet de combiner l'héritage antique à la tradition biblique – celle de l'Eden ou du jardin du *Cantique des Cantiques* – mais aussi, et de façon plus diffuse, au folkore

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978 : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement par “ temps-espace ” : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (p. 235) ; « Ils [les chronotopes] se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman » (p. 291).

² Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002, p. 307.

³ Expression de Nathalie Ferrand dans son introduction à *Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Nathalie Ferrand (dir.), Leuven, Peeters, 2004, p. 3.

⁴ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne...*, *op. cit.*, voir chapitre 10, « Le paysage idéal », p. 226-247.

⁵ À propos du jardin médiéval et de ses représentations littéraires, voir *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance*, 28, 1990.

celtique et à l'imagerie orientale. Le *locus amoenus* n'est pas non plus étranger aux troubadours et trouvères qui semblent s'être appropriés les éléments essentiels du décor pastoral en le rivant de manière systématique à un temps tout aussi idyllique. Le fameux motif embrayeur de la *reverdie* associe un cadre amène peuplé d'oiseaux à la saison printanière, espace-temps du renouveau conjoint de la nature et du chant qui déborde bientôt la seule production lyrique pour s'étendre au domaine du roman⁶ – on pense à l'ouverture du *Conte du Graal* – et même à celui de la chanson de geste⁷. La récurrence du lieu de plaisance dans la bibliothèque n'a bien sûr pas échappé à Jacques Roubaud qui égrène, au gré de ses ouvrages, de petits tableaux idylliques où se devine la double influence du verger romanesque et de l'exorde lyrique. C'est l'occasion pour lui de témoigner de son intime connaissance des textes et des lieux communs du Moyen Âge littéraire et de se prêter, à son tour, au jeu de la modulation.

Parmi tous les lieux amènes qui traversent l'œuvre roubaldienne, ce sont ceux que l'on trouve dans *La Princesse Hoppy* qui retiendront ici notre attention. Deux passages nous paraissent particulièrement intéressants en ce qu'ils fonctionnent en miroir et ouvrent deux chapitres – le second et le sixième – entre lesquels le récit a recommencé à son début mais sous une contrainte remaniée qui bouleverse quelque peu la répétition de l'histoire, et donc de la description. Les premiers chapitres donnent en effet à voir un jeu autour du groupe commutatif de Klein, jeu qui repose sur le chiffre 4 et qui se manifeste notamment par le biais de quatre lettres récurrentes : « A, B, E et I ». Ces lettres commandent l'initiale de nombreux mots mis en série au gré du texte, notamment le nom des quatre rois, oncles de la Princesse, qui se nomment Aligoté, Babylas, Eleonor, Imogène. À partir du cinquième chapitre, la contrainte semble toutefois se dérégler et abandonner le groupe « A, B, E, I » pour le groupe de lettres « O, U, F, D », au grand étonnement du lecteur et de la Princesse qui découvrent, entre autres, que les oncles de celle-ci ont changé d'identité : Aligoté s'appelle désormais Onophriu, Babylas Upholep, Eleonor Faraday, et Imogène Desmond. Les tableaux

⁶ Voir par exemple l'article d'Annie Combes « La reverdie : des troubadours aux romanciers arthuriens. Les métamorphoses d'un motif », dans *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Dominique Billy, François Clément et Annie Combes (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 121-156.

⁷ Voir Claude Lachet, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Paris, Champion, 1986, p. 154.

de vergers qui ouvrent les chapitres 2 et 6 sont donc au cœur d'un double mouvement de variation qui sera pour nous un double exercice de lecture : il faudra non seulement confronter ces passages aux topiques qu'ils réinvestissent mais aussi les comparer entre eux afin de voir comment leurs différences rendent compte de cet étrange changement de contrainte qui s'est opéré dans le récit.

Un beau matin de mai...

La description du second chapitre s'ouvre sur une *reverdie* en bonne et due forme et réinvestit, en quelques mots-clés, ce cadre printanier et matinal qui constitue, aux yeux de Pierre Bec, le premier élément⁸ de l'exorde lyrique traditionnel : « C'était un beau matin de mai et les oiseaux chantaient délicieusement dans quatre arbres »⁹. L'évocation est convenue mais laisse déjà percer la manière dont le motif est appelé à se plier à l'univers de l'oulipien puisque la mention des « quatre arbres » attire d'emblée l'attention sur le chiffre autour duquel s'organise la contrainte textuelle : la mathématique s'invite subtilement au jardin. D'abord discrète, cette appropriation de la topique se confirme dès la phrase suivante où éclate le ludisme roubaldien :

Les uns [les oiseaux] chantaient en celte (en irlandais, en scottish-gaëlique, en gallois, cornique ou breton), les autres en langue romane (en oïl, en oc, en si, en catalan, espagnol ou gallego-portugais). Aucun ne chantait en chien¹⁰.

Il s'agit de détourner et d'amplifier cette formule canonique de la *reverdie* selon laquelle les oiseaux chantent « an lor latin »¹¹. Jacques Roubaud déclare ailleurs que « les oiseaux ont une langue » mais que « chaque oiseau a la sienne »¹², précision où se devine déjà une volonté de décaper un tour trop figé mais aussi peut-être un parti-pris qui refuse au latin, même entendu au sens figuré, d'être la langue associé à ces animaux-poètes de l'amour. Pour l'écrivain, on le sait, c'est

⁸ Plus précisément, Pierre Bec parle du « lever matinal », motif qui introduit le « thème classique du rossignol messenger d'amour ». Voir son article « L'accès au lieu érotique : motif et exorde dans la lyrique popularisante du Moyen Âge à nos jours », dans *Love and Marriage in the Twelfth Century*, Willy Van Hoecke et Andries Welkenhuysen (dir.), Lewen, Lewen University Press, 1981, p. 250-299. C'est exactement sur ce schéma que se fait, par exemple, le réveil de Fénice, revenant de sa fausse mort, dans *Cligès* (éd. citée, v. 6267-6273) : « Quant los et feuilles d'arbres issent / Et cil oiselet s'esjoissent / Qui font lor joie en lor latin / Avint que Fenice un matin / Oi chanter le rosignol ».

⁹ *PH*, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ C'est le cas encore, par exemple, des oiseaux du *Conte du Graal*, éd. citée, v. 69.

¹² Jacques Roubaud, « Poésie, mémoire du chant ? », dans *Le Chant et l'écrit lyrique*, Antoine Rodriguez et André Wyss (dir.), Bern, Peter Lang, 2009, p. 217

avant tout aux troubadours – et donc à la langue médiévale – que revient le mérite d’avoir inventé ce « lien indissoluble : celui qui unit l’amour à la poésie »¹³. Point de latin, non plus, ici : la langue-mère disparaît encore une fois à la faveur d’un paysage polyglossique¹⁴ qui met à l’honneur les aires celtiques et romanes, deux bassins linguistiques et plus largement culturels avec lesquels Jacques Roubaud, on le sait, entretient d’intimes relations. C’est aussi l’occasion de redonner d’emblée au paysage idéal l’universalité qui est la sienne puisqu’il n’est plus ici dans l’orbite unique des latinités mais diffracté, par le biais des langues convoquées, dans une belle multiplicité géographique.

Reste la mention amusante du chien qui est bien mystérieuse à moins de nous souvenir que c’est dans cette langue que les énigmes mathématiques du récit nous sont révélées¹⁵. Préciser qu’elle n’est pas parlée par les oiseaux revient en somme à dire que le texte, en ce point précis, distribue des éléments qui n’entrent pas dans la logique du récit. Et c’est effectivement le cas puisque le lecteur, invité depuis le premier chapitre à repérer les séries lexicales autour du groupe « A, B, E, I », se trouve en face de deux listes qui ne respectent ni les lettres initiales ni la base numérique de la contrainte d’origine. Aux cinq langues celtiques (irlandais, scottish-gaélique, gallois, cornique, breton) s’ajoutent six langues romanes (oïl, oc, provençal¹⁶, catalan, espagnol et gallego-portugais), deux accumulutions dont la construction ne suit absolument pas la règle algébrique exposée plus tôt. L’exorde printanier est donc aussi l’occasion pour Jacques Roubaud de ménager un véritable test de lecture : il faut ici redoubler d’attention afin de démêler les indices qui relèvent véritablement de la contrainte textuelle de ceux qui n’en ont que l’air et tendent à brouiller les pistes.

¹³ *La Fleur inverse...*, *op. cit.*, p. 10

¹⁴ Faut-il voir aussi dans cette polyglossie un jeu avec le don de glossolalie reçu par les Apôtres du Saint-Esprit ? L’hypothèse est séduisante, et d’autant plus quand on se souvient que ce phénomène se produit le jour de la Pentecôte, fête mobile du calendrier liturgique qui prolonge et achève la fête de Pâques et reste donc éminemment rattachée à la saison printannière.

¹⁵ Le chien nous révèle, par exemple, qu’un « oue a uatre éléments est orcéent coutati », autrement dit qu’un groupe à quatre éléments est forcément commutatif (*PH*, p. 13.)

¹⁶ Notons au passage que le provençal est appelé ici par Jacques Roubaud le « si », choix qui s’amuse à suivre le paradigme plus connu des langues d’oc et d’oïl qui utilisent le terme « oui ».

Non content d'infléchir la *reverd* dans une perspective assurément oulipienne, Jacques Roubaud continue son travail de variation en ajoutant au décor quelques éléments de son propre cru :

Dans le pin un écureuil lisait le *Times*. De temps en temps, il prenait deux noisettes dans sa bibliothèque, tout en parcourant la rubrique des décès et fiançailles située en première page du journal. Il grignotait l'une et lançait l'autre dans la rivière d'où un saumon bondissait afin de l'attraper avant qu'elle ne touche l'eau¹⁷.

La description déborde de manière de plus en plus évidente le moule dans lequel elle se coulait jusque-là. La précision arboricole permet de retrouver le pin, arbre favori du paysage médiéval¹⁸, mais dans une scène surprenante : alors que le poète provençal de *La Chanson de Saint Foy* entendait lire, lui aussi sous un pin, « del vell temps un libre latin »¹⁹, on découvre ici un écureuil lettré moins préoccupé par une histoire du temps jadis que par les nouvelles d'un périodique anglais ! La présence détonante et les activités passablement anachroniques du rongeur ne lassent pas de surprendre mais ne sont pas étrangères à l'univers roubaldien. La lecture du *Times*, et notamment de la rubrique nécrologique, est un rituel personnel de l'oulipien, dévoilé dans cette prose autobiographique qu'est le *Grand Incendie de Londres*²⁰, mais repris comme un véritable *leitmotiv* tout au long de ses fictions, comme par exemple dans *Éros mélancolique*²¹. Rivé à

¹⁷ PH, p. 15.

¹⁸ On pense au fameux pin sous lequel Roland succombe à ses blessures ou encore à la non moins célèbre Fontaine au Pin du *Chevalier au Lion*. La récurrence de l'arbre dans la littérature médiévale justifie peut-être le déterminant défini qui l'introduit ici, agrammaticalité toute riffaterrienne – à moins de considérer que la mention des « quatre arbres » peut servir d'antécédent – qui nous rappelle celle que l'on retrouve dans *Mérougis de Portlesgues* où Raoul de Houdenc évoque lui aussi « el pin » sur lequel sera perché un oiseau. Derrière le défini, Michelle Szkilnik (dans l'introduction à son édition déjà citée, p. 27) voit la preuve que l'écrivain a en mémoire le récit de Chrétien où apparaît l'arbre, lecture intertextuelle qui semble confirmée dans l'organisation même du manuscrit Vatican réunissant le roman d'Yvain et celui de Mérougis, en somme l'hypotexte et son hypertexte. On pourra à ce propos consulter l'article de Francis Gingras, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », *Babel*, 16, 2008, p. 61-80.

¹⁹ *La Chanson de sainte Foi d'Agen*, Antoine Thomas (éd.), Paris, Champion, 1925, v.2. Une scène similaire se retrouve dans *La Prise d'Orange* où Guillaume, accompagné de chevaliers, écoute un jongleur qui « desoz le pin » chante « vieille chançon de grant antiquité » (Claude Regnier éd., Paris, Klincksieck, 1972, v. 138-139).

²⁰ *gil*, p. 204 : « [J]e lis le *Times* : les notices nécrologiques ».

²¹ C'est le personnage de Monsieur Goodman, avatar récurrent de l'écrivain, qui se livre ici à la lecture (*Éros mélancolique*, co-écrit avec Anne Garréta, Paris, Grasset, 2009, p. 58) : « Il lisait le *Times* [...] Il passait ensuite (page intérieure) aux notices nécrologiques ».

l'écrivain par ce motif autobiographique, l'écureuil vient donc concurrencer l'oiseau de la lyrique sur le plan métapoétique : il appartient, lui aussi, à ces animaux que l'auteur considère, de sa propre formule, comme les « premiers poètes »²² du monde. À ce titre, il n'est guère étonnant de le voir figurer à l'ouverture d'une poésie que l'ancêtre fantasmé de Jacques Roubaud – le troubadour Rubaut – aurait écrite, chanson fictive dont seuls les premiers mots nous sont livrés dans *Nous, les-moins-que-rien, fils aînés de personne* : « atressi cum l'esquirou... »²³.

L'écureuil est peut-être d'autant plus susceptible d'être, comme l'oiseau, un « maître »²⁴ de l'écriture qu'il est un cousin du rat, créature non seulement présente dans le discours des oulipiens (ces rats « qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir »²⁵) mais aussi plus singulièrement dans la pensée de Jacques Roubaud qui semble trouver en lui un animal capable de figurer sa bibliophilie : « Ainsi commençai-je ma carrière de lecteur de bibliothèque. Qui fus-je ? un rat si on veut »²⁶. L'écureuil de la *Princesse Hopyy* ne nous dit pas autre chose : sa « bibliothèque » de noisettes concrétise, par la métaphore, une passion dévorante pour les livres. La figure du rongeur dans le cadre printanier prend un relief plus étonnant encore à la lumière de l'iconographie médiévale de Sainte Gertrude, patronne des jardiniers, souvent représentée un livre de piété à la main ou en train de filer à la quenouille avec rats et souris à ses pieds²⁷. La présence de l'animal fait déjà peser ici la menace du grignotage sur le *textus* – le texte ou le tissu –, menace dont les folklores allemand et hollandais gardent quelques traces puisque le jour de la Sainte Gertrude, le 17 mars, « date pivotale

²² Voir *Trois Ruminations, Bibliothèque Oulipienne*, 81, 1996, p. 18. Cette place de l'écureuil dans la cosmogonie poétique de Jacques Roubaud trouve peut-être son origine dans la fréquentation des chants d'Amérique du Nord qui font la part belle au rongeur, chants que l'oulipien, en collaboration avec Florence Delay, a pu traduire dans l'ouvrage *Partition rouge, poèmes et chants des Indiens d'Amérique du nord*, Paris, Seuil, 1988.

²³ Voir *Nous, les-moins-que-rien, fils aînés de personne, op. cit.*, p. 138. La formule « atressi cum » semble réinvestir celle utilisée par le troubadour Richard de Barbezieux dans ses pièces « Atressi cum lo leos... » ou encore « Atressi cum l'olifans... ».

²⁴ C'est là encore un terme emprunté à Jacques Roubaud lui-même : « Les Troubadours ont des maîtres : ce sont les oiseaux, *auzels* » (voir « Poésie, mémoire du chant ? », art. cit., p. 217).

²⁵ Voir Oulipo, *La Littérature potentielle, op. cit.*, p. 36.

²⁶ *GIL*, p. 1410.

²⁷ Nous reprenons ici les analyses de Jacques Berchtold, *Des Rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992, p. 73 et suivantes.

entre la fin de l'hiver et le début du printemps »²⁸, la superstition veut que toute activité de filage soit interdite, de peur que les rats surgissent en grand nombre et saccagent la production. Rien n'atteste que Jacques Roubaud ait eu connaissance de cette tradition mais en choisissant de peupler le verger médiéval d'un écureuil, il fait à son tour planer sur un printemps, désormais strictement littéraire, l'ombre d'un écrivain qui, à l'image du rongeur, gruge avec malice les lieux communs de l'écriture. Car, à la différence du rat qui charrie avec lui des connotations presque systématiquement négatives, l'écureuil bénéficie, au moins aujourd'hui²⁹, d'un certain « capital sympathie » peut-être plus à même de rendre compte des amusements roubaldiens. Il est à vrai dire plus proche du renard – dont on sait la fortune littéraire³⁰ – avec qui il partage un même sens de la *guile* et un même pelage roux, couleur toujours suspecte au Moyen Âge mais qui tient une place singulièrement positive dans l'imaginaire roubaldien³¹. Parce qu'il est, lui aussi, un joyeux *engigneur*, l'écureuil a donc toute sa place dans un jardin oulipien.

À côté des oiseaux polyglottes et du rongeur lecteur, le jardin de la princesse Hoppy accueille une autre bête qui n'est guère traditionnelle dans le verger médiéval : le saumon. Si sa mention permet de développer discrètement le motif, lui bien topique, de la source d'eau, elle n'est toutefois pas au seul service du pittoresque. Le poisson, comme l'écureuil, n'est pas en effet anodin dans ce cadre pastoral revisité par Jacques Roubaud et c'est, semble-t-il, vers la mythologie celtique, bien connue de l'auteur, qu'il faut nous tourner pour justifier sa présence. Le saumon appartient, en effet, au bestiaire sacré des Celtes et,

²⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁹ Voir par exemple Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 338 : « Aujourd'hui, l'écureuil est un petit animal sympathique, joyeux, ludique, inoffensif ; au Moyen Âge, il n'en est rien. L'écureuil est le "singe de la forêt", comme l'écrit un auteur allemand du XIV^e siècle. Il passe pour paresseux, lubrique, stupide et avaricieux ». La lubricité de l'animal est par exemple exploitée dans le fabliau *L'Esquirit* où l'animal devient métaphore du sexe masculin.

³⁰ Dans le *Roman de Renart*, notamment lors de l'épisode du siège de Maupertuis, on apprend toutefois que l'écureuil Roussel (nom, on l'aura compris, « coloré ») a été victime des mauvais tours du goupil qui lui a mangé le bout de la queue (voir *Le Roman de Renart*, éd. citée, branche Ia, v. 1691-1698).

³¹ On pense, entre autres, à la jeune rousse Carlotta des romans d'Hortense, adolescente qui, de manière significative, donne des cours de mathématiques au narrateur. Cette valorisation du roux ne trouve-t-elle d'ailleurs pas son origine dans le nom même de l'auteur qui semble associer, par homophonie, le roux et le beau ? L'interprétation est *a priori* douteuse mais elle reste séduisante quand on sait que l'écrivain ne recule pas devant ce genre de jeu de mots et sait, qui plus est, s'amuser régulièrement du nominalisme médiéval !

notamment dans le folklore irlandais, est considéré comme animal de sagesse, nourri des fruits d'un arbre de connaissance, un coudrier planté sur le bord de la rivière Boyne³². L'association de la noisette et du savoir confirme non seulement le statut singulier de l'écureuil évoqué plus haut mais invite aussi à inscrire le saumon dans ce même bestiaire de créatures douées de *sapience*, et qui, à ce titre, ne cessent de faire signe vers la figure de l'écrivain.

La légende galloise de Gwion Bach³³ est à cet égard particulièrement intéressante : le personnage est mandaté par Keridwen, une fée, pour veiller sur le chaudron dans lequel elle a préparé une potion qui permettra à son fils, difforme et stupide, de retrouver quelque grâce. Or, trois gouttes de cette potion viennent à tomber sur les doigts de Gwion Bach : il s'empresse de les porter à sa bouche et, en un instant, devient savant, mage et devin. Anticipant la colère de Keridwen bientôt à ses trousses, il décide alors de s'enfuir en se transformant, entre autres, en lièvre, en saumon ou en oiseau. Alors qu'il prend la forme d'un grain de blé, la fée, métamorphosée en poule, l'avalera et le restituera, neuf mois plus tard, sous les traits d'un bébé qu'elle ne pourra pas se résoudre à tuer et qu'elle enverra donc sur un coracle au hasard de la mer. L'enfant sera repêché un premier mai, jour de la fête de Beltaine, et baptisé Taliesen³⁴, qui n'est nul autre que le barde mythique de la littérature galloise ! C'est dire combien cette figure de premier poète – que l'on a d'ailleurs volontiers confondu avec Merlin³⁵ – est intimement associée non seulement aux lieux aquatiques mais aussi à un temps de renouveau printanier. Parce qu'il constitue une *muance* apprécié de Taliésin et, en ce sens, un autre animal « maître » de la littérature, le saumon de printemps trouve toute sa légitimité dans ce verger roubaldien qui fait encore une fois la part belle au syncrétisme des cultures.

Un « c'était un moment d'une douceur inexprimable »³⁶ conclut cette première description sur un *topos* de l'ineffable³⁷, lui aussi bien connu de la

³² Voir Véronique Guibert, « Le serpent-dragon irlandais », *Eurasie*, 7, 1997, p. 202-203.

³³ Voir Jean Deschamps, *Légendes celtiques*, La Rochelle, La Découverte, 2010, « La Légende de Taliésin » p. 89 et suivantes.

³⁴ On consultera l'article de Philippe Walter, « Taliesen, homme-saumon », *Dans l'eau, sous l'eau : le monde aquatique au Moyen Âge*, Claude Thomasset et Danièle James-Raoul (dir.), Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2002, p. 237-251.

³⁵ À propos des rapports étroits entre Merlin et Taliesen, voir Philippe Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, *op. cit.*, p. 44-50.

³⁶ *PH*, p. 15.

tradition rhétorique. Il n'est, à vrai dire, même pas certain que cette conclusion de paragraphe signale un retour plus sage ou plus familier à la topique quand on sait que cette formule reste aussi associée, chez Jacques Roubaud, à l'idée japonaise du *yoen*, héritée de Kamo no Chomei³⁸. Le *yoen* ou style « du charme éthéré », encore paraphrasé par l'écrivain comme le style de la « douceur inexprimable »³⁹, consiste *grosso modo* en une évocation idéalisée qui peut aussi bien avoir pour objet une fleur – souvent une pivoine, fleur du printemps – ou une demoiselle de grande beauté venant faire l'admiration du poète⁴⁰. Avec une étonnante subtilité, Jacques Roubaud continue donc de mettre en résonance les cultures autour d'un verger dont les charmes, occidentaux comme orientaux, viennent se fondre en un seul et même paysage. Le jardin de la Princesse est tout à la fois *imago mundi* et bibliothèque, espace-temps où des textes et des lieux communs d'origine diverse se rencontrent et viennent apporter leur touche à l'universel tableau de la nature printanière.

Une belle nuit de juin...

Comme nous l'avons dit, ce jardin singulier qui ouvre le chapitre 2 se retrouve au début du chapitre 6 puisque, à partir du chapitre 5, le récit procède à sa propre répétition. La contrainte textuelle a toutefois changé et complique le recommencement du conte, bouleversement qui se concrétise, entre autres, par la nouvelle identité des oncles de la Princesse. Si nous avons quelque difficulté à pénétrer la logique mathématique pointue qui justifie ces changements⁴¹, il nous semble toutefois que la description qui inaugure le chapitre 6 rend subtilement compte de ces perturbations et ne cesse d'inviter le lecteur à les interroger. Tout en reprenant le tableau qui ouvrait le chapitre 2, l'oulipien s'ingénie en effet à en

³⁷ Voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne...*, *op. cit.*, « Les *topoi* de l'ineffable », p. 198-203.

³⁸ La poésie du Japon médiéval est en effet un intérêt de Jacques Roubaud : il lui consacre, entre autres, son recueil *Mono no aware*.

³⁹ Équivalence lexicale que Jacques Roubaud nous livre en annexe de *La Princesse Hoppy* (p. 146) et qui concerne très précisément le « style » dans lequel est écrit le second chapitre.

⁴⁰ Voir par exemple Robert Brower et Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford, University Press, 1961, p. 262.

⁴¹ C'est Elvira Laskowski-Caujolle qui a su résoudre, la première, les problèmes mathématiques du conte ; voir *Die Macht der Vier : Von der pythagoreischen Zahl zum modernem mathematischen Strukturbegriff in Jacques Roubauds oulipotischer Erzählung La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador*, Francfort, Peter Lang, 1999.

inverser les éléments et à y distiller de nouveaux indices, comme autant d'appels à la vigilance du lecteur, sollicité dans son effort de déchiffrement.

D'emblée, Jacques Roubaud prend le contre-pied des données temporelles. La scène ne se déroule plus un « matin de mai » mais « une belle nuit de juin »⁴², antithèse qui non seulement oppose le nocturne au diurne mais joue aussi du calendrier saisonnier puisque le mois de juin est connu pour son solstice, date à partir de laquelle la durée du jour commence à décroître. Le cadre n'en reste pas moins topique si l'on se souvient, d'une part, que la période estivale reste très prisée par les troubadours et trouvères⁴³ et, d'autre part, que la nuit⁴⁴ constitue l'un des moments favoris de la littérature courtoise puisqu'elle favorise, on le sait, les rencontres secrètes⁴⁵. Mais la nuit n'est pas seulement le cadre de la rencontre amoureuse : elle est aussi, dans l'imaginaire clérical qui nourrit notamment le roman, le temps propice aux apparitions merveilleuses et aux méfaits diaboliques. À l'orée d'un chapitre où la répétition du récit est éminemment déceptive, le choix d'un temps étroitement sous le signe de la *diablie* n'est bien sûr pas innocent de la part de Jacques Roubaud. L'inquiétante étrangeté du tableau se confirme d'ailleurs par la suite lorsque la description du jardin de la Princesse reprend son travail d'inversion :

[L]es oiseaux s'étaient tus un à un dans quatre arbres. Tous sauf le Rossignol de l'Empereur de Chine qui, d'un instant à l'autre, allait lancer dans l'air sa passacaille qu'il avait composé en l'honneur de la reine Éléonore⁴⁶.

À la polyphonie du second chapitre répond ici le silence des oiseaux, à l'exception de ce « Rossignol de l'Empereur de Chine », volatile résolument intertextuel puisqu'il renvoie explicitement à un conte d'Andersen. La référence est d'autant plus intéressante que ce conte retrace l'histoire d'un oiseau favori de la cour bientôt concurrencé par un automate qui finit par l'éclipser. L'empereur chinois se satisfera un temps du simulacre, jusqu'à ce que son mécanisme déraile et prive

⁴² *PH*, p. 57.

⁴³ Voir par exemple Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 178-180.

⁴⁴ Pour se faire une idée des implications et des représentations plurielles de la nuit dans la littérature médiévale, on consultera par exemple *L'Imaginaire de la nuit au Moyen Âge*, Jean Dufournet et Francis Dubost (dir.), *Revue des langues romanes*, 106-2, 2002.

⁴⁵ Voir par exemple le chapitre « La nuit : le temps des rencontres amoureuses » de Katarzyna Dybel dans *Être heureux au Moyen Âge*, Lewen, Peeters, 2004, p. 251 et suivantes.

⁴⁶ *PH*, p. 57.

les sujets de ces chants artificiels : on se met à regretter la musique du vrai rossignol qui a depuis regagné sa liberté et ne réapparaîtra qu'à la fin du conte. La question du double et de la fausse-semblance qui traverse le récit d'Andersen n'est pas étrangère à *La Princesse Hopper* qui, rappelons-le, voit sa contrainte originelle brouillée depuis le chapitre 5 et s'amuse notamment à parer les rois de nouvelles identités. Par le biais de l'allusion, Jacques Roubaud nous met donc sur la voie d'un jeu entre le vrai et le faux : le rossignol est arraché à ses connotations lyriques et se fait désormais le signe d'une *diablie* qui répond bien à celle orchestrée par Jacques Roubaud.

Cet appel à la vigilance du lecteur en un point crucial du récit se laisse encore déceler lorsque l'on retrouve l'écureuil et le saumon évoqués au second chapitre :

Dans le pin, à la lueur intime de sa bougie, l'écureuil lisait saint Augustin. Dans sa bibliothèque, une provision confortable de noisettes était à sa portée pour l'aider à franchir les passages émotionnellement ou intellectuellement difficiles. Et il n'oubliait pas le saumon qui croisait lentement dans l'eau noire. C'était un moment d'une inexprimable douceur⁴⁷.

Le tableau, une fois de plus, est un miroir à la fois déformant et inversé. La scène se répète mais accueille désormais des éléments plus sombres qui s'alignent sur l'atmosphère plus inquiétante de la nuit (presque) silencieuse : l'écureuil a troqué la légèreté prosaïque d'un journal pour la lecture austère de la patrologie et la rivière se teinte désormais de noir. Même la formule conclusive de l'« inexprimable douceur » se voit discrètement prise au jeu du changement puisque l'oulipien a ici inversé la place de l'adverbe et du substantif. Sémantique tout autant que syntaxique, le bouleversement du paysage et de la topique qui lui reste associée est à l'image de celui dont la contrainte du récit est l'objet : le lecteur, déjà confronté au même lieu, est invité à prendre la mesure de ces perturbations, mise en garde qui passe de façon très nette par le jeu du négatif – au sens presque photographique du terme – mais que l'on devine aussi, plus subtilement, dans le clin d'œil à saint Augustin. La référence prend en effet un relief particulier dans cette scène où l'écureuil savoure ses noisettes quand on se souvient que la noix est, dans le discours patristique, non seulement symbole du Christ mais aussi métaphore de l'allégorie : pour Origène, par exemple, il faut briser cette coquille qu'est le sens littéral pour goûter au sens profond des

⁴⁷ PH, p. 57.

Écritures⁴⁸. La rencontre textuelle du rongeur et de l'Évêque d'Hippone nous paraît d'autant plus frappante qu'elle nous rappelle aussi l'analogie plus strictement augustinienne de la *muscipula*, autrement dit la ratière, ce piège métaphorique, tendu par le Diable, où peut se laisser prendre le chrétien dans l'exercice exégétique⁴⁹. Ces étonnantes allusions aux Pères de l'Église et aux dangers et dérives de l'interprétation prennent, évidemment, un éclairage singulier dans un texte qui ne cesse de jouer avec son lecteur et lui demande de déployer de constants efforts de déchiffrement. Sans pour autant révéler la clé qui permette de résoudre l'énigme de *La Princesse Hoppy*, elles ne fonctionnent pas moins comme autant d'avertissements au lecteur qui aura dû être suffisamment renseigné et pugnace pour voir en elles quelque leçon d'herméneutique. Mais peut-être sommes-nous déjà allés trop loin, piégés à notre tour dans la souricière installée par Jacques Roubaud, car nos interprétations ne sont finalement qu'impasses : l'énigme du récit nous résiste, enfermés que nous sommes dans le labyrinthe oulipien⁵⁰.

Jardins suspendus

À côté de ce verger qui ouvre en miroir le second et le sixième chapitres de *La Princesse Hoppy*, et dont les variations permettent de souligner un bouleversement de contrainte, Jacques Roubaud nous propose, dans le chapitre 3, un autre jardin qui répond, lui aussi, aux prescriptions du *locus amoenus*. Le traitement de l'espace est toutefois légèrement différent dans la mesure où l'écrivain semble ici avoir été tenté, plus nettement qu'ailleurs, par l'imagerie orientale. L'évocation du paysage idéal n'est plus, en effet, prise en charge par le

⁴⁸ Voir le développement d'Origène sur la noix, *Homélie sur les nombres*, André Méhat (éd.), Paris, Éditions du Cerf, 1951, « neuvième homélie », p. 180-181 : « C'est un fruit dont la première enveloppe est amère : il est défendu, protégé par la seconde ; il est mangeable et nourrissant sous sa troisième forme. Telle apparaît à l'école du Christ la doctrine de la Loi et des Prophètes. Le premier visage, celui de la lettre est assez amer [...]. Rejette tout cela comme l'écorce amère de la noix. En second lieu, tu arriveras aux défenses de la coque, qui désigne l'enseignement moral [...]. En troisième lieu, on trouvera enfermé et caché sous ces enveloppes le sens des mystères de la Sagesse et de la Science de Dieu ».

⁴⁹ Voir Jacques Berchtold, *Des Rats et des ratières...*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰ Plus qu'ailleurs peut-être, notre analyse est ici l'occasion de répéter ce plaisir mêlé de frustration qu'éprouve tout lecteur devant la complexité du texte oulipien, suffisamment opaque pour garder son mystère (à moins de se consacrer exclusivement à la résolution des contraintes) mais suffisamment ouvert pour accueillir d'autres pistes d'interprétation.

narrateur mais par le personnage d'un astronome venu de Bagdad qui, retraçant son histoire à la Princesse, brosse un tableau de sa terre natale. Sa présence est étonnante à moins de nous souvenir que la ville de Bagdad est au Moyen Âge un centre intellectuel particulièrement florissant⁵¹ et accueille un des plus anciens centres d'études du monde arabo-musulman, les fameuses *Bayt al-Hikma*, littéralement les « maisons de sagesse ». L'astronome précise d'ailleurs, dès le début de son récit, qu'il « fut reçu premier à la E.A.I.B., l'École des Astronomes Ilozoïstes de Bagdad »⁵², établissement dont l'acronyme rappelle, bien sûr, le groupe commutatif de lettres qui régit la contrainte textuelle des quatre premiers chapitres du conte. Cette école, ajoute-t-il, « était située [...] dans les jardins suspendus de Bagdad », localisation qui éveille aussitôt la curiosité de la princesse :

« Excusez-moi » dit la princesse, « je croyais que les jardins suspendus se trouvaient à Babylone. » « Erreur profonde ! » se récria le jeune homme « vous êtes victime, princesse, comme bien d'autres hélas, d'une impression fallacieuse encore que répandue et due à la propagande touristique mensongère et éhontée de Babyloniens qui, entre nous soit dit, sont des astronomes aussi médiocres qu'ils sont piètres jardiniers. Croyez-moi, les seuls Jardins Suspendus dignes de ce nom sont ceux de ma ville natale »⁵³.

Avec malice, Jacques Roubaud revisite la cartographie des merveilles du monde et opère une étonnante translation puisque la mythique Babylone se voit refuser les prestiges qu'on lui attribue traditionnellement au profit de Bagdad, la seule ville qui serait dotée de véritables Jardins Suspendus. Cette polémique – qui met encore une fois en jeu des questions d'authenticité et d'usurpation⁵⁴ – nous paraît d'autant plus intéressante que Babylone est aussi la ville de Babel. Préférer Bagdad à un lieu qui a vu s'abattre la colère de Dieu, c'est aussi, en un sens, contourner la punition divine tout en conservant un exotisme tout positif : l'Orient biblique associé à une malédiction de la langue cède ainsi sa place à celui des

⁵¹ C'est à Elvira Laskowski-Caujolle que nous devons ce rappel dans son article déjà cité « L'épluchure du conte-oignon ». Elle ajoute qu'il « est très probable que l'astronome a été créé à l'image du mathématicien et astronome al-Khwarizmi, qui était l'auteur du premier livre d'algèbre » (*PH*, p. 164).

⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Polémique qui nous rappelle d'ailleurs celle de l'Heldris de Cornouaille roubaldien. Dans le prologue à son roman, il dénonce en effet ces copistes – dont un certain Chrétien de Troyes ! – qui auraient falsifié et corrompu son texte (*CS*, p. 9) : « Un scribe français, qui osa s'attribuer la paternité de mon ouvrage et le signa de son propre nom [...] a copié et traduit autrefois en langue romane la première version de mon mémoire, composé dans notre belle langue galloise qu'il ne possédait, il faut bien le dire, que fort médiocrement ».

Mille et une nuits sur lequel règne la parole du conteur. Une fois la vérité rétablie, l'astronome propose alors une petite description :

« Quand je quittai à l'aube mon télescope [...], je faisais quelque pas dans les allées en bordure du jardin là où, du haut des parapets d'amiante » « I am very sorry to interrupt you again » dit le chien, toujours courtoisement et en anglais, « but why asbestos ? » « pour que le soleil de l'après-midi n'enflamme pas les émeraudes qui y sont enchassées » « I see » dit le chien (when he didn't see at all) (quoiqu'il n'y vît goutte), « Là où, disais-je » continua le jeune homme « on découvre la vieille ville encore lovée dans les bras de l'Indus » « Oh ! » laissa échapper le chien, mais il ne poursuivit pas⁵⁵.

Le tableau retrouve un premier élément topique d'ordre temporel – l'aube –, mais la focale dérive presque aussitôt sur la mention surprenante de l'amiante, que le chien – avatar favori de l'oulipien – s'empresse de questionner, formulant ainsi l'étonnement potentiel du lecteur moderne devant un matériau dont la nocivité est aujourd'hui parfaitement reconnue. Curieux détail en effet, qui trouble quelque peu la perfection du lieu, mais que Jacques Roubaud, semble-t-il, cherche à atténuer par la suite. Le terme *amiante* n'apparaît plus en effet de tout le paragraphe, le texte optant pour son synonyme médiéval, emprunté au grec, *asbeste*. Retrouvant pour ainsi dire les chemins de l'orient, l'amiante se voit ensuite convoquée pour ses étonnantes propriétés que le chien, manifestement, ignore⁵⁶, peut-être à l'image du lecteur invité alors à se renseigner. L'amiante est en effet réputée, déjà chez les Anciens, pour ses qualités inaltérables – notamment sa résistance au feu – et constitue d'ailleurs, chez Marco Polo, une merveille orientale qui permet de rationaliser le mythe de la peau supposée ignifuge de salamandre : « Et sachiez de voir que la salemondre n'est pas beste c'on dit en no paÿs, mais est vainne de terre »⁵⁷. Réhabilitée dans une description qui ne retient d'elle que ses meilleurs aspects, l'asbeste se fait ici d'autant plus positive qu'elle devient écrin en protégeant les émeraudes⁵⁸ de la chaleur, association de richesse

⁵⁵ *PH*, p. 24-25.

⁵⁶ Ignorance d'ailleurs formulée en anglais « when he didn't see at all », aussitôt reprise dans un français volontiers archaïsant, associant l'imparfait du subjonctif à une négation aujourd'hui désuète mais parfaitement vivante en ancien français « quoiqu'il n'y vît goutte ».

⁵⁷ Marco Polo, *Le Devisement du Monde*, « Traversée de l'Afghanistan et entrée en Chine » Jeanne-Marie Boivin, Laurence Harf-Lancner et Laurence Mathey-Maille (éd.), Genève Droz, 2003, p. 20.

⁵⁸ L'émeraude est une gemme associée à l'orient : sa plus belle variété viendrait de Scythie, disent déjà les lapidaires médiévaux. On remarquera aussi que l'émeraude appartient au groupe plus large des béryls, nom que porte, curieusement, un cousine biche

et de technicité qui dit aussi l'art des architectes de Bagdad⁵⁹. La mention de l'Indus finalise ce panorama oriental qui voit même les sonorités venir en renfort de la description : le retour du [v] et du [l], entre souffle et liquide, se mêle en effet aux voyelles nasales qui scandent paisiblement la fin de phrase, à la faveur d'une euphonie qui s'accorde parfaitement à la beauté sereine des lieux.

La description se fait ensuite plus précise lorsque l'astronome nous conduit à proprement parler dans le jardin :

« Un frais parfum sortait des touffes (innombrables) d'asphodèles. À mes pieds s'étendait un doux tapis de fraisiers à babouches et je n'avais qu'à me baisser pour emprunter un de leurs fruits succulents encore tout sucré du givre de l'aurore »⁶⁰.

L'évocation se place plus clairement sous le signe d'une sensualité d'abord exprimée par le biais d'un alexandrin emprunté à « Booz endormi » de Victor Hugo : « Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles »⁶¹. À défaut d'être une indication mathématique en relation avec la contrainte du conte – les touffes sont bien dites « innombrables » –, l'insertion entre parenthèses qui modifie à peine le vers semble fonctionner comme un subtil indice d'intertextualité. Cette citation camouflée permet d'une part à Jacques Roubaud de poursuivre, grâce à la bibliothèque, le jeu des sonorités entrepris plus tôt, le retour caressant du [f] et du [r] se mettant ici au service de la peinture idyllique. D'autre part, elle réinscrit implicitement le jardin dans une topographie amoureuse⁶² puisque, chez Hugo, le cadre pastoral accueille la rencontre de Booz et de Ruth la Moabite, telle qu'on la retrouve, originellement, dans le *Livre de Ruth*. À la mention florale s'ajoute

de la Princesse Hoppy Dans cet écho discret se révèle aussi combien la variation est aussi celle qui se joue à l'intérieur même du texte.

⁵⁹ Esthétique et prouesse technique sont aussi au cœur de nombreuses villes orientales dépeintes dans les récits médiévaux, notamment Babylone que l'on retrouve dans *Floire et Blanchefleur* ou encore dans le *Roman d'Alexandre* (voir à cet égard Catherine Croizy-Naquet « La description de Babylone dans le manuscrit de Venise du *Roman d'Alexandre* », *Bien Dire et Bien Apprendre*, 11, 1993, p. 131-141). On pourra consulter, de façon plus générale, Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage : poétique de la ville dans le roman antique au XIIe siècle*, Paris, Champion, 2004, ou encore Catherine Gaullier-Bougassas, *La Tentation de l'orient dans le roman médiéval*, Paris, Champion, 2003.

⁶⁰ *PH*, p. 24.

⁶¹ Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Paris, Hachette, 1950, « Booz endormi », v. 67.

⁶² Jacques Roubaud réutilise encore quelques vers du « Booz endormi » dans la description tout aussi idyllique d'une clairière dans son *Chevalier Silence* (p. 47) : « On était en mai, la nature était douce, les collines ayant des lys sur leur sommet », phrase qui correspond aux vers 75-76 du poème hugolien : « On était dans le mois où la nature est douce / Les collines ayant des lys sur leur sommet ».

ensuite celle des fruits qui entre, elle aussi, dans la topique du lieu de plaisance : elle est rivée avec malice au détail des « babouches » qui, en plus d’orientaliser la végétation par la métaphore, fait résonner le terme « bouche » dans un tableau faisant déjà la part belle aux sens. La description plus particulière des fraises est d’ailleurs encore une fois relayée sur le plan phonique, l’allitération en [r] venant, semble-t-il, imiter la dégustation croquante de ces fruits cristallisés par la rosée.

Puis, comme c’était déjà le cas dans les jardins de la princesse, les mathématiques s’invitent dans le décor :

« Un peu plus loin s’élevait comme une polyphonie de jeunes voix “six fois un, six ; six fois deux, douze ; six fois trois, zéro ; six fois quatre...” » « six fois quatre, six » interjecta le chien machinalement. « C’était un parterre de petites tulipes arithméticiennes récitant leur table de multiplication modulo dix-huit. Mais à quoi bon essayer de vous décrire toutes les merveilles enfermées dans ces jardins ? »⁶³

Nos connaissances limitées en arithmétique, qui plus est modulaire, nous empêchent d’apprécier totalement le jeu qui se trame et derrière lequel nous ne pouvons que deviner – mais peut-être à tort – un indice relatif à la contrainte du texte. Toujours est-il que, dans notre perspective, le chant mathématique des fleurs vient remplacer le chant plus traditionnel des oiseaux : l’Orient, comme déjà au Moyen Âge, reste, selon la belle formule de Jacques Le Goff, un « horizon onirique »⁶⁴, un lieu où l’imaginaire, ici proprement roubaldien, peut se déployer librement et donner vie à des créatures étonnantes. Ces tulipes qui entonnent d’une voix charmante leur table de multiplication ne constituent-elles pas, après tout, un avatar tout oulipien de ces filles-fleurs que l’Alexandre médiéval rencontre lors de son périple oriental⁶⁵ ? Leur existence est, quoi qu’il en soit, suffisamment merveilleuse pour que la description vienne à manquer de moyens et doive se conclure sur un nouveau constat d’ineffable⁶⁶. Les Jardins Suspendus de Bagdad constituent donc une belle variation du *locus amoenus*, à la faveur d’un

⁶³ PH, p. 25.

⁶⁴ Il s’agit d’une formule contenue dans le titre de l’essai « L’Occident médiéval et l’océan Indien : un horizon onirique », dans *Pour Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 280-299.

⁶⁵ Ces filles-fleurs apparaissent aussi dans un cadre idyllique, empli de saveurs et de parfums et, à l’instar de ces tulipes arithméticiennes, offrent leur chant aux visiteurs. On consultera à ce propos Philippe Ménard, « Femmes séduisantes, femmes mafaisantes : les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d’Alexandre* », *Bien Dire et Bien Apprendre*, 7, 1989, p. 5-17.

⁶⁶ À rapprocher de la formule de « l’inexprimable douceur » utilisée à la fin des descriptions du verger aux chapitres 2 et 6.

tableau volontiers synesthésique qui permet de rendre compte des charmes sensuels de l'Orient.

Les nombreux avatars du verger médiéval qui traversent *La Princesse Hopy* suffisent donc à dire comment un lieu récurrent de l'aventure peut être diversement relu par Jacques Roubaud, avec un plaisir manifeste et constant pour la variation. L'écrivain, sans conteste, connaît les règles du jeu et tous les éléments attendus du *locus amoenus* ont pu être ici répertoriés : nature verdoyante, oiseaux chanteurs et sources d'eau s'inscrivent dans un cahier des charges auquel Jacques Roubaud ne semble jamais déroger. Ce véritable programme ne cesse pourtant d'être singulièrement investi et soumis au ludisme : de l'étonnante polyglossie des rossignols aux chants mathématiques des tulipes, c'est tout l'univers roubaldien qui vient nourrir et raviver les formules les plus convenues de la description du verger.

À la claire fontaine

Aborder les fontaines de la géographie arthurienne à la suite de nos analyses sur les lieux de plaisance pourrait apparaître comme quelque peu redondant tant il est vrai que celles-ci constituent aussi des espaces tout à fait idylliques. C'est toutefois sous un angle désormais plus strictement narratif que nous voudrions les évoquer, car si elles appellent souvent une description, elles sont aussi rivées à un art du récit. La fontaine, en effet, fait partie de ces lieux incontournables de l'errance où le chevalier est le plus susceptible de faire quelque rencontre avec une demoiselle, si possible une fée dénudée en train de se baigner : nous avons là d'ailleurs la première étape de ce schéma narratif bien connu que la critique qualifie de « mélusinien »⁶⁷. Il est vrai que l'élément aquatique est ici plus qu'une donnée topographique ; mettre un personnage masculin aux abords d'une fontaine, c'est le soumettre à une trajectoire romanesque pour ainsi dire déjà vectorisée, à un scénario dont Jacques Roubaud a su relever la récurrence dans son *Graal Fiction*, où il retrace une énième péripétie de Gauvain :

L'aventure arriva à Gauvain dans une région montagneuse et sauvage. Elle commença de façon tout à fait normale par une rivière coudée ; dans le tendre du bras de la rivière une prairie ornée de tentes. L'accueil fait à Gauvain fut lui

⁶⁷ Voir par exemple Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 212-213.

aussi normal : riche. Une belle demoiselle, naturellement, le servit elle-même de ses deux mains⁶⁸.

C'est sur un ton malicieusement blasé que l'écrivain restitue une mécanique narrative bien huilée et condamnée, par sa récurrence, à la banalité. Rencontrer une demoiselle près d'un point d'eau : voilà une aventure dont l'impérieuse logique ne pouvait que mettre au défi l'oulipien, évidemment enthousiaste à l'idée de déjouer les codes trop convenus du roman arthurien et les attentes, tout aussi figées, du lecteur.

La fontaine, on le sait, est le domaine par excellence des fées où la féminité peut s'arracher aux poses un peu figées dans lesquelles la pure description peut parfois l'enfermer. En effet, si le tableau traditionnel permet de dire le désir, il reste un moment où la femme est encore peut-être trop passive dans l'exercice de ses charmes, ce qui ne rend que très partiellement justice à celles qui sont, non pas seulement de belles images d'Épinal, mais de véritables actrices engagées dans la séduction. Il est vrai qu'en conquérant l'espace romanesque, la femme s'est peu à peu détachée du rôle de tendre amoureuse auquel elle semblait d'abord cantonnée chez les premiers romanciers translateurs⁶⁹. Avec le roman arthurien, elle semble abandonner sa beauté innocente pour se faire plus entreprenante, tout en basculant du côté de la merveille. Ces nombreuses fées du folklore et des narrations bretonnes⁷⁰, surprises dans leur nudité alors qu'elles prennent un bain, ne seraient plus en effet les victimes mais bien les initiatrices d'un moment de voyeurisme : « la fragilité apparente du corps nu est trompeuse : elle n'est qu'une ruse de l'amante pour conquérir celui sur qui elle a jeté son dévolu »⁷¹, suggère Francis Gingras. Comment comprendre, le cas échéant, la réaction curieusement sereine de la dame que Guingamor surprend et à qui il dérobe ensuite les vêtements ? Elle fait preuve, il est vrai, d'un calme déroutant, et c'est bien elle qui inaugure aussitôt la séduction, au sens le plus étymologique du terme (*seducere*, « conduire à soi ») :

⁶⁸ *GF*, p. 117.

⁶⁹ À l'exception notable de Camille, amazone de l'*Énéas* qui ne prend pas part à l'aventure amoureuse mais s'illustre sur le champ de bataille, venant concurrencer les chevaliers sur le terrain des armes et de la prouesse ; voir, par exemple, Aimé Petit, « La reine Camille dans le roman d'*Énéas* », *Lettres Romanes*, 36, 1982, p. 5-40.

⁷⁰ On consultera, bien sûr, l'ouvrage de Pierre Gallais, *La Fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

⁷¹ Francis Gingras, *Érotisme et merveilles...*, *op. cit.*, p. 141.

Mes ele s'est aparceüe,
Le chevalier a apelé
Et fierement aresonné :
« Guingamor, lessiez ma despoille
[...]
Venez avant, n'aiez esfroï,
Hebergiez vos hui mes o moi »⁷².

La façon dont la femme conquiert le pouvoir érotique n'a bien sûr pas échappé à Jacques Roubaud qui n'hésitera pas à réinvestir ces scènes de bain où se dit la singulière accointance de la féminité et de la merveille.

Viviane au vivier

La rencontre de Merlin et de Viviane est à cet égard l'objet d'une réécriture fort révélatrice dans *Le Roi Arthur*. Elle se faisait déjà, dans la *Suite Vulgate*, aux abords d'une fontaine dont « li viviers estoit mult biaux et mult clers »⁷³, indice aquatique qui marque traditionnellement l'arrivée dans l'Autre Monde, en plus d'annoncer ici phonétiquement l'apparition de la fée, le terme « viviers » préparant pour ainsi dire le prénom « Viviane » introduit dès la phrase suivante⁷⁴. L'auteur médiéval ne va pourtant pas plus loin dans ce qui semble être une belle occasion d'amorcer une *descriptio puellae*, et ne suggère d'ailleurs ni le bain, ni la nudité féminine puisque la fée ne serait ici que pour « joer et deduire »⁷⁵, activités presque enfantines qui semblent lénifier le potentiel érotique de la séquence mais qui peuvent tout aussi bien s'appréhender comme les signes, évidemment trompeurs, de l'innocence. Toujours est-il que ce scénario original ne paraît pas avoir totalement satisfait Jacques Roubaud qui préférera faire de cette rencontre une scène plus clairement inscrite sous le signe de la merveille et du

⁷² *Lai de Guingamor*, v. 444-454 dans *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Alexandre Micha (éd. et trad.), Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1992.

⁷³ *Les Premiers Faits du roi Arthur*, éd. citée, § 255.

⁷⁴ La glose roubaldienne du prénom de Viviane (et de sa version Niniane) est d'ailleurs revue de manière à mettre plus explicitement encore en relation la fée avec l'élément aquatique (*GF*, p. 27, c'est Merlin qui parle) : « Elle vivra dans un château, sous un lac [...] et c'est pourquoi il y a dans son nom des vagues : *v*, *v* écrivent les vagues qui viennent, *n*, *n* écrivent les vagues qui s'en vont ».

⁷⁵ *Les Premiers Faits du roi Arthur*, éd. citée, § 255. Rappelons toutefois que le verbe « déduire » peut avoir une connotation érotique.

désir⁷⁶. Aussi commence-t-il par quelques touches descriptives pour mettre en place un décor plus explicitement rivé à la topographie féérique :

Et voilà qu'il [Merlin] arriva au bord d'un lac. C'était un petit lac très propre à l'eau légère, un peu bleue. Il y avait de l'herbe autour, des tas de jonquilles ; des saumons nageaient dans le torrent qui s'échappait : on voyait au milieu une petite île dans la brume⁷⁷.

Le décor est discrètement mais savamment développé au profit d'un *locus amoenus* moins embryonnaire qu'à l'origine puisque le texte médiéval ne faisait que signaler la clarté de l'eau : ici s'ajoutent de nouvelles mentions qui non seulement nourrissent la plaisance du lieu mais tirent aussi plus nettement l'espace vers le merveilleux celtique. La « fontaine » mentionnée dans la *Suite Vulgate* devient un « lac », choix judicieux de la part de l'oulipien qui anticipe l'association du lieu et de la féerie qui se lira dans l'autre nom bien connu de Viviane : la Dame du Lac. Le saumon trouve lui aussi sa place dans cette géographie féérique quand on se souvient qu'il est, dans la tradition irlandaise que Jacques Roubaud connaît bien, une créature douée de *sapience*⁷⁸. Le détail de l'« île dans la brume » fait quant à lui émerger, on l'aura compris, le souvenir diffus d'Avalon et confirme l'appartenance de l'espace à la géographie de l'Autre Monde. Une fois le décor planté, le récit reprend donc :

Merlin s'approcha du bord et vit quelque chose qui soudain attira vivement son attention. Il y avait un buisson de roseaux assez épais au bord de l'eau, et dans l'eau, à quelques mètres des roseaux, il y avait une anguille. Rien de bien surprenant, me direz-vous : oui, mais voilà, ce qui avait attiré l'attention de Merlin, c'est que l'anguille en fait n'était pas *dans* l'eau ; elle était en l'air, à cinquante centimètres au dessus de la surface du lac ; et elle gigotait d'un air surpris et mécontent, sans arriver à bouger et à replonger dans l'élément liquide. Cela dura presque une minute. L'anguille réussit à se glisser hors de l'air et s'enfuit dans l'eau du lac en murmurant quelques paroles sur les personnes sans éducation et les mauvaises plaisanteries. Et au moment où l'anguille s'enfuit, on entendit une exclamation en vieux gallois que je préfère ne pas traduire, et les roseaux s'écartèrent et une petite fille apparut⁷⁹.

Belle façon de retarder l'apparition de Viviane tout en la rivant d'emblée au règne surnaturel puisque la demoiselle ne se manifeste pas d'abord par sa présence

⁷⁶ Si le texte médiéval ne présente pas, lors de cette rencontre, la jeune Viviane comme une créature trop séduisante et (donc) trop inquiétante, il aura toutefois eu l'occasion de le faire plus tôt en expliquant notamment comment la déesse Diane (figure éloquente de la chasserresse) a promis au père de la fée qu'elle sera celle par qui le « plus sage home terrien » perdra sa magie (voir *Les Premiers Faits du roi Arthur*, éd. citée, § 253).

⁷⁷ RA, p. 89.

⁷⁸ Nous avons déjà croisé le saumon de sagesse dans les jardins de la *Princesse Hopyy*.

⁷⁹ RA, p. 89-90.

physique mais bien par un tour de magie. Dans la *Suite Vulgate*, la jeune fille paraît en effet encore ignorante du savoir féérique et ce n'est qu'après avoir échangé quelques propos avec Merlin qu'elle semble encline à vouloir apprendre de lui l'art de l'enchantement : « s'il ne vous deüst peser, je vauroie savoir de vos gix »⁸⁰. Ici, Viviane est *déjà* enchanteresse, certes encore un peu novice, mais non moins prometteuse, et elle témoigne de belles prédispositions. Il n'est pas non plus étonnant que son apparition à proprement parler soit encore retardée par une manifestation verbale que le narrateur, de façon judicieuse, se refuse de traduire : la censure est invoquée pour des raisons de bienséance mais elle permet d'inscrire subtilement le discours de Viviane dans l'orbe de cette « parole obscure » qui caractérise aussi le langage merlinien.

Le caractère encore enfantin de la scène, confirmé par l'identification de Viviane à une « petite fille », se voit pourtant aussitôt infléchi vers un scénario moins innocent et le narrateur s'empresse de rectifier l'apparence trop juvénile de la demoiselle :

Ce n'était pas vraiment une petite fille, mais plutôt une petite jeune fille : elle n'était pas très habillée, puisqu'elle ne portait en tout et pour tout qu'une couronne de jonquilles sur ses cheveux blonds : elle était très jolie malgré la moue de mécontentement qu'elle avait autour de la bouche, parce que l'anguille avait réussi à s'échapper.

Merlin vit tout de suite que c'était une fée⁸¹.

De façon éloquente, la reconnaissance de la nature féérique de Viviane ne se fait qu'après la mention d'un corps exposé : la nudité, ici inédite, fonctionne comme le dernier critère définitoire qui permet de confirmer la part magique et (donc plus inquiétante) de la demoiselle. La relative candeur qui semblait caractériser la Viviane de la *Suite Vulgate* se voit donc progressivement évacuée au profit d'une féminité plus assurée, qui se déploie encore dans les premiers mots que la jeune fille adresse à Merlin :

« Qu'est-ce que vous avez à me regarder comme un idiot ? dit-elle à Merlin qui la trouvait très jolie. Je n'y arrive pas, elle s'échappe toujours ! Mais vous ne pouvez pas comprendre »⁸².

On est loin, en effet, du texte médiéval où la jeune fille, après avoir été saluée par Merlin, priaît celui-ci de bien se comporter et de ne lui faire aucun mal. La

⁸⁰ *Les Premiers Faits du roi Arthur*, éd. citée, § 257.

⁸¹ *RA*, p. 90.

⁸² *Ibidem*.

méfiance originale du discours de Viviane est bien sûr à prendre avec soin dans la mesure où elle peut se lire comme une invitation à la courtoisie. Elle ne semble toutefois pas avoir suffisamment convaincu Jacques Roubaud qui préférera troquer ce discours de la fausse innocence contre une parole plus provocante qui vient non seulement déstabiliser le regard masculin, surpris en plein acte voyeur, mais aussi piquer l'orgueil d'un magicien dont les compétences sont ici suspectées. Le piège est redoutablement efficace et Merlin s'y engouffre aussitôt :

Alors Merlin, tout en s'excusant poliment auprès de l'anguille, la rattrapa et la fit venir à travers les airs jusqu'au niveau du bout du nez de la petite fée, qui en fut très surprise et qui regarda Merlin d'une manière nettement plus aimable : « C'est fort, dit-elle. Je croyais que tous les hommes étaient idiots comme mon père et mes frères et tous les garçons du voisinage qui ne pensent qu'à m'embrasser et qui ne savent même pas parler aux oiseaux ! Comment faites-vous ça ? » Et Merlin le lui dit. Et la jeune fée sortit son cahier où elle écrivit les mots de l'enchantement que vous voudriez bien connaître, j'en suis sûr, mais je ne vous les dirai pas. D'ailleurs, c'est en vieux gallois et vous seriez bien avancés !⁸³

Mis au défi, Merlin s'exécute, récoltant au passage les éloges d'une fée qui use désormais de la flatterie pour aussitôt s'enquérir du secret magique. Alors que dans le texte médiéval, c'était l'enchanteur qui proposait à la jeune fille de mettre par écrit ses tours, on voit ici la fée déjà en possession d'un cahier dans lequel elle s'empresse de noter ces recettes qu'elle n'a manifestement pas trop peiné à obtenir. Que la fée dispose à ce moment précis d'un support à l'écriture est en effet étrange et l'on est bien en droit de se demander s'il s'agit là d'une belle coïncidence ou d'un plan bien orchestré. Toujours est-il que cette nouvelle Viviane n'aura pas attendu la requête merlinienne pour montrer qu'elle sait aussi manier la plume : en véritable femme de lettres, elle accède logiquement et rapidement au savoir de Merlin et se voit offrir le privilège, éminemment auctorial et malicieusement refusé au lecteur, de pénétrer le savoir du devin.

Silence à la source

La fontaine reste donc le lieu où s'expriment de manière singulière les pouvoirs de cette féminité capable de déjouer les hommes, même les plus savants d'entre eux. Cette leçon tirée des récits arthuriens, Jacques Roubaud s'appliquera encore à l'illustrer dans son *Chevalier Silence* qui nous propose une nouvelle occurrence du motif, totalement étrangère d'ailleurs à l'hypotexte supposé du

⁸³ *Ibid.*, p. 90-93.

récit. La rencontre à la fontaine concerne désormais le roi Glendwr mais elle se déroule d'abord dans un rêve :

À quelque temps de là, le roi Glendwr fit un rêve. Et ce rêve ne lui plut pas. Mais pas du tout. Il rêva qu'étant parti à la chasse d'un grand cerf blanc aux bois phénoménaux, l'ayant poursuivi toute une journée sans l'atteindre, égaré dans la forêt et éloigné de ses gens, il s'allongea dans l'herbe d'une clairière où murmurait une fontaine et s'endormit⁸⁴.

Jacques Roubaud s'ingénie à reprendre consciencieusement les séquences de ce schéma mélusien dont nous avons parlé plus haut : la chasse à l'animal blanc constitue en effet un motif embrayeur qui signale de façon claire l'éloignement du héros et son entrée dans le monde féerique. L'apparition féminine ne tarde alors pas à se faire :

S'éveillant (toujours dans son rêve) le roi aperçut une belle jeune fille aux cheveux couleurs de noisette, très courts, qui se baignait à la fontaine. Elle était nue et, ma foi, fort belle aussi bien de la tête que des pieds, de sur le devant que de sur l'arrière et de sur les côtés, et le roi ressentit un violent désir de la connaître de manière approfondie [...]. Et il lui dit : « Demoiselle, je suis le roi Glendwr ; voudriez-vous bien vous allonger un moment dans cette belle herbe, afin d'être à l'aise sous moi et moi sur vous ? »⁸⁵.

La logique romanesque a déjà discrètement déraillé, ne serait-ce que dans la petite *descriptio puellae* qui nous est proposée. Les quelques détails concernant la demoiselle sont en effet peu canoniques puisque non seulement sa chevelure n'est pas blonde, comme on aurait pu s'y attendre, ni même fournie : le lecteur attentif aura compris que derrière cette coupe « à la garçonne » se cache évidemment Silence, que l'on élève précisément comme un homme ! À cette ambiguïté sexuelle qui complique subtilement la réécriture du motif s'ajoute, qui plus est, la prise de parole surprenante du narrateur qui, comme envoûté par les charmes de sa propre héroïne, se lance dans un blason aussi expéditif que curieux dans son expression. Le désir du roi, quant à lui, est si fort qu'aucune précaution de l'expression ne semble pouvoir le dissimuler : le verbe biblique « connaître » perd tout pouvoir lénifiant sous la pression d'un complément (trop) évocateur (« de manière approfondie »), et la demande de Glendwr fait contraster de façon comique les formules précieuses et des intentions qui le sont manifestement moins. Le ludisme roubaldien n'est toutefois pas encore à son plein régime et se déploie avec plus d'éclat encore quand il s'agit de réinventer la réaction féminine :

⁸⁴ CS, p. 17.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

Mais la jeune fille, se retournant brusquement, saisit l'épée qu'elle avait laissée sur la margelle et lui dit : « Essaye donc un peu de me toucher, gros porc indigne de Trwch trywth » (le sanglier fabuleux). À ces mots, furieux, encore moins peut-être de désir que de rage devant l'insulte faite à sa majesté royale, Glendwr se mit en garde, certain de venir à bout de cette insolente (il n'était pas médiocre épéiste). Il ne désirait pas lui faire du mal : seulement la débarrasser de son épée et faire ensuite d'elle toute sa volonté. Mais la jeune fille se révéla un adversaire redoutable. Si redoutable qu'en moins d'une minute le roi se trouva atteint d'un coup imparable, résultant d'une feinte subtile qu'il ne connaissait pas. [...] Mourant dans son rêve, le roi se réveilla⁸⁶.

C'est peu dire que Jacques Roubaud contourne avec adresse les attentes du lecteur qui, à l'image du roi, pensait très certainement que la demoiselle au bain ne faisait que feindre l'innocence et n'était, après tout, qu'une autre de ces fées prête à capturer un homme entre ses filets. Véritable tour que nous joue l'oulipein puisque, à la grande surprise de Glendwr comme de l'amateur d'*arthuriana*, la venue du roi n'est pas attendue par la demoiselle mais nous est présentée comme une réelle intrusion. Rien n'est plus conforme au schéma mélusinien, si ce n'est cette idée de puissance féminine, qui ne passe plus par un art de la séduction, mais bien par un recours, tout masculin, à l'épée. Par le biais d'une héroïne élevée comme un chevalier, Jacques Roubaud rejoue ainsi avec malice la supériorité de la femme tout en évitant de répéter trop machinalement le scénario de séduction : la demoiselle n'est pas simplement forte de pouvoir exercer sur l'homme un pouvoir érotique, elle l'est aussi parce qu'elle sait, très littéralement, manier les mêmes armes que lui. Le traitement du motif procède donc de l'inversion parodique, en plus de faire avorter la suite logique du récit puisque le roi trouvera la mort !

Le rêve du Glendwr est évidemment prophétique et la séquence se répètera quelques chapitres plus loin. Cette fois-ci, toutefois, Jacques Roubaud s'ingénie à nous refaire vivre la scène mais en précisant désormais comment elle est vécue par Silence, comme pour mieux montrer au lecteur que la demoiselle n'a rien prémédité à la rencontre, contrairement à ses homologues fées avec qui elle pouvait être confondue :

On avait signalé un grand cerf blanc dans la forêt domaniale et [Glendwr] se sentait en grande forme de chasseur. Il fit venir son sénéchal et son maître-veneur et bientôt, meute de chiens en tête, il partit à la poursuite du cerf. Le cerf courut, courut, les chiens coururent, coururent. Le roi galopa, galopa. Ce fut l'après-midi. Silence s'était arrêtée au bord de la fontaine [...] elle se mit nue et se glissa dans les draps de l'eau transparente et fraîche ; posant son épée

⁸⁶ *Ibid.*, p. 18.

sur le bord du arbre, elle entreprit de sa savonner longuement [...]. S'étant séparé de la meute et des autres chasseurs, [le roi] était arrivé à la rivière⁸⁷.

Sans en reprendre les formules canoniques, Jacques Roubaud propose ici un véritable entrelacement narratif : pendant que Silence faisait ceci, le roi faisait cela, et c'est manifestement par le plus grand des hasards que leurs chemins se croisent. Rétrospectivement, le motif de la chasse à l'animal blanc devient caduc, ou à tout le moins trompeur, car le récit ne s'achemine guère vers un scénario merveilleux mais vers une bien piètre et tragique aventure. Le fait que le roman décrive maintenant l'aventure vécue par Silence confirme d'ailleurs le dégonflement du schéma mélusisien : du côté de la demoiselle, la fontaine n'est plus le lieu d'un piège érotique parfaitement orchestrée mais l'occasion, toute banale, de faire un brin de toilette ! Il s'agit donc clairement, pour l'oulipien, de sortir le bain de son contexte arthurien et d'en faire un moment assurément prosaïque.

C'est très différemment, bien sûr, que l'on relit l'apparition de Silence aux yeux du roi qui, malgré les avertissements reçus en rêve, persiste dans ses intentions :

Le roi alors sut que tout recommençait comme dans son premier rêve, et qu'il n'aurait pas sa revanche onirique en jouissant de la jeune beauté furieuse qui engageait maintenant son épée. Pourtant il pensait encore être dans le pays du sommeil, déçu seulement de la compulsion de répétition dont ce rêve-là était affligé. Il combattit mollement, pressé d'en finir ; et bientôt il se trouva allongé dans l'herbe, vomissant le sang de son cœur [...]. Il mourut. Et cette fois il ne se réveilla pas⁸⁸.

C'est la deuxième fois, en somme, que le roi se fait surprendre dans son propre récit, à force d'anticiper les événements et de faire trop confiance à ce que l'aventure est *supposée* lui réserver. D'abord déboussolé par le refus de Silence alors qu'il s'attendait à ce qu'elle s'offre sans plus de résistance, le voilà désarmé quand il réalise qu'il n'est plus dans son rêve. Cette histoire tragique sert en somme d'*exempla* au lecteur : tout élément du récit susceptible de répondre à un horizon d'attente est potentiellement trompeur. Les lieux communs du roman ne sont finalement convoqués que pour être mieux détournés : la répétition, dont se plaint d'ailleurs ironiquement Glendwr, ménage toujours quelque surprise.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

Hortense au bain

Le motif de la fée au bain permet de mettre le doigt sur une écriture trouvant son miel dans la variation et il n'est pas étonnant que la séquence transite dans l'œuvre roubaldienne comme dans le corpus arthurien, même dans les textes qui n'ont *a priori* pas de rapports directs avec la bibliothèque du Moyen Âge. C'est notamment le cas dans *L'Exil d'Hortense*, dont le premier chapitre s'ouvre sur une scène de bain de l'héroïne où l'oulipien joue de façon discrète mais non moins prégnante avec les codes du récit médiéval. Comme dans le *Chevalier Silence*, le bain est ici à entendre au sens le plus littéral et l'on suit Hortense, précédée de son chat Alexandre Vladimirovitch, pénétrer dans une salle d'eau :

Alexandre Vladimirovitch bondit. Sa patte avant droite donna un coup preste sur l'extrémité de la poignée. Les lois de la mécanique, instaurées jadis par Archimède pendant qu'il prenait son bain à Syracuse, jouèrent. La porte commença à s'ouvrir. Redescendant vers le sol, la patte avant gauche d'Alexandre Vladimirovitch accentua le mouvement de la porte, qui s'ouvrit tout à fait. Franchissant le seuil, il vérifia d'un œil exercé qu'il n'y avait là ni espions, ni assassins, ni souris ; puis il s'écarta pour laisser passer Hortense. Hortense entra dans la salle de bain du palais⁸⁹.

Non sans humour, le motif arthurien du bain est annoncé par l'allusion à cette autre scène tout aussi connue de baignade, mais qui appartient au folklore scientifique : celle d'Archimède découvrant la célèbre poussée qui portera son nom. L'écriture roubaldienne est ici au syncrétisme et mêle volontiers l'univers littéraire au monde de la science : ce sont, après tout, les deux terrains de prédilection de l'oulipien. Il est du reste étonnant que l'écrivain en appelle ici à l'autorité d'Archimède avant de convoquer un modèle plus strictement littéraire, à moins de considérer que le fameux « Eureka » du physicien antique n'ait une curieuse résonance avec la *troveüre* médiévale ! L'allusion scientifique deviendrait en ce sens un indice poétique susceptible de dire l'impulsion romanesque que Jacques Roubaud semble avoir *trouvé* dans la topique arthurienne puisque c'est bien une demoiselle à la fontaine qui inaugure son récit. Et c'est déjà sous le signe du ludisme que le motif se voit réinvesti puisqu'à peine la scène suggérée, Jacques Roubaud s'empresse de la priver d'un de ses éléments essentiels : un voyeur. Aucun homme, en effet, n'est en position d'observateur et le chat Alexandre paraît bien décidé à ce que personne d'autre que lui ne puisse assister à la représentation. Mais c'était sans compter, évidemment, sur la

⁸⁹ *EXH*, p. 13.

présence du lecteur lui-même, à qui Jacques Roubaud semble subtilement signifier que le spectacle auquel il a droit tient ici du privilège.

Avant toutefois que l'on ait droit à la nudité de l'héroïne, le motif se voit ingénieusement amplifié et l'oulipien se fait un malin plaisir de décrire la salle de bain en question :

Hortense pénétra dans la salle de bain du palais. Elle se dirigea vers la grande baignoire en demi-cercle et ouvrit les six robinets d'eau : eau très chaude, eau chaude, eaux tièdes et froides, eau glaciale ; du dernier robinet l'eau coulait alternativement brûlante et glaciale à raison de trente-sept changements par seconde ; tous les filets d'eau se retrouvaient dans le mélangeur en bronze doré pour un débit puissant, écumeux, uniforme. Hortense les fit jouer jusqu'à ce que la température résultante soit parfaite. La baignoire commença à se remplir. La salle de bain, cubique, avait une superficie au sol de trois cent dix-sept mètres carrés. Elle était en marbre : noir sur trois faces, blancs sur les trois autres : miroirs ; baignoire (quarante et un mètres carrés), basse, de basalte et de lave ; serviettes blanches, noires et rouges à l'effigie du Prince, savons odoriférants ; flacons de bains moussants aux essences balsamiques, pinces et peignes, etc.⁹⁰

Le motif du bain a beau avoir été entendu au sens le plus trivial, il n'est manifestement pas traité de manière ordinaire et le cadre semble ici compenser le merveilleux perdu dans la quotidienneté d'une scène de toilette. Aucun détail n'échappe à la description : des dimensions impressionnantes aux matériaux en passant par l'arsenal cosmétique, tout est passé en revue par Jacques Roubaud qui renoue, le temps d'un paragraphe, avec son goût pour l'inventaire. Cette amplification de la scène au bain permet aussi, il faut l'avouer, de jouer avec la patience du lecteur et de retarder le moment où l'héroïne sera nue. Mais quand elle apparaît enfin dans son plus simple appareil, le récit rebondit presque aussitôt, comme pour repousser encore l'instant où le narrateur daignera livrer quelques détails plus intéressants sur l'anatomie de la belle :

Hortense [...] envoya promener ses pantoufles, défit sa ceinture. Son peignoir glissa de ses épaules, un instant retenu par ses seins qui hésitaient à se montrer, par ses hanches. Elle fut nue. Montant sur une balance électronique ultrasensible, juste, précise et fidèle, elle se tint très droite pour ne pas fausser la mesure qui s'inscrivit en chiffres rouge fluo sur le mur en face d'elle : cent vingt-quatre pounds neufs ounces, soit quatre ounces de plus que la veille (« chocolat, chocolat », pensa-t-elle)⁹¹.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 13-14. Notons au passage que si la surface au sol de cette salle cubique est de 317 mètres carrés, cela signifie que ses côtés n'ont pas pour mesure un nombre entier ($\sqrt{317} = 17,804493814764\dots$). Le résultat, autrement dit, ne correspond pas à grand-chose, sinon à lui-même.

⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

L'élan érotique que prenait le récit est en effet sapé, de manière comique, par la banalité de la pesée et les pensées non moins triviales qu'elle déclenche chez l'héroïne qui, en définitive, n'aurait enflé que d'une centaine de grammes ! Jacques Roubaud continue ainsi à jouer avec son lecteur, passant avec plaisir d'un détail sensuel à des mentions banales, comme c'est encore le cas lorsqu'il s'agit de décrire Hortense pénétrant dans son bain :

Descendant de la balance, elle passa un pied par-dessus le bord de la baignoire : son orteil gauche tâta l'eau. Le message de l'eau, pénétrant dans son pied, remonta le long de sa jambe, et après un parcours de cent soixante et onze centimètres, atteignit le sommet d'Hortense, parmi la chevelure légère et dense, châtain claire, très douce ; c'était un message de perfection⁹².

Le texte fait contraster l'érotisme et le factuel, en un blason qui inverse l'ordre attendu de la description : en suivant le message nerveux de l'orteil à la tête, l'oulipien renverse en effet la logique du « haut en bas » préconisée voilà longtemps par les théoriciens du Moyen Âge. C'est d'ailleurs selon ce nouvel ordre que continue le portrait d'Hortense au bain :

Après s'être savonné longuement les entre-doigts de pied, Hortense était remontée jusqu'à ses genoux et les regardait, comme tous les matins, avec une perplexité réprobatrice : malgré les discours répétés et persuasifs du Prince, son fiancé, elle les tenait pour la marque même de son échec à atteindre la véritable beauté ; elle les trouvait trop ronds, niais pour ainsi dire. Elle les punit en les négligeant et passa au caramel laiteux de ses cuisses⁹³.

Par le jeu de la focalisation interne, Jacques Roubaud désamorce plus encore les enjeux traditionnels de la description : loin de cet idéal vers lequel devrait *a priori* tendre le portrait, le tableau fait ici place aux complexes féminins et s'amuse à pointer les parties d'une anatomie considérée comme imparfaite. Le discours intérieur de l'héroïne prête certes à sourire mais ne menace pas moins, encore une fois, la sensualité de la scène. Et c'est sans compter sur la suite du récit où l'oulipien décide de nous révéler les pensées de cet autre spectateur qu'est le chat Alexandre, au moment même où l'on s'attendrait à ce que la focale descriptive remonte un peu plus haut encore :

Les yeux d'Alexandre Vladimirovitch [...] étaient fixés sur Hortense, et suivaient la progression sensuelle du savonnage. « Je me demande, se dit Hortense, ce qu'il peut bien penser quand il me regarde ainsi, tous les matins ». « Ce que je pense, pensait Alexandre Vladimirovitch, qui comme tous les chats [...] n'avait aucune difficulté à décoder les ondes cérébrales des humains [...], c'est que ça manque singulièrement de fourrure. Sans doute, selon les critères

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibid.*, p. 15.

humains, si je tiens compte du jugement du Prince, qui est un connaisseur, le peu de fourrure d'Hortense se trouve correctement, avec charme même, je le concède, et stratégiquement sur elle placé ; mais : premièrement, la maladroite discontinuité entre fourrure et non-fourrure, commune à tous les humains de quelque sexe qu'ils soient, est un défaut regrettable d'harmonie ; secondement, si l'intention de la fourrure est érotique, et c'est sans doute aucun le cas de celle d'Hortense, comment se fait-il qu'une grande partie de celle-ci n'ait en fait aucune valeur d'usage ? n'est-ce pas trompeuse amorcée, et décevant simulacre ?⁹⁴

La réflexion du chat se charge d'arracher définitivement la scène à la sensualité puisqu'on sort des critères humains et qu'à l'aune du jugement animal, la belle Hortense n'est en définitive pas si belle ! Les charmes de l'héroïne n'ayant en effet aucun pouvoir sur le félin, le motif du bain perd *de facto* sa fonction narrative : non seulement le seul voyeur du récit n'est pas sensible au spectacle de la nudité, mais le lecteur voit encore s'éloigner la perspective d'une scène traditionnelle d'érotisme. En ce sens, et pour reprendre le constat révélateur d'Alexandre Vladimirovitch, le texte, qui porte pourtant sur la description du sexe de l'héroïne, est « trompeu[r] » et « décevant ». L'étonnante amplification dont est l'objet la séquence du bain dégonfle en effet avec humour le désir qu'elle est supposée éveiller, travail de subversion qui manifeste encore une fois le ludisme de l'écriture.

Jacques Roubaud s'est donc saisi à l'envi des fontaines arthuriennes pour y projeter des récits aussi conformes que contraires aux versions de la bibliothèque. Il relict ainsi la rencontre de Viviane et de Merlin au prisme d'une scène de bain qui scelle le mariage de l'érotisme et de la merveille : c'est l'occasion pour lui de réaffirmer, à la suite des romanciers médiévaux, cet art trouble de la séduction dont seule la femme serait capable. L'oulipien accorde pourtant au personnage féminin d'autres pouvoirs que celui de l'*engien* : avec Silence, il trouve en effet l'occasion de transformer la fontaine en véritable espace de duel où la demoiselle sait triompher de l'homme sans aucun artifice magique mais par un recours tout paradoxal aux armes. Ce jeu parodique qui ne ménage ni le regard ni le désir masculins est aussi au cœur de la scène du bain d'Hortense : entre une description qui passe en revue tous les éléments d'une salle d'eau et l'intervention d'un chat qui ne trouve guère l'héroïne à son goût, tout est mis en œuvre pour faire avorter la sensualité du moment et priver le lecteur du plaisir voyeur. On aura apprécié,

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

une fois n'est pas coutume, la maîtrise qui préside au détournement des codes romanesques : derrière les effets dissonants de la réécriture, le travail roubaldien témoigne en effet d'une belle érudition, qui n'est manifestement pas incompatible avec cet esprit de jeu si cher à l'oulipien.

Salles aux *images*

Du corpus tristanien au *Lancelot-Graal*, la chambre (ou salle) aux images est un lieu singulier où le héros décide de combler par les artifices de l'art l'absence de la dame dont il se voit ponctuellement éloigné : Tristan, réalisant que son mariage avec Iseult aux Blanches Mains n'est qu'un piètre expédient à sa passion première, sculpte en secret une statue à l'effigie d'Iseult la Blonde tandis que Lancelot, retenu par Morgane qui cherche à le séduire, peint sur les murs de sa prison les épisodes de sa passion pour Guenièvre. La salle aux images apparaît rapidement comme le lieu d'un culte amoureux où, dans la droite lignée de la pensée lyrique, le désir masculin, éloigné de son objet, sublime la privation en déployant d'étonnants talents. Pour ces chevaliers-artistes, il s'agit de célébrer et de donner corps au fantôme-fantasme de cette bien-aimée absente dont il faut entretenir le souvenir et maintenir l'image vivante. Le recours à l'art permet ainsi d'actualiser la mémoire amoureuse, au point d'ailleurs que la création semble prendre vie à travers les yeux de son créateur, en un écho persistant au mythe de Pygmalion : Tristan entretiendra de longs discours avec sa statue et Lancelot n'hésitera pas à embrasser les lèvres du portrait de sa reine. Si la chambre aux images est indéniablement un lieu où s'exprime la puissance du désir, il constitue donc aussi un espace métapoétique où se dit non seulement l'importance de la *remembrance* dans le processus de création mais aussi les pouvoirs de la représentation : les questions que posent l'image, simulacre capable de relayer la réalité, engagent cet autre recours à la mimésis et au faux-semblant qu'est l'écriture, notamment romanesque. À la manière de l'*ekphrasis*, ces œuvres opèrent en effet une belle mise en abyme des forces parfois inquiétantes de cette création littéraire qui repose, elle aussi, sur un art de l'*engien*.

La première occurrence de la salle aux images dans la production vernaculaire semble remonter à la matière tristianienne et notamment à l'œuvre de Thomas, quoiqu'on soit obligé de passer par la *Saga norroise*, plus complète et considérée comme une traduction plus ou moins fidèle du texte anglo-normand,

pour avoir un aperçu plus général de l'épisode⁹⁵. D'après le texte scandinave, la salle aux images serait une grotte, lieu qui établit un lien direct avec cette autre grotte déjà mentionnée et qui abritait les premières amours des héros de Cornouailles⁹⁶. Le parallélisme topographique n'est bien sûr pas innocent et inscrit d'emblée la salle aux images dans un rapport réflexif aux lieux de l'amour déjà traversés par les personnages et le lecteur : elle sera, en effet, un espace non seulement dédié au désir tristanien mais aussi à la mémoire du récit.

La salle aux *images* est en fait une salle aux statues, d'abord construite par quelques artisans et orfèvres : entreprise collective certes, mais menée au nom du seul désir de Tristan, grand architecte d'une recreation sur mesure de son univers. Car si au milieu de ces statues trône évidemment celle d'Iseult, d'autres personnages se voient aussi sculptés (Brangien et Husden par exemple), à l'exception notable et toute significative du roi Marc. Tristan ne répète donc pas complètement son aventure sur le mode du ressassement : si, comme le soutient Jean-Marc Pastré, il est indéniablement « un homme du souvenir et du passé »⁹⁷, c'est aussi d'un passé qu'il voudrait idéalement recomposé à partir de l'absence ou du meurtre fantasmé de cet oncle qui fait obstacle à son désir. Tristan trouve donc dans l'art l'occasion de rejouer sa propre histoire, représentation de son récit qu'il préfère à la réalité puisqu'il en est désormais l'unique demiurge. Alliant la prouesse artistique et technique à la puissance de sa passion, il donne ainsi vie à ses statues et dote notamment celle d'Iseult d'un mécanisme de son invention qui permet de distiller un doux parfum au niveau de la nuque et de la bouche⁹⁸. C'est dire combien il s'agit pour lui de rendre la copie plus vraie que nature puisqu'elle est en somme capable de sensualité ! Ce double sculptural d'Iseult est d'ailleurs si

⁹⁵ Nous renvoyons à l'édition de la *Saga Norroise* dans *Tristan et Iseult. Les poèmes français, la Saga norroise*, Daniel Lacroix et Philippe Walter (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1989. Pour l'épisode en question, voir p. 600 et suivantes.

⁹⁶ Chez Béroul, c'est sous une hutte de branchages que s'abritent les amants.

⁹⁷ Jean-Marc Pastré, « Géants, initiations et rituels dans la matière de Tristan », dans *En quête d'utopies, op. cit.*, p. 306.

⁹⁸ Voir la *Saga norroise* (éd. citée), p. 602 : « Ce doux parfum s'exhalait de cette statue grâce à une invention de Tristan : sous la pointe du sein, près du cœur, il avait fait un trou dans la poitrine, et avait placé là une petite boîte remplie des plus douces herbes qui soient au monde, saupoudrées d'or. Deux petits tuyaux d'or pur étaient reliés à la boîte. L'un d'eux conduisait la senteur sous la nuque à la limite des cheveux, et l'autre de la même manière à la bouche »

ressemblant et si conforme au désir tristanien qu'il en vient à éclipser cet autre double qu'est Iseult aux Blanches Mains.

La salle aux *images* est donc le lieu où se dit la puissance de l'artifice et ne cesse, à ce titre, de faire signe vers le travail de la fiction romanesque : ce jeu de la mimésis auquel se prête Tristan figure bien sûr celui de Thomas. Mais l'image n'est pas simplement métaphore du roman dans son rapport à la représentation : elle est aussi l'occasion de mettre à nu cette poétique de la reprise qui sous-tend plus généralement l'écriture médiévale puisque devant ses statues, Tristan, comme en témoigne le fragment de Turin⁹⁹, ne cesse de parler, de redire et de relire son aventure, discours qui sont autant d'espaces où le récit procède, sous nos yeux, à son propre réinvestissement et organise ainsi sa propre mouvance. La salle aux images apparaît dès lors comme un motif déclencheur de l'écriture, invitée à déployer de nouvelles ressources pour redire autrement ce qu'elle a déjà formulé : elle est, en somme, à la fois miroir du texte et appel à la littérature.

C'est, semble-t-il, face à des enjeux similaires que nous place la salle aux images du *Lancelot en prose*. Le cadre, bien sûr, en est différent, puisqu'il ne s'agit plus d'une grotte, ni même d'ailleurs d'un lieu que le héros semblait avoir choisi en écho à sa propre aventure amoureuse : ici, Lancelot est enfermé dans une chambre, contre son gré, par Morgane. Mais cette nouvelle salle aux images ne continue pas moins d'être un espace fortement marqué par ces deux notions que l'on trouvait déjà dans les textes tristaniens : désir et illusion. Désir d'une part : à la fois celui de Lancelot pour Guenièvre mais aussi celui de Morgane pour Lancelot, à qui elle offre significativement pour seul mobilier un lit somptueux. Illusion d'autre part : celle bientôt générée par les peintures du chevalier mais aussi celle orchestrée par Morgane qui, en bon personnage *faé*, et donc singulièrement associé à l'art de la tromperie, administre une drogue à son prisonnier afin qu'il ne prenne pas conscience de sa captivité et ne retrouve jamais son « droit sens »¹⁰⁰.

Contre toute attente, et à la grande surprise de Morgane, Lancelot retrouve pourtant ses esprits et aperçoit un jour, à travers les barreaux de sa prison, un

⁹⁹ Voir *Tristan et Iseult*, éd. citée, p. 380-392

¹⁰⁰ Voir *Lancelot en prose*, « La Seconde Partie de la Quête de Lancelot », éd. citée, p. 458.

homme occupé à peindre une « anchienne istoire »¹⁰¹, celle de la fuite d'Énée. L'indication est doublement précieuse : elle peut d'abord constituer un clin-d'œil proleptique de bon augure : comme le héros troyen réussira à quitter sa ville assiégée, Lancelot finira par sortir de sa prison. Mais elle fonctionne aussi comme un bel indice métapoétique puisque l'histoire antique d'Énée est celle qui a fourni son sujet à l'un des premiers romans en langue vernaculaire : au moment même où le chevalier sort de sa léthargie et s'apprête à retranscrire ses souvenirs, autrement dit à l'endroit exact où le récit est appelé à opérer un retour sur soi, le texte renvoie de façon éloquente à une entreprise de translation, à une écriture qui a fait du devoir de transmission ou de *remembrance* son moteur.

Lancelot décide donc à son tour de prendre le pinceau notamment afin de pouvoir se représenter celle qui hante ses pensées et de soulager ainsi le malheur d'en être éloigné. Comme dans le cas de Tristan, l'artifice de l'art vient relayer l'absence de la bien-aimée. À défaut de pouvoir vénérer sa reine, Lancelot vénère une image que son désir semble rendre vivante : « si l'encline et le salue et vait pres de li et le baise en la bouche et delite assés plus qu'il ne feïst en une autre feme »¹⁰². La puissance avec laquelle la passion du chevalier anime sa peinture et permet de maintenir présent le souvenir de Guenièvre est d'ailleurs telle que Morgane, implicitement, capitule devant ce simulacre, fruit d'un amour dont elle se sait désormais exclue. Mais si la fée consent ainsi à avouer la supériorité de l'image sur ses propres pouvoirs d'illusion, elle sait aussitôt retourner la situation en sa faveur puisque, en laissant Lancelot raconter en peinture son amour pour la reine, elle fait aussi de cette fresque l'arme de sa vengeance : en invitant Arthur, dans le dernier roman du cycle, à pénétrer dans la salle aux images, elle lui donnera en effet la preuve de cet adultère auquel il ne voulait pas croire¹⁰³.

L'art de Lancelot dépasse pourtant rapidement la seule volonté de combler par l'image l'absence de Guenièvre : il peint tous les épisodes de sa vie, « non mie de lui solement mais des autres *si comme li conte a ja devisé* »¹⁰⁴. Cette dernière comparaison en témoigne : la peinture fonctionne très précisément comme le miroir du récit : elle le répète, le redouble et le confirme. L'image, à sa manière, sait aussi *reconter* d'Arthur et elle le fait doublement dans la mesure où, de la

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 460.

¹⁰² *Ibid.*, p. 462.

¹⁰³ Pour l'épisode en question, voir *La Mort du roi Arthur*, éd. citée, p.1245-1250.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 463, nous soulignons.

même façon que la statue d'Iseult déclenche la parole de Tristan, la fresque de Lancelot appelle ici les commentaires de Morgane expliquant les peintures à sa suivante, glose qui permet de répéter le récit à l'intérieur de son propre cadre et de pointer cet art de la réécriture précisément à l'œuvre. La portée métagoétique de la salle aux images n'a pas non plus échappé à l'auteur de la *Mort Artu*, à la différence qu'il fait désormais apparaître une légende sous chacune des peintures du chevalier : Morgane reconstituait sans aide l'histoire de la fresque dans le *Lancelot*, Arthur a maintenant besoin de « la lettre » pour y parvenir, nouveauté où se lit, en creux, une volonté manifeste de résoudre ce paradoxe d'une fiction qui se sait *engien* mais qui ne prétend pas moins, comme toute prose du graal, à une vérité que seule la caution de l'écrit, sur le modèle incontestable des Écritures, saura garantir.

La prison aux peintures

Quelles que soient les prétentions de l'œuvre qui décide de la convoquer, la salle aux images reste donc un espace privilégié d'auto-réflexivité où l'écriture peut dire ses pouvoirs et fonder sa propre légitimité. Les auteurs du *Graal Théâtre*, qui récupèrent la séquence du *Lancelot*, ne s'y sont pas trompés et ils ont su réinvestir avec une grande subtilité les enjeux métalittéraires de cet espace et les mettre savamment au service de leur propre entreprise. Jacques Roubaud et Florence Delay se sont premièrement amusés à amplifier la séquence en développant le personnage du peintre que le chevalier rencontre, mais qui, apparemment, n'a pas grand-chose à voir avec la figure attendue de l'artiste : il semble d'abord avoir été mandaté par Morgane pour rafraîchir la peinture de la prison et demande à Lancelot de ne « pas mettre [ses] mains sur les barreaux tant que c'est pas sec »¹⁰⁵. Le coup de pinceau est manifestement plus utilitaire qu'esthétique et peine, en tout état de cause, à se constituer pour l'instant en véritable miroir de l'écriture. Le peintre est moins artiste qu'artisan, déplacement de l'univers créatif vers le monde professionnel qui est aussi l'occasion, pour les deux auteurs, d'opposer, sur le mode de la caricature, les hautes sphères raffinées de l'*intelligensia* culturelle à une classe ouvrière qui, dans cette logique de l'*a priori*, ne pouvait être qu'un peu rustre et insensible à l'art. Non sans humour,

¹⁰⁵ *GT*, p. 466.

Jacques Roubaud et Florence Delay offrent donc de singulières répliques à ce peintre, qui réinvestissent les clichés les plus attendus du discours et de la langue populaires :

PEINTRE : Elle est chauffée votre prison ?

LANCELOT : Je ne sais pas.

PEINTRE : Remarquez, ça ne m'étonnerait pas qu'elles vous laissent dans le froid. Moi ça fait un mois que je peine dans cette cour et elles ne m'ont même pas offert à boire. Quand je rentrerai au pays, je ferai aussi refaire ma cour mais je ne toucherai pas une truelle et pas un pinceau. Je prendrai deux peintres ils seront bien payés mais c'est eux qui travailleront. Et croyez-moi qu'ils auront leur verre de vin et de la musique en plus. C'est comme ça chez moi. On m'avait dit va donc dans le Royaume de Logres là-bas ils sont riches. Riches peut-être mais ce sont des sauvages¹⁰⁶.

Si la conversation est d'abord le lieu de la revendication sociale où il s'agit de dénoncer de mauvaises conditions de travail – anachronisme que semblent particulièrement affectionner les auteurs¹⁰⁷ –, elle est bientôt l'occasion de parler des femmes et notamment de celles qui emprisonnent Lancelot : Sibylle, la reine de Soresstan, et Morgane¹⁰⁸. Le peintre, conformément à la caricature amusée de son rang social, se lance alors dans un discours qui n'a bien sûr pas les raffinements de la parole courtoise :

PEINTRE : Pourquoi vous êtes prisonnier ?

LANCELOT : Les dames qui sont ici veulent que je choisisse entre elles et dise laquelle est la plus belle.

PEINTRE : Ça n'est pas bien difficile. À tous les coups c'est la petite. Si elle a quinze ans c'est le bout du monde mais elle sait déjà y faire. Elle a une façon de secouer ses boucles sur ses oreilles qui me rend fou. Remarquez l'autre n'est pas mal non plus. Elle n'est plus toute jeune mais ça a son charme. Elle sent aussi bon et fort qu'un pot de géranium. Ça vous retourne. Au fond je me demande si c'est pas elle que je choisirais. En tout cas méfiez-vous de la troisième la patronne. C'est une rusée. Elle est peut-être la plus sexe vous voyez ce que je veux dire mais une femme qui n'offre même pas un verre de vin chaud à un artiste qui travaille dans le froid ça n'a pas de nom¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 467.

¹⁰⁷ Ce n'est pas en effet la première fois que le *Graal Théâtre* propose ce genre de clin d'œil au monde ouvrier, voire à la lutte des classes. Do, père de Girflet, se plaignait déjà, par exemple, des nombreux « accidents de travail » que le chantier merlinesque de Stonehenge occasionait (p. 78) et les tisseuses de la Pesme Aventure, empruntées au roman d'Yvain, sont des « ouvrières du textile », exploitées par le maître des lieux et interpellant le fameux lion du chevalier par le nom tout communiste de « camarade » (p. 189).

¹⁰⁸ Jacques Roubaud et Florence Delay ont ici fondu en un seul épisode les deux enlèvements dont est victime Lancelot dans son roman : Sybille et la reine de Soresstan, à l'origine complices de l'emprisonnement du chevalier dans le Château de la Charrette, trouvent donc désormais leur place dans la chambre aux images.

¹⁰⁹ *GT*, p. 467.

Le passage en revue de celles que les auteurs rebaptisent les « trois grâces » contourne évidemment les codes habituels du langage amoureux : pas de place ici au lyrisme puisqu'il s'agit moins de dire une passion que d'exprimer une pulsion strictement sexuelle. Le discours du peintre va d'ailleurs crescendo dans l'indélicatesse puisque s'il commence par évoquer la sensualité de Sibylle par le détail topique, quoiqu'exprimé avec familiarité, de la chevelure féminine, il se poursuit sur une métaphore florale, destinée à la reine de Soresstan, qui détourne et parodie l'analogie traditionnelle à la rose au profit d'une comparaison, moins noble et moins flatteuse, au pot de géranium¹¹⁰ ! Abstraction ratée du langage qui répond ici à l'abstraction ratée du désir, et qui se conclut dans la crudité d'une parole qui demande ironiquement si son message n'est point trop imagé : « Elle est la plus sexe vous voyez ce que je veux dire ». La figure triviale du peintre permet de mieux mettre en lumière, en s'y opposant, celle du *fin amant* qu'est Lancelot, opposition de deux langages et surtout de deux conceptions du désir, qui prend forme dans un don significatif de pinceau, symbole phallique s'il en est :

LANCELOT : Pourriez-vous me donner de vos couleurs ?

PEINTRE : Vous voulez repeindre votre chambre ? Bonne idée. Ça passera le temps. Avec les couleurs je vais vous donner un gros pinceau.

LANCELOT : Pourriez-vous m'en donner un plus fin ?¹¹¹

Les considérations bien terrestres du peintre, son langage familier et son métier apparemment éloigné de l'art semblent lui interdire de se constituer en figure, même fugace, d'auteur, comme c'est le cas, nous l'avons vu, dans le *Lancelot*.

Il nous semble toutefois, et en dépit des apparences, que son personnage n'est pas totalement dénué de cette portée métalittéraire qu'il avait dans l'hypotexte, avec pour première preuve cette allusion, faite à deux reprises dans son discours, au verre de vin auquel tout artiste devrait avoir droit. Si elle peut à la limite être entendue au premier degré comme un cliché d'ivrognerie associé à la classe ouvrière, la revendication n'est toutefois pas innocente dans le *Graal Théâtre* puisqu'on la retrouve aussi sans cesse dans la bouche de Merlin¹¹², personnage-auteur favori de la fiction arthurienne, qui l'emprunte d'ailleurs lui-

¹¹⁰ Rappelons toutefois que l'essence de géranium est un ingrédient privilégié de la fabrication des parfums...

¹¹¹ *Ibid.*, p. 468.

¹¹² *Ibid.*, p. 90 : « S'il n'y a pas de vin ou si on ne boit pas de vin ce n'est pas la peine de dire le conte ».

même à l'auteur-narrateur de la *Première Continuation*¹¹³. Cette chaîne d'échos intra- et intertextuels invite bien évidemment à reconsidérer celui qui ne semblait être qu'un piètre avatar d'écrivain et à examiner avec d'autant plus d'attention son travail lorsqu'il décide de se prêter au jeu de la représentation, en peignant non plus l'histoire d'Énée mais les amants de Morgane¹¹⁴ :

LANCELOT : Que peignez-vous là ?

PEINTRE : Aristoteles. À côté Jules César. À côté un dénommé Accalon. La patronne veut que des hommes. Comme je ne sais pas à quoi ils ressemblent je les peins tous pareils et pour qu'on ne les confonde pas à la fin je mettrai des lettres qui diront le nom de chacun¹¹⁵.

Dans la salle de *La Mort Artu*, l'écrit des légendes venait confirmer le récit de l'image et, par là même, rendait vraie la fiction peinte. Ici, bien au contraire, il y a discordance entre ce que l'on voit et ce que l'on peut lire : les « lettres » ne cautionnent plus le simulacre visuel mais permettent d'en dénoncer le caractère outrancièrement mensonger et inversement, puisque l'identité parfaite des portraits fait aussi, en un sens, mentir le texte des légendes. Curieuse fresque donc, où l'art ne témoigne d'aucun souci pour la représentation, constat qui s'accorde mal avec la nature *a priori* dramatique du *Graal Théâtre*, censé se servir de l'image pour faire croire, et qui continue donc de faire porter quelque soupçon sur la capacité de ce peintre à figurer les enjeux de l'écriture. Mais ce serait pourtant oublier, comme nous l'avons déjà vu¹¹⁶, que ce texte se joue sans cesse de l'illusion théâtrale et pousse régulièrement le spectateur à prendre quelque distance avec la scène pour mieux en apprécier les artifices. Le travail du peintre, aussi désinvolte qu'il puisse paraître, n'est donc pas contradictoire avec l'idée d'un texte dramatique qui assume et exhibe sa part de faux-semblant. D'ailleurs, si les portraits d'Aristote, de César et d'Accalon remplacent la référence métalittéraire à Énée, ils ne mettent pas moins en branle une autre translation – d'est en ouest, elle aussi, puisque se succèdent un Grec, un Romain et un Breton – qui semble traduire ce déplacement esthétique des prétentions classiques de la représentation vers un art assumé du simulacre. La galerie est en effet inaugurée

¹¹³ *Première Continuation* (ms L), éd. citée, v. 7035-7038 : « A ces mot doit dire cascuns / Une Paternostre as defuns / Puis nos ferés le vin doner / Ja ne m'orés avant conter ».

¹¹⁴ Cette galerie de conquêtes permet d'ailleurs de mettre en doute le désir morganien, toujours suspect puisqu'il n'est pas, comme celui de Lancelot, dans l'adoration d'un être unique, mais dans un plaisir manifeste de la collection.

¹¹⁵ *GT*, p. 468.

¹¹⁶ Nous renvoyons ici à notre chapitre « Arthur sur les planches ».

de façon éloquente par le père théoricien de la mimésis, mais elle se conclut en couronnant, de manière tout aussi parlante, un personnage appartenant à l'univers ouvertement mensonger de la fiction arthurienne¹¹⁷ et peut-être d'autant plus qu'il est l'amant régulier de Morgane¹¹⁸, maîtresse incontestable de l'*engien*.

Faut-il aussi préciser qu'en plus de poser la question de la représentation, le geste du peintre semble de plus faire signe, d'une façon certes toujours maladroite et caricaturée mais non moins sensible, vers cette productivité toute médiévale du texte : sa fresque de personnages apparemment identiques mais en réalité tous différents ne renvoie-t-elle pas, en définitive, à cette poétique où la répétition apparente cache toujours quelque variation ? Il semblerait même que son travail, en plus de refléter ce grand jeu du même et de l'autre qu'est la réécriture, se fasse, dans une certaine mesure, le miroir de l'objet manuscrit et de cet art de la miniature qui pose aussi des questions de stéréotypie. La portée auto-réflexive de la salle aux images n'a donc décidément pas échappé à Jacques Roubaud et Florence Delay qui n'hésitent pas à en faire un lieu très explicitement placé sous le signe du livre et de la littérature.

Et c'est sans compter sur la fresque que s'apprête à exécuter Lancelot, que les deux écrivains semblent mettre à profit pour signifier notamment, à la suite de leur confrères médiévaux, l'importance de la mémoire au cœur de leur entreprise. En effet, la parole est laissée à Blaise pour raconter le moment où le chevalier, pinceau en main, cherche à peindre son premier souvenir, mais son récit bute soudainement :

BLAISE : Quand Lancelot eut refermé la fenêtre derrière lui pour que personne ne vît ce qu'il faisait il commença à peindre premièrement comment Viviane la Dame du Lac l'amena à la cour pour être chevalier. À peindre premièrement comment Viviane la Dame du Lac l'amena à la cour, comment Viviane Dame

¹¹⁷ César semble quant à lui jouer un rôle intermédiaire : il est, comme Aristote, un homme appartenant à l'Histoire et de surcroît auteur, mais aussi, comme Accalon, personnage de littérature et ce, dès le Moyen Âge : nous pensons notamment aux célèbres *Faits des Romains*.

¹¹⁸ Accalon est d'ailleurs celui que la fée, dans la *Suite Huth*, veut mettre sur le trône de Bretagne lorsqu'elle tente de tuer Arthur. C'est dire si sa présence en peinture témoigne d'une volonté d'écrire une version fantasmée du récit : comme Tristan démiurge oublie ou refuse de fabriquer une statue du roi Marc dans sa salle aux images, Morgane, de manière tout aussi éloquente, n'a pas demandé à ce que soit représenté Arthur. Le portrait d'Accalon, même s'il renvoie à un échec puisque le meurtre du roi n'aura pas lieu, ne témoigne donc pas moins d'un scénario potentiel, qui, pour tout avorté qu'il soit, ne continue pas moins de faire signe vers ce que l'on appellera, selon une formule chère à Jacques Roubaud, « les mondes possibles » de la fiction arthurienne.

du Lac. Il commença à peindre premièrement comment. Merlin Merlin, il ne commence pas [...] Que se passe-t-il ?

MERLIN : Une maladie de la mémoire causée par la drogue que Morgane lui a administrée. C'est un produit qui a pénétré dans la région pariéto-occipitale de son cerveau ce qui a gravement altéré la configuration des ventricules¹¹⁹.

La chambre aux images est donc d'abord et avant tout le lieu fondamental d'une mémoire qui donne aussi bien sa raison d'être au chevalier amoureux qu'au récit lui-même puisque, sans elle, Lancelot dépérit et l'écriture reste au point mort. Face à l'amnésie provoquée par Morgane, c'est Viviane en personne qui viendra rendre la mémoire à Lancelot, présence que l'hypotexte ne faisait pas figurer mais que Jacques Roubaud et Florence Delay ont apparemment voulu voir derrière la guérison originellement miraculeuse du chevalier :

LANCELOT : Oh Viviane, tout s'est désorganisé dans ma tête comme si le monde s'était cassé en mille morceaux et qu'il n'y avait plus une seule image stable [...].

VIVIANE : Pense à toutes les scènes que tu veux peindre Beau Trouvé. Sépare-les bien dans ta tête. Est-ce fait ? Je vais te rappeler comment je t'ai appris à te souvenir. Je prendrai comme exemple notre arrivée à la cour puisque j'étais là [...]. Nous sommes en blanc. Tu es en blanc. Peins-mois à gauche en bas. Trace le cheval maintenant. Regarde le roi. Le vois-tu ?

LANCELOT : Oui je le vois.

VIVIANE : Peins-le debout devant moi car il s'est levé pour m'accueillir. Voilà, je te rends la mémoire. Elle est dans ta main. Elle guide ton pinceau¹²⁰.

En bonne fée mais aussi en bonne élève de l'auteur Merlin, le Dame du Lac participe ainsi à la relance de l'écriture et autorise le conte à redéployer ce qu'il a déjà dit tout en le glosant, répétitions et variations bientôt démultipliées par la voix de Blaise commentant les peintures, elle-même relayée par celle de la jeune Sybille faisant de même :

BLAISE : Les murs de la chambre où Lancelot est prisonnier vont se remplissant d'images peintes immenses qui représentent les moments les plus importants de sa vie. Comment avant d'être fait chevalier par le roi il prit congé de la reine en s'agenouillant devant elle et comment ayant ôté son gant de sa main toute nue elle le releva en disant : adieu doux ami...

SIBYLLE : Je comprends maintenant pourquoi il ne pouvait choisir entre nous trois. Il lui appartient pour toujours.

BLAISE : Et comment Galehaut fils de la Belle Géante seigneur des Iles Lointaines demanda pour lui à la reine un baiser qui fut le commencement de leur amour.

SIBYLLE : Bon Galehaut.

BLAISE : Et comment fut la première nuit de Lancelot et de la reine.

SIBYLLE : Qu'elle est belle. Je crois que je suis en train de tomber amoureuse. C'est une reine que je vais aimer.

¹¹⁹ *GT*, p. 480.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 481.

BLAISE : Comment ayant hésité deux pas à monter dans la charrette d'infamie il fut puni par la froideur de la reine.
SIBYLLE : Reine belle et cruelle je vais délivrer ton chevalier et il me conduira jusqu'à toi¹²¹.

D'une part, ce passage montre à quel point la reprise du conte n'est pas mortifère mais génère paradoxalement la progression du récit puisque le rappel commenté des épisodes est aussi l'occasion, pour la jeune Sibylle, de préparer la libération de Lancelot et donc de projeter la fiction vers l'avant. D'autre part, la façon dont le conte organise sa propre répétition est aussi une manière subtile de ménager la lecture : devant un récit aussi ample que le *Lancelot*, où les informations, en plus d'être nombreuses, ne cessent de s'entremêler, ces moments de récapitulation sont en effet les bienvenus. Par le biais de la salle aux images, Jacques Roubaud et Florence Delay ont donc encore une fois été fidèles à ces grands cycles arthuriens qui font de la mémoire non seulement le fondement de l'écriture mais aussi un mode singulier de réception¹²².

La grotte aux caméras

S'il est pour ainsi dire attendu que le *Graal Théâtre* réinvestisse la salle aux images puisqu'il s'agit bien, pour les deux auteurs, de suivre les épisodes marquants du *Lancelot*, le corpus plus strictement roubaldien témoigne quant à lui d'une volonté d'utiliser ce lieu comme un motif véritablement autonome, capable d'intégrer des récits dans lesquels on ne s'attendait pas forcément à sa reprise. L'exercice est en apparence plus libre puisque la réécriture ne répond plus tout à fait à une volonté de suivre la lettre d'un texte singulier, mais il ne continue pas moins d'entretenir un rapport étroit avec la bibliothèque médiévale : le narrateur de *L'Exil d'Hortense*, sur le point de nous mener dans une étrange salle aux images, se charge en effet de signaler combien le récit s'apprête à proposer une séquence qui n'a peut-être aucune résonance pour le lecteur moderne mais que les amateurs et spécialistes d'*arthuriana* sauront, à coup sûr, reconnaître : « Ce qui va suivre apparaîtra sans doute à certains exagérément "médiéval", "gothique" »

¹²¹ *Ibid.*, p. 482.

¹²² Dans sa *Recherche d'une poétique médiévale* (*op. cit.*, p. 133), Eugène Vinaver voyait déjà à l'œuvre dans le *Lancelot* une « esthétique de la mémoire », formule et constat que Jacques Roubaud reprendra et développera volontiers dans son *Graal Fiction* (*GF*, p. 209 et suivantes).

même »¹²³. La précision est en un sens nécessaire dans un texte qui n'avoue jamais explicitement son héritage médiéval, contrairement au *Graal Théâtre* qui le fait dès son titre : c'est avertir les lecteurs novices qu'un jeu intertextuel susceptible de leur échapper est bientôt à l'œuvre, mais aussi appeler les plus courageux d'entre eux à faire un détour par les textes anciens pour mieux apprécier la manière dont l'oulipien travaille et puise, à la suite des auteurs médiévaux, dans un fonds qui n'est peut-être plus tellement commun mais qui n'est pas moins capable d'alimenter un récit au-delà du Moyen Âge¹²⁴.

La salle aux images proposée dans *L'Exil d'Hortense* prend place dans le scénario plus général du rapt de l'héroïne : arrachée à son amant le prince Gormanskoï par son jumeau diabolique le prince Augre, Hortense se retrouve emprisonnée dans la tour de l'île de Zenda. Avant même de pénétrer dans cette salle aux images dont on a pu voir le potentiel métalittéraire, nous avons donc affaire à un passage du roman déjà hautement placé sous le signe de la littérature. L'enlèvement d'Hortense rappelle ceux dont est victime Guenièvre dans le cycle arthurien et la gémellité des princes, en plus d'évoquer les innombrables paires de personnages qui traversent le corpus breton, nous met aussi en présence de deux noms éloquents. Augre, à condition de considérer la graphie latine, est en effet, comme le note Élisabeth Lavault¹²⁵, l'anagramme de *verga*, mot à la rime de la sextine d'Arnault Daniel qui constitue, on le sait, un véritable modèle pour Jacques Roubaud. Véronique Montémont propose même de voir en lui un « transfuge »¹²⁶ à peine déguisé du Duc d'Auge des *Fleurs Bleues*, hypothèse d'autant plus séduisante dans la perspective de la salle aux images que le personnage de Queneau est un amateur de peintures rupestres ! Les interprétations sont tout aussi multiples en ce qui concerne son jumeau positif Gormanskoï, appelé plus fréquemment Morgan, nom sous lequel Christophe Reig¹²⁷ entend résonner ceux d'Augustus Morgan, mathématicien célèbre, de Charles Langbridge Morgan, écrivain gallois, de Claire Morgan, pseudonyme de la romancière

¹²³ *EXH*, p. 109.

¹²⁴ Là se dit bien sûr en creux la souplesse de tout motif, capable de s'adapter à travers les âges, les époques ou encore les catégories génériques : la salle aux images n'est plus ici intégrée à un récit de chevalerie mais à un roman policier !

¹²⁵ Élisabeth Lavault, *Jacques Roubaud : contrainte...*, *op. cit.*, p. 175.

¹²⁶ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 345.

¹²⁷ Christophe Reig, *Mimer...*, *op. cit.*, p. 399.

Patricia Highsmith¹²⁸, auxquels nous ajouterons évidemment celui de la fée Morgane. Il faut aussi noter que le toponyme réfère explicitement au titre d'un roman d'Anthony Hope, *Le Prisonnier de Zenda*, récit d'enlèvement et d'usurpation d'identité qui a sans aucun doute inspiré *L'Exil d'Hortense* parallèlement aux récits médiévaux.

C'est dire, en somme, combien l'espace romanesque est ici saturé d'allusions plus ou moins évidentes à la bibliothèque roubaldienne ; ces allusions se poursuivent d'ailleurs lors de la description du repère d'Augre, qui offre désormais quelque écho à la géographie du monde arthurien :

Zenda n'était pas seulement une île dans le lac de Mélankton ; dans l'île même, il y avait un étang, dans cet étang une mare, dans cette mare une autre, dans cette autre mare une troisième, et là, enfin, isolée par une douve perfide et profonde, la haute tour de pierre, Zenda !¹²⁹

L'île et le lac, en plus d'être des lieux communs de l'aventure chevaleresque, sont aussi les demeures privilégiées des fées qui, on le sait, partagent avec les romanciers un art similaire de *l'engien*. De plus, la description outrancièrement concentrique de l'espace confirme la mise en abyme de l'écriture mais révèle aussi, dans l'exagération même du procédé, un des ressorts qui sera ici celui de Jacques Roubaud : la parodie. Comment, en effet, ne pas voir dans la multiplication de ces points d'eau gigognes une volonté de gonfler, jusqu'au comique, la merveilleuse géographie arthurienne ? À ce titre, et comme nous en avait averti l'oulipien, le passage est effectivement « exagérément » médiéval.

La perspective ludique amorcée se poursuit lorsque nous est enfin présentée la salle aux images qui, première surprise, est, en réalité, non pas la prison où est enfermée Hortense, mais une grotte indépendante où le prince Augre se réfugie, suite à un coup de genou dans les parties intimes, administré par l'héroïne qui refuse ses avances :

[L]e Prince se sentit repris d'une poussée de sève furieuse et fort énervante. Aussi décida-t-il de se rendre dans ce qu'il appelait sa « chambre aux images », une grotte creusée dans le sous-sol granitique [...] de Zenda. Il y collectionnait les photos, cassettes et vidéos de toutes ses conquêtes, dont il aimait à se repaître pour se délasser. Sur les murs, il avait disposé des images grandeur nature et à l'état de nature d'Hortense, prises dans sa prison, car elle y était en permanence filmée par des caméras invisibles. [...] Dans sa chambre aux images, donc, le Prince se rendit afin de se soulager de son énervement¹³⁰.

¹²⁸ Carlotta, personnage de *L'Exil*, lit d'ailleurs les romans de Patricia Highsmith !

¹²⁹ *EXH*, p. 102-103.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 110.

L'espace n'est donc plus réservé, comme dans le *Lancelot*, à un héros qui peint, dans sa réclusion, les images de l'être aimé, mais il appartient désormais à un opposant lubrique dont la grotte n'a manifestement plus les raffinements de celle de Tristan¹³¹. La beauté de la représentation peinte ou sculptée cède à la crudité d'une image qui n'est plus transfigurée par l'art mais simplement retransmise par l'œil insensible de la caméra. Désir voyeur qui remplace ici le désir sublimé des héros médiévaux : la présence virtuelle d'Hortense dans la salle aux images est désormais brute et froide, loin de la sensualité, par exemple, de la statue d'Iseult, capable de diffuser un doux parfum.

Le traitement parodique ne fonctionne donc plus sur le mode de la boursoufflure mais bien sur celui du renversement : d'un lieu capable de dire la sublimation du désir masculin, la salle aux images devient ici l'ancre d'une sexualité bestiale, incapable de retenue et dans la recherche immédiate de la jouissance, quitte à choisir la masturbation devant l'impossibilité d'une union charnelle. Cette trivialité dont sont désormais frappés les lieux n'invite-t-elle d'ailleurs pas à relire le nom du prince ? Augre n'est pas après tout l'anagramme de n'importe quel mot de la sextine : la *verga*, en plus d'être un instrument de correction qui peut ici prendre une coloration sadique, reste plus généralement métaphore et synonyme usuels du phallus. Augre est, qui plus est, associé par homophonie à l'appétit monstrueux de *l'ogre* et, par paronymie, à la saleté de *l'auge* à cochon !

La parodie roubaldienne ne s'arrête pourtant pas là et l'oulipien, non content d'avoir déjà proposé une version grivoise des peintures de Lancelot, semble bientôt tenté de fournir un avatar tout aussi licencieux des sculptures de Tristan puisque Augre, insatisfait de ses caméras, décide de fabriquer une poupée d'Hortense en pâte à modeler. L'écrivain ne choisit donc pas entre les différents *media* artistiques que les textes médiévaux proposaient mais il les cumule et les réunit dans une même visée ludique. Encore une fois, le simulacre n'est pas ici le

¹³¹ Notons au passage que les images d'Augre rappellent aussi celles que Morgane fait peindre dans le *Graal Théâtre* : elles témoignent, là encore, de personnages qui sont, non pas dans l'adoration d'un seul objet, mais bien dans la collection de conquêtes. Le rapprochement du prince et de la fée n'est pas ici innocent et ne se borne pas à dire une même conception du désir : comme nous allons le voir, Augre est aussi du côté de *l'engien* et fonctionne, à ce titre, comme une singulière figure d'auteur-romancier.

résultat d'un désir sublimé par l'art mais simplement la réponse à une pulsion purement sexuelle :

Dans sa chambre aux images, donc, le Prince se rendit afin de se soulager de son énervement : mais la platitude des représentations d'Hortense [...] qui s'offraient à ses yeux, même celles douées de mouvement, le laissaient insatisfait. Saisissant donc une masse de pâte à modeler principalement couleur chair qui traînait par là, il entreprit de confectionner une poupée grandeur nature Hortense, aussi exactement semblable au modèle que possible. Et il l'avait sous les yeux et dans la mémoire sous assez d'angles et de perspectives pour ne pas en omettre le moindre détail. Il travailla toute la nuit et, à l'aube, le simulacre fut prêt. La ressemblance était à couper le souffle ; les fesses, en particulier, les fesses !...Mais laissons, il ne s'agit là que d'une fiction, un phantasme, un pâle reflet¹³².

Si la poupée est mise au service d'une évidente luxure¹³³, elle ne témoigne pas moins d'un certain art. Jacques Roubaud détourne certes les intérêts qui poussent à la création, mais conserve finalement des textes médiévaux la manière dont l'art permettait déjà de dire les pouvoirs de la fiction romanesque, pouvoirs très clairement dénoncés par le narrateur, lui-même pris et surpris dans son propre jeu d'illusionniste en train d'admirer, de façon tout aussi lubrique que le prince, la statue que son propre personnage vient de construire. S'il arrive, *in extremis*, à redevenir maître de la fiction, Augre, en revanche, succombe à son propre simulacre :

Le Prince fut tellement stupéfait de la ressemblance que, ça le reprenant avec une violence crue et accrue, il se jeta sans y penser plus avant sur elle et entreprit de la connaître bibliquement¹³⁴.

En ce point, Jacques Roubaud semble s'ingénier à reprendre la parodie sur le mode de l'exagération. Tristan parle à la statue d'Iseult, Lancelot dépose un baiser sur les lèvres du portrait de Guenièvre, Augre, quant à lui, pousse l'audace et

¹³² EXH, p. 111.

¹³³ Et rappelle, à cet égard, bien d'autres poupées des récits médiévaux, celle, par exemple, du roi Évalac dans *L'Estoire del Saint Graal* : voir par exemple Colette-Anne Van Coolput, « La poupée d'Évalac ou la conversion tardive du roi Mordrain » dans *Continuations*, Mélanges offerts à John Grigsby, Norris Lacy et Gloria Torrini-Robl (dir.), Birmingham, Summa Publications, 1989, p. 163-172. On pense aussi à la statue en bois qu'une demoiselle, dans *Hunbaut*, fait construire à l'effigie de Gauvain. Jacques Roubaud se plaira d'ailleurs à intégrer cet épisode dans son *Graal Théâtre*, où la didascalie ne laisse aucun doute quant à la nature de relation qu'entretient la jeune fille avec son simulacre (p. 435) : « *La Demoiselle du Buisson Étroit est couchée dans son lit toute nue avec une grande poupée peinte à la ressemblance de monseigneur Gauvain. Elle la serre très intimement entre ses cuisses* ». Faudra-t-il d'ailleurs s'étonner que cette demoiselle ait été intégrée, dans la réécriture, à la cour de Morgane ? C'est encore une fois confirmer l'association du monde féérique à l'art de l'illusion.

¹³⁴ EXH, p. 111.

l'aveuglement jusqu'au coït, entêtement dans l'illusion bientôt récompensé puisque le simulacre montre des signes de vie :

[E]t voilà qu'elle [la statue] répondait à ses caresses ! à ses étreintes !! elle l'enserrait de ses jambes de pâte à modeler devenues fermes !!! devenues comme de la chair !!!! elle le guidait de la main vers !!!!!... entre !!!!! et même entre..., etc. Un miracle, mais un miracle démoniaque avait eu lieu. La FAUSSE HORTENSE était née¹³⁵.

Ce remaniement érotique – et censuré – du mythe de Pygmalion ou de la Genèse permet avec humour de mettre en abyme l'écriture romanesque : l'être de papier joue à son tour au démiurge mais sa création reste hautement suspecte, comme si Jacques Roubaud prenait un malin plaisir à faire imploser la fiction dans la surenchère de l'invraisemblable. Comment mieux dire, tout en s'en jouant, les pouvoirs inquiétants du roman, très explicitement placée ici sous le signe déceptif du diable ?

Le texte roubaldien semble être en ce point tenté de retrouver, tout en les grossissant, les voies du récit arthurien qui a fait du « miracle démoniaque », autrement dit de la merveille, un de ses moteurs favoris. Cette merveille n'est peut-être que fiction – Jacques Roubaud, comme les romanciers médiévaux, n'en est pas dupe¹³⁶ – mais elle ne continue pas moins d'être à la fois un signe et un espace privilégiés de la littérature. Y avait-il à ce titre une manière plus éclatante de le signifier que de faire de la création d'Augre un avatar à peine masqué de la fausse Guenièvre, autrement dit un personnage déjà très clairement investi par la bibliothèque et qui assume, jusqu'à son nom, cet art de l'*engien* qui l'a fait naître ? On l'aura compris, c'est l'occasion pour Jacques Roubaud de manifester sa position à l'égard du roman, genre qu'il n'apprécie pas particulièrement mais auquel il semble découvrir quelque intérêt dès lors qu'il s'agit d'en détourner et d'en caricaturer les codes, en somme de le faire tendre, selon une formule de l'oulipien, « vers une forme extrême de lui-même »¹³⁷. Ainsi, et en dépit de ce que l'on aurait pu penser, le traitement diversement subversif dont est l'objet la salle aux images – exagération, inversion, dédoublement – ne fait pas avorter la portée

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ S'il était besoin de s'en convaincre, on rappellera, par exemple, les mots de Wace dans son *Roman de Rou* (éd. citée, vol. 2, v. 6393- 6398) où il raconte son pèlerinage déçu à la fontaine de Barenton : « La alai jo merveilles querre / Vi la forest e vi la terre / Merveilles quis mais nes trouvai / Fol m'en revinc, fol i alai / Fol i alai fol m'en revinc / Folies quis, por fol me tinc ».

¹³⁷ *PO*, p. 234

métapoétique des lieux mais permet, bien au contraire, de révéler les mécanismes et les enjeux d'une écriture qui a fait du ludisme littéraire son fondement.

La chambre aux posters

La salle aux images est donc un lieu qui semble avoir manifestement frappé l'esprit de Jacques Roubaud qui, non content de s'en être déjà emparé dans *L'Exil*, en propose un nouvel avatar dans *L'Enlèvement d'Hortense*. Cette dernière occurrence du motif dans le corpus roubaldien se fait pourtant en toute discrétion. D'une part, et contrairement au roman précédent qui annonçait le caractère médiéval du passage et faisait explicitement figurer le syntagme « chambre aux images », il n'y a ici aucun indice qui permette au lecteur d'anticiper l'écho intertextuel. D'autre part, il semblerait que l'oulipien ait voulu encore dissimuler la référence en banalisant les lieux puisqu'il ne s'agit plus d'une grotte, ni même d'une prison, mais bien d'une chambre à proprement parler, celle d'une jeune adolescente, Carlotta, qui accroche sur ses murs d'innombrables posters :

[L]es surfaces libres disponibles dans la chambre de Carlotta [...] étaient occupées par :

- des posters,
- des photographies en couleurs, humaines et chevalines principalement, mais sans exclure les koalas et les kangourous,
- des auto-recommandations et exhortations,
- des cartes postales envoyés par Laurie de différents points du globe,
- des coupures, griffures et découpures de journaux, revues, programmes de radio, télé...¹³⁸

La fresque murale de Carlotta n'a rien, *a priori*, de particulièrement remarquable : on y retrouve les éléments attendus de toute chambre d'adolescent. Pourtant, derrière l'apparent prosaïsme de la description, ne cessent de percer quelques indications qui font encore une fois de la chambre aux images un espace singulièrement métalittéraire. La présence, en photographie, de koalas et de kangourous n'est pas seulement le témoin d'un intérêt exotique pour la zoologie mais constitue aussi de façon latente un appel à la bibliothèque roubaldienne. Le koala, en plus d'être une créature à qui l'oulipien dédie un poème dans *Les Animaux de tout le monde*, renvoie aussi à *K comme Koala*, titre d'un roman qu'un personnage de Perec, dans *53 jours*, remet au narrateur. Le kangourou, quant à lui, prend un sens particulier quand on se rappelle que c'est dans le

¹³⁸ ENH, p. 53.

costume de cet animal que se déguise ce chat étrange de la trilogie d'Hortense, qui en plus d'être originaire de Poldévie – contrée imaginée par Queneau – porte le nom significatif d'Alexandre Vladimirovitch. Alexandre n'est pas seulement, en effet, un personnage incontournable de l'histoire antique : c'est là le sujet et le titre de l'un des premiers romans en langue romane, texte dont la versification dodécasyllabique permet précisément d'expliquer l'autre nom donné au vers de douze syllabes à qui l'oulipien a d'ailleurs déjà consacré un essai appelé *La Vieillesse d'Alexandre*. Derrière ce chat, Christophe Reig se propose encore de voir

[u]ne possible réincarnation de Vladimir Vladimirovitch Maïakovski, peut-être bien d'un Vélimir Vladimirovitch Khlebnikov, chef de file des futuristes russes et inspirateur des formalistes – à moins que sa lignée, qu'on dit prestigieuse, ne rejoigne celle de ce parent probable : Nabokov (Vladimir Vladimorovitch également !)¹³⁹

C'est même possiblement, continue le critique, un écho à Anne Vladimirovitch, autrement connu sous le nom d'Anne de Kiev, personnage que le Duc d'Auge – encore lui – évoque dans *Les Fleurs Bleues*.

Quoi qu'il en soit, le mur de Carlotta fait indéniablement signe vers la bibliothèque, vers cette ouverture du roman aux discours de l'autre : n'est-ce pas là aussi le sens de ces coupures de journaux et peut-être plus encore de ces cartes postales qui, après tout, ne sont pas autre chose que des petits textes venus d'ailleurs ? La fresque murale de l'adolescente est en ce sens à prendre comme la métaphore d'un véritable travail de collage ou, mieux encore, de *conjointure*, puisqu'il s'agit bien ici pour la plume de Jacques Roubaud, dans le droite lignée de Chrétien de Troyes, de rassembler et de combiner l'hétérogène de l'héritage. Les murs de Carlotta fonctionnent donc comme un miroir de l'écriture, mais un miroir dont les reflets sont infiniment diffractés par la mémoire de la littérature, mouvement dialectique du même vers l'autre encore souligné par la coprésence significative d'« autorecommandations » et d'« exhortations », termes dont les préfixes renvoient tantôt à la specularité, tantôt à l'étrangeté. L'exhortation est peut-être d'autant plus une invitation à s'arracher à une lecture trop innocente que le mot est étymologiquement lié au prénom de l'héroïne : sortir de l'*hortus*, c'est

¹³⁹ Christophe Reig, « Jacques Roubaud : énigmes du roman, romans à énigmes », dans *Écrire l'énigme*, Bernard Magné et Christelle Reggiani (dir.), Paris, Presses Universitaire de Paris-Sorbonne, 2007, p. 190.

prendre aussi quelque distance avec ces romans dits d'Hortense pour mieux en apprécier le fonctionnement au second degré.

La portée méta-poétique de cette nouvelle salle aux images ne se dit d'ailleurs pas seulement dans les détails qui la composent mais aussi dans la vue d'ensemble qu'en propose Jacques Roubaud :

L'ensemble était en flux, mutation et variation perpétuelle, les aménagements, dispositions et variations représentant les mouvements éthiques et esthétiques de Carlotta au cours du temps. Il en résultait une œuvre tridimensionnelle (hauteur, largeur et temps), une fresque murale dont la recomposition incessante marquait son progrès le long de la flèche temporelle¹⁴⁰.

Avec son lexique explicitement tourné du côté de l'art, la description organise encore une fois une belle mise en abyme de la poétique à l'œuvre, poétique placée ici sous le signe tout médiéval de la mouvance. La fresque de Carlotta ne fait pas en effet succéder les images de son récit sur un même mur mais remplace celles qui sont datées par de nouvelles images, travail de variation et d'actualisation qui ne peut s'apprécier qu'en comparant les anciens états de la chambre, et qui renvoie au traitement même dont la salle aux images est l'objet. Dans ce jeu où l'autoréflexivité joue à plein régime, peut-être n'est-il donc pas étonnant d'apprendre que les premières « versions » de la chambre de Carlotta faisaient une grande place au cheval, animal qui a précisément donné son nom à ces romans de chevalerie dont s'inspire ici Jacques Roubaud :

[U]n peu plus d'un an auparavant, [...] la dominante de la fresque murale était nettement hippique : des crinières blanches ou brunes de chevaux splendides et audacieux traits de *Cheval-Magazine* ou des Stubbs reproduits par le Victoria and Albert Museum de Londres prenaient quasiment toute la place¹⁴¹.

Puis, les intérêts de l'adolescente changeant, la fresque murale s'est vue conséquemment évoluer, prise de distance qui est aussi, bien sûr, celle du texte à l'égard de ses modèles médiévaux :

Mais, petit à petit, d'abord timidement, puis de plus en plus vite, le centre de gravité, le barycentre de l'œuvre, s'était déplacé vers la musique. Eugénie et Carlotta avaient d'abord communiqué dans un amour commun et absolu des chansons et portraits des jeunes gens du groupe Hi Hi [...]. Mais la communion de pensée entre Carlotta et Eugénie dans la Hi Hi fandom n'avait pas duré. Car Eugénie [...] était restée immobilement fixée sur Hi Hi [...] cependant que Carlotta les avaient peu à peu remplacés dans sa pensée et sur ses murs (ainsi que dans ses discours) par un autre groupe [...] les Dew-Pon Dew-Val.

¹⁴⁰ *ENH*, p. 53-54.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

Et elle était amoureuse de Tom Butler, le plus Beau Jeune Homme du groupe [...]. Elle avait dû communier en Dew-Pon Dew-Val avec une autre amie, Aurélia ; et il était entendu, entre Aurélia et elle, qu'une fois Tom Butler séduit [...], elles le partageraient, chacune une semaine, et elles ne seraient pas jalouses l'une de l'autre ni d'ailleurs de la fiancée de Tom Butler dont la photo se trouvait en bonne place sur le mur¹⁴².

Le déplacement de la fresque vers l'univers musical n'est pas non plus innocent puisqu'il se fait sous le signe, encore une fois, d'une parodie qui frappe d'emblée les noms de ces groupes célèbres des années quatre-vingt : derrière les Hi Hi se cachent à peine les Ah Ah et les Dew-Pon Dew-Val constituent une version tout aussi comique des fameux Duran Duran¹⁴³. Plus discrètement, le ludisme roubaldien vise aussi les avatars médiévaux de la salle aux images puisque la chambre est moins ici le lieu d'une commémoration amoureuse que celui d'un fantasme adolescent totalement virtuel. Si Carlotta s'éloigne à ce titre d'un Tristan ou d'un Lancelot, c'est pour mieux, semble-t-il, se rapprocher de ces demoiselles arthuriennes qui vouent un véritable culte à Gauvain, même sans avoir jamais croisé sa route et qui, à l'occasion, ont en leur possession un portrait tissé du héros, comme la Pucelle de Lis de la *Première Continuation*. En ce point, donc, la réécriture détourne un motif par le biais d'autres séquences tout aussi topiques du roman arthurien !

De plus, parce qu'elle figure un désir visiblement incapable de se fixer, la fresque de posters renvoie aussi étrangement à celle des amants de Morgane dans le *Graal Théâtre*, rapprochement entre la jeune fille et la fée qui paraît se confirmer dans le scénario de séduction imaginé par Carlotta¹⁴⁴ : autour du chanteur, le trio de l'adolescente, de son ami Aurélia¹⁴⁵ et de la fiancée officielle ne rappelle-t-il pas celui formé par Morgane, Sybille et la reine de Sorestan autour de Lancelot ? Cette accointance intertextuelle de Carlotta avec la féerie arthurienne est encore une fois significative : c'est faire entrer son personnage dans la galerie de ces figures d'auteurs associées de près aux pouvoirs inquiétants

¹⁴² *Ibid.*, p. 54-55.

¹⁴³ Le nom du groupe Duran Duran a été l'occasion d'exploiter deux autres patronymes français éminemment communs (Dupont et Duval), dont l'association éveille ici un réseau de sens inattendu autour des lieux typiques du roman médiéval : le pont et le val.

¹⁴⁴ Comme dans les différentes salles aux images que nous avons pu croiser, notons que le support visuel est encore une fois générateur d'écriture : le poster de Tom Butler est en effet l'occasion, pour Carlotta, de fantasmer une rencontre, de faire, en somme, un récit potentiel.

¹⁴⁵ Prénom qui, une fois n'est pas coutume, fait référence à la bibliothèque : on pense ici à Gérard de Nerval.

de la création. À bien y regarder d'ailleurs, l'adolescente présentait déjà quelques signes susceptibles de nous renseigner sur la valeur singulière de son rôle. Elle est d'une part rousse, couleur dont Jacques Roubaud ne cesse de rappeler l'importance au gré de ses romans et qui, dans une symbolique médiévale¹⁴⁶ très certainement connue de l'écrivain, nous place encore une fois du côté de l'*engien*... Le roux est celui de Judas l'Isariote, bien sûr, mais aussi de cet autre personnage plus strictement littéraire, passé maître dans l'art de la ruse et de la *guile* : Renart¹⁴⁷. D'autre part, et là apparaît un indice plus proprement roubaldien, Carlotta est celle qui donne des leçons de mathématiques au narrateur, compétence qui la rapproche non seulement de l'oulipien mais aussi de de la Viviane du *Graal Théâtre* – encore une fée ! – capable à son tour de résoudre des problèmes de logique proposés par Merlin¹⁴⁸. Et c'est sans compter sur les activités tout aussi éloquents auxquelles se livre la jeune fille à partir de sa collection de documents consacrés à son groupe fétiche :

Carlotta avait tous les posters des Dew-Pon Dew-Val, tous leurs 45 tours et albums, toutes leurs interviews [...]. Elle se livrait à une étude constante, comparative et philologiquement critique acérée de ces différents documents afin de démêler le vrai dans les renseignements contradictoires qui émergeaient des affirmations désinvoltes de ces jeunes gens et des contresens dans les traductions sans oublier les inventions des journalistes¹⁴⁹.

Carlotta a beau être une *fan* passablement obsédée par tout ce qui concerne le groupe qu'elle adule, elle n'en déploie pas moins un étonnant travail de philologue : l'établissement d'un texte, l'inventaire des différentes leçons, le repérage des extrapolations. On notera cependant que l'exercice est mené au nom d'une vérité qui semble parodier les enjeux de la première philologie puisque l'adolescente reste, en quelque sorte, dans un fantasme de l'Urtext : retrouver, coûte que coûte, la parole *originale* des Dew-Pon Dew-Val. La discrète ironie de Jacques Roubaud à l'égard de ces prétentions aujourd'hui désuètes fait ici foi d'une conscience que cette mouvance caractérisant aussi la littérature médiévale n'est pas à considérer comme un accident de l'œuvre mais comme un véritable mécanisme de productivité du texte. La théorie rejoint la pratique puisqu'en

¹⁴⁶ Voir par exemple Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique...*, *op. cit.*, notamment le chapitre « L'Homme roux », p. 197-209.

¹⁴⁷ Renart est d'ailleurs récupéré dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud qui y exploite toute la ruse attendue du personnage.

¹⁴⁸ Voir *GT*, p. 126.

¹⁴⁹ *ENH*, p. 55-56.

réécrivant de façon détournée la salle aux images, l'oulipien génère, à la suite de ses pairs médiévaux, des « renseignements contradictoires », des « contresens dans les traductions », des « inventions » qui ne permettent pas moins à la bibliothèque arthurienne de se maintenir dans l'espace littéraire.

Incontestablement, Jacques Roubaud rend justice, avec autant d'érudition que d'amusement, au chronotope arthurien. À partir d'une lecture très fine des occurrences médiévales du verger, de la fontaine ou de la salle aux images, il recueille, pour mieux les exploiter, les données et les enjeux de ces lieux récurrents de l'aventure, poursuivant, par là même, cet art de la modulation engagé par ses prédécesseurs du Moyen Âge. Car ces différents espaces, *a priori* soumis à des règles d'écriture, ne sont pas pour autant figés dans la contrainte pure : un cahier des charges, pour ainsi dire, existe bel et bien, mais il reste souple, ouvert aux transgressions humoristiques et aux nouveautés roubaldiennes qui viennent revivifier, sans jamais la dénaturer, la vieille topique romanesque.

TROISIÈME PARTIE

L'ŒUVRE TOTALE

Lorsque Jacques Roubaud prend la plume pour réinvestir les récits du Moyen Âge, il ne s'applique pas simplement à rénover des récits et des lieux communs. L'entreprise qu'il mène est encore à rapprocher de la poétique médiévale en ce que la translation reste aussi chez lui le lieu d'une obsession : celle d'une réécriture qui ne se borne pas à redire benoîtement un texte mais qui cherche aussi inlassablement à en combler les silences, à en explorer les possibles, à en prolonger les enjeux. Conformément à ce que notait déjà Marie de France dans le prologue à ses lais, c'est aux Modernes que reviendrait la tâche de compléter la parole des Anciens, notamment par le jeu de la glose¹. Le travail exégétique, qui régit tout le champ de l'écriture médiévale, fournirait en effet ce *surplus* grâce auquel, selon les mots de Dragonetti, « les générations à venir contribuent non seulement à approfondir le modèle, à le rendre plus *subtil* de sens mais encore à le préserver de la mort »². Le recours à l'*amplificatio*, chez Jacques Roubaud comme chez les auteurs du Moyen Âge, n'est donc pas dénaturation ou dilution : elle est une tentative, par nature vouée à l'échec mais *de facto* toujours relancée, d'accomplir une œuvre en exploitant sans cesse le champ de ses possibles. Réécrire, en somme, n'est pas seulement se limiter à ce que dit un texte mais aussi prendre la mesure de ce qu'il porte en lui de virtuel – ou d'« obscur », dirait Marie de France – pour mieux le faire germer.

On sait combien cette idée d'œuvre à faire fructifier dans et par la reprise aura l'occasion de s'exprimer brillamment dans la production narrative du Moyen Âge avec, entre autres, les fameuses graines romanesques que Chrétien de Troyes aura semées et léguées à ses épigones. Le modèle par excellence de cette germination littéraire est en effet celui des *Continuations* du *Conte du Graal*, même si ces entreprises ont souvent bien du mal à véritablement finir les aventures amorcées par le maître champenois. Mais cette volonté de prolonger le legs de Chrétien ne se manifeste pas seulement dans l'écriture de suites : non contents de chercher à clôturer des récits, nombreux sont les auteurs qui s'attachent aussi développer des aventures parallèles (notamment autour de

¹ Marie de France, *Lais*, éd. citée, « Prologue » v. 9-16 : « Custume fu as anciëns / ceo testimonie Preciëns / es livres que jadis faiseient / assez oscurement diseient / pur cels ki a venir esteient / et qui aprendre les deveient / qui peüssent gloser la letre / et de lur sens le surplus metre ».

² Roger Dragonetti, *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, « Le lai narratif de Marie de France », p. 102.

Gauvain) ou encore à offrir des « enfances » aux héros, participant ainsi à la mise en place de véritables sommes narratives comme, par exemple, le *Lancelot-Graal*. Le récit médiéval, à l'image des projets encyclopédiques qui fleurissent tout au long du XIII^e siècle, veut tout dire et a « horreur du vide »³, selon l'expression de Michel Zink : il se plaît à l'exhaustivité et déploie un désir constant de rassembler l'immense mémoire de l'art roman. Nous allons le voir, c'est habité par le même démon de l'amplification que Jacques Roubaud s'empare des textes médiévaux pour faire de la translation cet espace où se rêve une écriture totalisante, à la fois capable de faire la synthèse du déjà-dit et d'explorer toutes les potentialités dormantes des œuvres de l'ancien temps.

³ Michel Zink, *Littérature française...*, *op. cit.*, p. 178

Chapitre 7

L'arbre des récits

Je fais pousser une sorte d'épinard en branches de prose, pour tout dire.

– Jacques Roubaud

Le désir de totalité qui frappe l'œuvre de Jacques Roubaud engage d'abord une manière singulière de « faire des histoires » et se traduit par une exploration parfois forcenée des possibles de la fiction. Idéalement, il faudrait « tout recueillir, tout dire et tout redire »¹, bref, quadriller le moindre espace disponible de la diégèse, mais la chose n'est pas rendue aisée, si l'on s'en tient, par exemple, à la notion de cycle ; elle suggère certes une certaine exhaustivité narrative mais indique aussi un refus latent de clôture grâce auquel tout récit peut être relancé au-delà d'une fin, susceptible de n'être que provisoire. Il y a là une tension féconde de l'écriture qui cherche, d'un seul geste, à enclore une temporalité tout en en suggérant, non sans paradoxe, le caractère infiniment itératif : nous aurons bien l'occasion d'y revenir au cours des pages suivantes. Pour l'heure, notons que la métaphore cyclique et, plus généralement, toute image proche du cercle, sont en effet productives dans l'œuvre roubaldienne : outre la fameuse forme spiralée de la sextine qui apparaît notamment dans la série hortensienne, l'oulipien compare aussi le temps à un « hypercylindre »² dans *Le Grand Incendie de Londres* – dont le second volume s'appelle d'ailleurs *La Boucle* –, ou évoque encore, dans le *Chevalier Silence*, les anneaux borroméens et les ovales de Cassini. Et c'est sans compter sur tous ces éléments et objets disséminés au gré de ses écrits, en apparence anodins mais sur lesquels l'écrivain s'arrête toujours avec insistance : balle, tourbillon, pancake, coquille d'escargot... Ce modèle cyclique, dans la perspective strictement narrative qui est pour l'instant la nôtre, offre sans aucun doute l'extrême avantage de s'opposer à la traditionnelle linéarité du récit, que Jacques Roubaud, nous l'avons vu, tient en horreur. Il semblerait pourtant que cette image soit régulièrement concurrencée, à tout le moins complétée, par celle de l'arbre qui donne aussi à la ligne la possibilité d'une ramification infinie. La métaphore végétale nous paraît d'ailleurs d'autant plus intéressante qu'elle est, peut-être plus que toute autre, à la confluence des intérêts de l'écrivain : l'arbre est une représentation utilisée aussi bien en mathématiques³ qu'en linguistique et constitue, bien sûr, un modèle prégnant de la poétique médiévale⁴.

¹ Expression de Nathalie Barberger, « La Boucle : du côté de Zazetski », *La Licorne*, 40, *op. cit.*, p. 94.

² *GIL*, p. 1349.

³ Tiphaine Samoyault note aussi que l'arbre, véritable « archétype de la totalité », a une place singulière dans la poétique roubaldienne : « sa double acception le fait habiter la forêt et les traités de mathématiques modernes » (voir « Autobiographie, Chapitre 3 :

Il n'est pas étonnant, à ce titre, que Jacques Roubaud se réclame sans cesse du *Lancelot en prose*, « roman branchu »⁵ selon ses mots, dans lequel il découvre une écriture qui progresse effectivement par ramifications. Peu importe, à vrai dire, de savoir si ce texte est de la main d'un ou plusieurs auteurs : l'imagerie végétale semble autoriser, de manière infinie, la greffe de nouveaux récits, au point que la narration d'origine devient elle-même la branche d'un livre plus grand encore, toujours capable de générer de nouvelles histoires. On relance ainsi avec plaisir les grandes figures de la fiction sur la scène romanesque, comme bon nombre de romans en vers le font déjà avec Gauvain ou encore Renart. Et si tant est qu'une branche s'essaye à la clôture, une autre viendra contourner cet épuisement apparent de l'écriture en retournant aux *enfances* du récit. Mais l'oulipien trouve aussi, dans le *Lancelot en prose*, la fameuse structure de l'entrelacement qui permet d'ajouter, à l'exploration horizontale de la diégèse, cette perspective verticale d'où il est possible de suivre, simultanément, plusieurs voies du récit. L'histoire se ramifie donc aussi en synchronie, jouant de cette autre image particulièrement appréciée de Jacques Roubaud : celle du carrefour. L'écriture, refusant de s'en tenir à une aventure, mène ainsi de front plusieurs destinés, suivant les chevaliers dans cet éclatement des parcours voulu par l'errance. Parce qu'elle appelle donc à la saturation de la temporalité narrative, la prose du *Lancelot* ne pouvait que séduire l'écrivain qui l'adaptera, entre autres, dans son *Grand Incendie de Londres*. Non content de baptiser *branche* chacun des volumes de l'ensemble, Jacques Roubaud s'ouvrira aussi volontiers aux « incisives et bifurcations »⁶, comme autant d'embranchements possibles de sa mémoire devant un refus toujours égal de s'en tenir à « une ligne unique de prose »⁷. Florence Marsal, la première, a relevé ce que doit ce cycle autobiographique à

archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* », *La Licorne*, 40, *op. cit.*, p. 108).

⁴ Voir à ce propos Francis Gingras, « De *branche* en *branche* : aux racines des coupes romanesques », dans *L'Arbre au Moyen Âge*, Valérie Fasseur, Danièle James-Raoul et Jean-René Valette (dir.), Paris, PUPS, Coll. « Cultures et civilisations médiévales, 2010, p. 183-195.

⁵ *GF*, p. 207.

⁶ C'est là le sous-titre donné à la première édition de la première branche du *GIL*, première branche qui avait à l'origine le titre donné aujourd'hui au cycle complet et qui s'intitule désormais *La Destruction*.

⁷ *GIL*, p. 36.

l'art romanescque du Moyen Âge⁸ : nous voudrions, à sa suite, baliser d'autres versants de l'œuvre roubaldienne, toujours à la lumière des récits médiévaux, afin de voir combien cette arborescence narrative constitue, non pas une expérience ponctuelle de l'écrivain, mais un trait véritablement constitutif de son esthétique.

Histoires sans fin

Que l'on prenne pour modèle narratif le cycle, qui propose une ligne bouclée et donc sans fin, ou bien l'arbre, dont Jacques Roubaud, à la suite d'Eugène Vinaver, relève l'absence de « conclusion naturelle »⁹, on est d'abord confronté à un même effet de non-clôture derrière lequel Roger Dragonetti voyait d'ailleurs un trait fondamental de l'esthétique médiévale¹⁰. L'inachèvement du *Conte du Graal* a, sans nul doute, permis de donner corps et de rendre canonique cette singulière tendance : le récit de Chrétien s'interrompt en effet de manière abrupte et, ironie étrange, sur une interrogation qui ne cesse de faire écho aux questions du lecteur devant les aventures inabouties de Gauvain et de Perceval. Bien des clercs se sont alors saisis du texte pour se piquer à l'exercice de la suite sans pour autant se résoudre à écrire une fin à proprement parler. Un curieux paradoxe, pour ne pas dire une sorte de malédiction, frappe en effet ce corpus, comme si l'inachèvement originel du récit, sans doute dû à la mort de l'auteur¹¹, était appelé à devenir, plus qu'un accident, une véritable marque de fabrique romanescque. À part la *Troisième Continuation* de Manessier, la seule à mener à son terme la quête de Perceval, toutes les autres tentatives de clôture semblent avorter, au profit de nouveaux développements narratifs. La *Première Continuation*, qui se greffe directement sur les derniers vers laissés par Chrétien, ne se consacre par exemple qu'à Gauvain qu'elle introduit toutefois aux mystères du graal. Il faudra attendre la *Seconde Continuation*, attribuée à Wauchier de Denain, pour retrouver Perceval sur les chemins de l'errance : l'aventure n'y est toutefois pas totalement résolue puisque le chevalier gallois, de retour à Corbénic auprès du Roi Pêcheur, ne parviendra pas à ressouder parfaitement la fameuse

⁸ Nous renvoyons ici à son récent travail *Jacques Roubaud : prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

⁹ *GF*, p. 210.

¹⁰ Voir par exemple son ouvrage *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1980.

¹¹ On le sait, ce n'est pas là l'opinion de Roger Dragonetti qui voit dans la fin du *Conte du Graal* un inachèvement parfaitement concerté (*ibid.*, p. 9).

épée qui l'aurait définitivement consacré comme modèle de perfection. C'est ici que Gerbert de Montreuil prendra le relais, imaginant de nouvelles aventures qui permettront à Perceval de faire pénitence et d'effacer, sur la même épée, les ébréchures qui symbolisaient ses péchés. Le romancier, malgré une composition qui dépasse les 17 000 vers, ne dira pourtant rien des autres secrets du graal et laissera le héros et le lecteur sur un finale tout aussi partiel que celui de la *Seconde Continuation*.

Il semble donc qu'il y ait une réelle difficulté des auteurs à conclure comme si le plaisir de l'écriture, stimulé par le maître champenois, avait pris le pas sur un véritable désir de clôture. Le fait est que les continuateurs ont trouvé dans le récit de Perceval de nombreux mystères qui fonctionnent comme de puissants moteurs de fiction : avec notamment le graal et l'épée qui saigne, objets dont on ne sait, à vrai dire, pas grand-chose, Chrétien laisse derrière lui un héritage dont l'opacité appelle et garantit la glose romanesque. Dans cette perspective, on comprend combien la résolution des aventures constitue une menace potentielle à la productivité du texte : l'inachèvement apparaît à cet égard comme un moyen efficace de ne pas épuiser les possibles de l'écriture et de maintenir ainsi l'œuvre ouverte.

Cette réticence à finir et à épuiser les secrets du récit se retrouve dans bien des romans arthuriens. Le *Perlesvaus*, qui s'apparente aussi à une continuation de Chrétien, en constitue un bel exemple mais alors que le destin du chevalier élu est ici suivi jusqu'au bout, le roman semble toutefois refuser de se terminer et se ramifie en d'autres branches où des aventures inédites viennent combler celles, désormais terminées, de la quête du graal. En un ultime tour de force, et bien que le roman ait mentionné la mort du héros, les dernières lignes de l'œuvre ménagent une nouvelle interrogation à propos de la Chapelle du graal laissée à l'abandon. Même désertés, les lieux de l'aventure continuent en effet de piquer la curiosité et bien des habitants se « merveilloient que ce pooit estre en cel manoir »¹². Certains, apparemment, ont osé y pénétrer mais n'en sont jamais revenus. Seuls deux jeunes chevaliers gallois semblent avoir survécu à la visite mais « oncques autres noveles n'en pot on avoir par ex »¹³. Voilà qui permet de ne pas mettre un point final, de

¹² *Perlesvaus*, éd. citée, p. 1050.

¹³ *Ibid.*, p. 1052.

relancer le récit au-delà de lui-même et d'ouvrir ainsi le texte à d'éventuels épigones.

C'est sur une conclusion tout aussi suspensive que se termine le fameux roman de *La Mort Artu*. Si le roi des Bretons, dans une volonté manifeste de clôturer son propre règne, confie à Girflet son épée afin qu'il la retourne au lac enchanté dont elle vient, il suggère néanmoins à son compagnon inquiet que ce n'est peut-être pas la mort qui l'attend :

Quant Gyrflys entent ce, si commence moult durement a plourer et li dist : « [...] Mais, pour Dieu, itant me dites, s'il vos plaist, se vous quidiés que je vous revoie jamais. – Certes, nenil ! fait li rois. Asseür en soiés. – Et quel part quidiés vous aller, biaux sire ? fait Gyrflys. – Ce ne vous dirai je pas, fait li rois, car je ne dois ne ne puis »¹⁴.

Girflet, comme le lecteur, « n'en apprendra plus »¹⁵ : Arthur, dans son ultime intervention, ménage un nouveau mystère qui relance la machine romanesque pourtant apparemment destinée à se gripper. Et la tombe que le fils de Do découvrira bientôt n'y fera rien : l'épithaphe a beau mentionner la mort du roi, elle reste absolument silencieuse sur les circonstances de sa disparition et se fait d'autant plus suspecte qu'entre-temps, Morgane a fait embarquer son frère à bord d'une nef sans que l'on soit plus renseigné sur la nature de ce voyage. L'opacité de ce dénouement a nourri, on le sait, les croyances les plus folles sur un éventuel retour d'Arthur sur ses terres bretonnes mais a aussi fécondé bien des textes – et pas seulement romanesques – où les écrivains se plaisent à imaginer, ne serait-ce que de manière fugace, le destin du roi après Salesbières : c'est le cas, par exemple, d'un célèbre épisode de *La Bataille Loquifer* où Rainouart, voyageant en Avalon, se retrouve auprès de grandes figures du monde médiéval, dont le roi Arthur¹⁶.

Loin s'en faut, les romans du graal ne sont pas les seuls à jouer de cette esthétique de l'inachèvement. En marge de ces proses mais toujours ancré dans la matière de Bretagne, *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu déploie une étonnante stratégie pour contourner le moment de la clôture. L'aventure chevaleresque de Guinglain y est en effet entrelacée à celle, amoureuse, du narrateur qui décide de

¹⁴ *La Mort Artu*, éd. citée, p. 1469-1470.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Voir par exemple Nelly Andrieux, « Arthur et Charlemagne réunis en Avalon : la *Bataille Loquifer* ou l'accomplissement d'une parole », *Rencesvals*, 9, 1984, p. 425-434.

taire la fin de son récit, à moins que la dame de ses pensées ne lui réserve un « bel accueil » :

Ci faut li roumans et defïne
Bele, vers cui mes cuers s'acline,
Renals de Biauju molt vos prie
Por Diu que ne l'obliés mie.
[...]
Quant vos plaira, dira avant,
U il se taira ore a tant.
Mais por un biau sanblant mostrer
Vos feroit Guinglain retrouver
S'amie, que il a perdue,
Qu'entre ses bras le tenroit nue.
[...]
Que ja mais jor n'en parlerai
Tant que bel sanblant avrai¹⁷.

C'est donc sur une belle pirouette que se ferme provisoirement le récit : l'écriture, au cœur d'une véritable négociation amoureuse, est arrêtée nette mais pourrait à tout moment être relancée. Les romanciers médiévaux, comme le note aussi Christine Ferlampin-Hacher, semblent donc « avoir éprouvé bien des peines à clore leurs œuvres »¹⁸ et, à ce titre, constituent très certainement des *plagiaires par anticipation* aux yeux de Jacques Roubaud qui, rappelons-le, voit dans la conclusion d'un récit le grand drame de l'écriture narrative et cherche donc sans cesse à repousser l'instant du point final.

Il est vrai que l'oulipien tente systématiquement de lutter contre le mouvement de toute narration vers sa clôture et déploie, d'un texte à l'autre, d'étonnantes stratégies pour conserver la possibilité d'un texte ouvert. C'est particulièrement frappant dans sa trilogie romanesque, et notamment à la fin de la *Belle Hortense*, où l'écrivain explique, en auteur bien renseigné sur la question, les pistes qui s'offrent à lui pour conclure :

Ceci est le dernier chapitre, tel que je suis en ce moment en train de l'écrire, à mon bureau, par une belle matinée de printemps. Pour composer le dernier chapitre, je me suis documenté ; j'ai lu les derniers chapitres de trois cent soixante-six romans, j'en ai déduit quelques règles que je vais m'efforcer de mettre en pratique.
En premier lieu, il faut un dernier chapitre. La lecture de tous les derniers chapitres de romans que j'ai lus m'avait donné l'envie de me dispenser de cette corvée, car on sent que c'est, pour la quasi-totalité de mes confrères, une corvée [...].

¹⁷ Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. citée, v. 6247-6265.

¹⁸ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 326.

Seulement voilà, il est très difficile de se passer d'un dernier chapitre : car si on supprime le dernier chapitre pour terminer, en beauté, par l'avant-dernier, voilà que l'avant-dernier chapitre devient *ipso facto* le dernier chapitre [...]. Et si, tenant compte de ce fait, on se décide à reculer encore d'un cran, ça ne sert à rien, sinon qu'on risque à la fin de se retrouver avec zéro chapitre, ce qui est peu. Il n'y a pas alors de dernier chapitre, mais à quel prix¹⁹.

C'est avec humour que l'écrivain formule ses inquiétudes devant le problème de la clôture, fatalité de la ligne narrative à laquelle il oppose d'ailleurs, de manière symbolique, un cycle de lecture de 366 romans – soit un par 24 heures, sur une année bisextile –, comme autant de jours d'une révolution planétaire appelée, bien sûr, à toujours recommencer. Chose plus surprenante encore, la fin d'un récit s'exprime ici en termes de contrainte (« *Il faut* un dernier chapitre ») mais une contrainte qui n'est manifestement pas vécue, par l'oulipien qu'est Jacques Roubaud, comme une exigence productive, bien au contraire : il s'agirait plutôt là d'une « corvée », d'une tâche ingrate, pénible et sans grand intérêt mais à laquelle il faut bien se résigner. Le scénario de l'auteur qui cherche à savoir comment échapper à la clôture en témoigne : supprimer le dernier chapitre n'est guère plus satisfaisant puisque c'est condamner celui qui le précède à devenir conclusion alors qu'il n'y était pas destiné. Au bout du raisonnement, c'est tout le fil roman qui se voit grignoté par cette implacable logique : la seule façon, en somme, d'éviter le moment de la fin, ce serait encore de ne pas écrire !

Refusant pour autant d'être réduit au silence, Jacques Roubaud accepte donc de se soumettre à la nécessaire clôture et suit bientôt les quelques règles conclusives glanées chez ses confrères romanciers, non sans continuer de manifester son insatisfaction :

Mais revenons à nos moutons, je veux dire à notre mouton noir, le dernier chapitre du dernier roman, qui sera donc traditionnel dans sa conception [...]. Toutes les passions, tous les crimes, les bonheurs, les désespoirs sont passés, le quotidien a repris ses droits, le Lecteur lit, le romancier écrit son dernier chapitre, où il prend congé des personnages, où il explique ce qu'ils sont devenus depuis l'avant-dernier chapitre, celui où les événements principaux du récit ont trouvé leur conclusion²⁰.

Les lignes finales de ce chapitre constitueront en effet un dernier tour de piste du romancier avant qu'il ne décide de se plier à un canonique *happy ending* par le

¹⁹ *BH*, p. 262-263.

²⁰ *Ibid.*, p. 264.

biais d'un « Tout va bien »²¹, précédant immédiatement le mot « fin ». La docilité de Jacques Roubaud face aux règles romanesques n'est pourtant qu'apparente. Malgré l'effort récapitulatif qui marque les ultimes pages (« toutes les passions, tous les crimes, les bonheurs... »), le narrateur laisse entendre non seulement que tout n'a pas été résolu (les « événements principaux » le sont mais qu'en est-il des autres ?) mais aussi que les personnages sont quittés de manière seulement provisoire et continuent de mener leurs vies bien au-delà du point final. Non content d'avoir ainsi évité, *in extremis*, une clôture totalement définitive, Jacques Roubaud propose, en outre, un « après-dernier chapitre » qui vient aussitôt désavouer, de façon savoureuse, à l'image du néologisme forgé, l'*explicit* que comportait la page précédente. Dans cette excroissance inattendue de la narration, le romancier ne revient pas, à strictement parler, sur l'aventure d'Hortense mais propose une nouvelle histoire qui a toutefois bien l'air de répéter celle de son héroïne principale :

Carole, étudiante en Paléontologie Aérienne, monta dans l'autobus Q, à l'arrêt Vieille-des-Archives [...]. Carole, une belle jeune fille brune chaudement vêtue (il gelait), posa ses affaires sur la place située en face d'elle qui était inoccupée [...]. Au troisième arrêt de l'autobus [...], un jeune homme s'avança dans l'allée centrale et manifesta l'intention de prendre la place qui était en face d'elle²².

Cette amorce de récit rappelle en effet un épisode du chapitre 9, qui fait d'ailleurs lui-même écho au scénario des *Exercices de style* de Queneau : en plein été, la jeune Hortense, toujours court vêtue, rencontre, dans un bus, un mystérieux garçon qui deviendra son amant. Les données sont ici inversées : à la chaleur de la saison estivale succède un temps froid et la nouvelle héroïne, loin d'être légèrement habillée, semble, au contraire, bien emmitouflée²³. Ainsi, après avoir suspendu, dans le dernier chapitre, les fils de l'histoire principale, Jacques Roubaud ménage une nouvelle branche romanesque qui recycle, au sens le plus

²¹ Nous voyons volontiers ici un clin d'œil à la fameuse expression de *Candide* : « Tout est bien, tout va bien, tout va le mieux qu'il soit possible », formule qui n'a d'ailleurs aucun caractère conclusif puisqu'elle apparaît en fin du chapitre 23 alors que le conte de Voltaire en comporte 30 ! La tournure est, qui plus est, écourtée, par Jacques Roubaud qui la réduit à sa portion la plus banale : la récapitulation heureuse qu'elle cherche à exprimer se voit conséquemment frappée de tiédeur et laisse décidément le lecteur sur sa faim/fin.

²² *BH*, p. 267.

²³ L'idée de saison accueille bien sûr de manière privilégiée celle de cycle : c'est autour d'une variation saisonnière que revient aussi la topique du verger dans *La Princesse Hopy*, telle que nous l'avons étudiée au chapitre 6.

littéral, les séquences du récit qui vient de s'écrire. Double tour de force puisque le lecteur est non seulement mis en attente d'une suite strictement hortensienne mais découvre aussi qu'une histoire parallèle reprend et recommence celle, provisoirement terminée, du présent roman. Les noms des héroïnes fonctionnent à ce titre comme de subtils indices métatextuels et semblent suggérer cette incessante remise en circulation de l'écriture : alors que la « belle Hortense » se prépare à un nouveau cycle floral, la « belle Carole », quant à elle, vient imprimer aux dernières pages du récit le parcours giratoire et suspendu d'une ronde toute médiévale²⁴.

Le second volet romanesque qu'est *L'Enlèvement d'Hortense* reprend, comme on pouvait l'espérer, l'aventure de l'héroïne principale mais ne semble pas plus décidé à clore définitivement le récit. Alors qu'un chapitre 36, intitulé « L'explication » vient apporter au lecteur les clés d'une enquête policière enfin menée à bout, Jacques Roubaud nous offre à nouveau un « épilogue » qui se charge de faire un point rapide sur la vie des personnages après la fin des événements principaux du roman :

Hortense rêvait dans le soleil tendre. Elle embrassa le père Sinouls, sortit dans la rue des Milleguiettes et disparut peu à peu à votre vue.
Vous, vous restez là²⁵.

Dans *La Belle Hortense*, le romancier prenait congé de ses personnages : ici, il se débarrasse, sans aucune autre forme de procès, de ses propres lecteurs, réaffirmant, de façon narquoise, ses privilèges de demiurge ! L'aventure continue donc mais nous sommes condamnés, sur le seuil du texte, à voir s'éloigner la suite de l'histoire. Le lecteur n'est pourtant pas totalement boudé. Dans l'ordre qui nous est intimé de nous tenir immobiles alors que le récit se poursuit, il y a aussi la demande d'une attente : c'est là toute l'ambiguïté du verbe *rester*, qui stoppe net

²⁴ La carole constitue un motif littéraire bien répertorié dans la bibliothèque arthurienne et met régulièrement en scène une sortie de la temporalité romanesque. Le chevalier Méraugis, dans le récit de Raoul de Houdenc, passe plus de dix semaines à danser, alors qu'il poursuivait son ennemi l'Outredouté. Dans le *Lancelot en prose*, c'est l'amant de Guenièvre qui, pris à son tour dans la carole magique, est momentanément frappé d'oubli et écarté, de la même façon, des voies de son aventure. La critique s'entend d'ailleurs pour dire que le motif permet d'opposer, à la durée narrative, le temps suspendu de la lyrique, constat qui résonne bien sûr avec les positions roubaldiennes notamment étudiées dans notre chapitre 2 ; voir Francis Gingras, « Roman contre roman... », art. cité ; voir aussi Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique...*, op. cit, p. 475-476.

²⁵ *ENH*, p. 284.

le lecteur dans sa course mais ne lui fait pas moins la promesse d'une prolongation, bientôt tenue avec la publication de *L'Exil d'Hortense*.

Ce troisième roman n'échappe pas non plus à ce détournement de la clôture et déborde sans cesse le moment supposé de sa fin. Ici, le chapitre 37, sous-titré « *Où le roman s'achève et chacun s'en va vaquer aux occupations qui lui sont propres* », laisse encore une fois se profiler une conclusion en trompe-l'œil où personnages, auteur et lecteur ne se disent pas adieu mais semblent se quitter temporairement pour mieux se retrouver plus tard. Les derniers paragraphes de ce chapitre n'offrent pourtant pas la récapitulation attendue puisqu'ils ne se focalisent, à vrai dire, que sur les protagonistes secondaires du récit. Cet oubli sera réparé après le mot *Fin*, dans une nouvelle excroissance narrative baptisée, à la lettre et de manière absurde, « Post-fin », où le romancier vient s'excuser, auprès de son lecteur perplexe, d'avoir occulté l'aventure pourtant principale de son roman :

Toutes mes excuses, j'ai oublié de vous dire ce que sont devenus Hortense, son Prince, Cyrandzoï, Alexandre Vladimirovitch, un escargot dont nous tairons le nom et le Prince Acrab'm, redevenu bon²⁶.

L'auteur a beau retrouver sa focale narrative, il continue de ménager quelque mystère, notamment avec la présence de cet escargot laissé dans l'anonymat, alors que tous les autres personnages sont bien connus du lecteur. La mention du mollusque n'en est que plus éclatante et invite à considérer le colimaçon comme un symbole fort de l'esthétique roubaldienne. Sa coquille spiralée oppose en effet au temps rectiligne la célèbre trajectoire bouclée de la sextine dont on sait l'importance dans la construction de la série hortensienne²⁷. Les romans de Jacques Roubaud s'épanouissent ainsi dans cette circularité plus volontiers associée au discours poétique, comme en témoignent encore les toutes dernières lignes de *L'Exil*. Retrouvant la stratégie déjà éprouvée dans la *Belle Hortense*, Jacques Roubaud prend à nouveau congé de ses personnages tout en restant aux côtés du lecteur, qu'il avait pourtant rabroué dans *L'Enlèvement* :

Le matin, très tôt, il fallut repartir : les sbires d'Augre étaient sur leurs traces. Nous les abandonnerons là ; nous ferons « au revoir » de la main, nous apercevrons l'escargot grimpant sur la vitre arrière, il nous fera un petit adieu de la corne gauche ; et la moustache d'Alexandre Vladimirovitch, son sourire qu'il nous laisse en partant, pour nous rassurer ; nous regarderons la calèche

²⁶ *EXH*, p. 257.

²⁷ Voir l'ouvrage déjà cité d'Élisabeth Lavault, *Jacques Roubaud : contrainte...*

s'éloigner dans la nuit finissante, grimpant la pente bordée de cyprès ; vers la colline, les montagnes, la frontière proche. Nous rentrerons nous coucher dans notre lit, bien au chaud²⁸.

Le futur du récit s'écrit donc dans cette dispersion temporaire des destinées, aussi bien celles des personnages que celles de l'auteur et de son public. Comme le chapitre précédent l'annonçait, chacun retourne en effet *vaquer à ses occupations* et c'est sur une atmosphère d'apaisement généralisé que semble se suspendre l'histoire : le romancier paraît s'être enfin réconcilié avec un lecteur, invité, par le biais d'un « nous » fédérateur, à partager un repos bien mérité, dans le confort d'un lit douillet. Cette soudaine promiscuité est évidemment surprenante de la part d'un romancier qui a pris l'habitude de laisser le narrataire sur la touche du récit. Les soupçons qui pèsent sur sa sincérité et sa sympathie sont d'ailleurs aussitôt confirmés par un dernier volte-face entre parenthèses qui, avant la mention humoristique d'une « Fin Finale », se charge bien de rétablir la distance qui sépare le créateur du récepteur :

(Seront-ils rejoints et capturés, échapperont-ils ? Vous le saurez en lisant la suite de ces aventures dans *Lady Hortense* ; le Lecteur n'a pas encore rejoint l'Auteur, vlan !)²⁹

C'est dire si Jacques Roubaud s'amuse à porter le masque du démiurge pervers et profite de la naïveté de son lecteur. Alors même que l'on vient de nous convier au repos, voilà le romancier qui nous expulse, sans crier gare, hors de sa chambre et nous claque, littéralement, la porte du récit au nez : *vlan* ! Nuit d'amour avortée, entre l'auteur qui reprend cavalièrement ses droits de régisseur et le lecteur floué d'avoir si benoîtement cru qu'on allait le ménager. Dans cette course au roman, nous sommes donc encore une fois en fin du peloton, devancés de loin par le romancier, déjà rendu dans un autre récit hortensien dont il fait d'ailleurs la réclame sur le mode éloquent d'une production-feuilleton : la suite au prochain épisode... Et qu'importe, après tout, que *Lady Hortense* soit un texte véritable en attente de publication ou un pur fantasme littéraire : sa seule mention suffit à maintenir l'œuvre ouverte et à exciter l'intérêt du lecteur, même si celui-ci a décidément été malmené.

Cette esthétique de l'inachèvement qui traverse les romans d'Hortense prévaut aussi dans l'exercice plus particulier de la réécriture. En un sens, Jacques

²⁸ *EXH*, p. 258.

²⁹ *Ibidem*.

Roubaud n'a guère besoin de trop remanier les clôtures de certaines œuvres médiévales qui jouent déjà, nous l'avons vu, de cette ouverture romanesque et appellent sans cesse à la continuation. Quand il s'agit, dans le *Graal Théâtre*, de raconter les derniers instants d'Arthur, l'oulipien et Florence Delay semblent en effet avoir à l'esprit l'ambiguïté qui pèse déjà sur la disparition du roi dans *La Mort Artu*. Le souverain, s'adressant à Girflet, déclare par exemple qu'ils ne se « reverr[ont] plus sur terre »³⁰, formule ambivalente où s'entend l'aveu d'une mort prochaine ou la promesse de retrouvailles qui, par déduction, n'auront peut-être pas lieu sur le continent, mais possiblement en un autre endroit : c'est après tout pour le paysage maritime et insulaire d'Avalon que nous quitte le roi Arthur ! Blaise, reprenant le récit à son compte, paraît être plus tranché sur la question et nous apprend, avant le mot « fin », que « Girflet avait été le dernier homme à voir Arthur vivant »³¹. Cela revient à dire que le roi est effectivement mort mais la situation n'est pas totalement clarifiée : si le fils de Do est l'ultime compagnon d'Arthur *en vie*, il est fort à parier que d'autres ont eu l'occasion d'apercevoir le roi après son décès, comme une présence de l'au-delà qui viendrait hanter la mémoire et les rêves des vivants. Rappelons, à cet égard, que c'est précisément pendant son sommeil que le célèbre Rainouart de *La Bataille Loquifer* est emmené par des fées en Avalon, où il rencontrera Arthur ! C'est dire, en somme, combien la mort du souverain ne mène pas pour autant à sa complète disparition de la scène littéraire et que le roi, même sous la forme d'un spectre, continuera d'alimenter les récits bien après la tragédie de Salesbières.

L'écriture du *Graal Théâtre* s'appréhende donc aussi comme une lutte acharnée contre cette force cinétique qui mène tout récit vers sa propre fin, cette poussée inexorable vers l'avant que les écrivains choisissent d'ailleurs d'incarner à travers le personnage de Galaad. Le fils de Lancelot y manifeste en effet cette menace inévitable qui pèse sur la fable : chevalier prédestiné à réussir là où les autres ont échoué et à lever définitivement le voile sur les mystères de l'aventure, il est celui qui porte le mot de la fin et sonne, par là même, le glas de l'écriture. Jacques Roubaud et Florence Delay, de manière éloquente, s'amuse à voir en lui un robot : derrière l'humour, l'anachronisme suggère combien le rôle de l'écu cristallise cette mécanique froide et implacable selon laquelle tout récit doit se

³⁰ *GT*, p. 600.

³¹ *Ibidem*.

résigner à une fin. La « droiture » si souvent revendiquée de Galaad ne renvoie donc pas seulement à une moralité sans faille : elle est aussi à entendre comme un bel indice métalittéraire puisque c'est précisément par ce chevalier que le récit, au grand dam des deux scribes, est appelé à retrouver ultimement sa « droite voie » et donc à se terminer³². Les deux auteurs du *Graal Théâtre* n'hésitent d'ailleurs pas à mettre en scène cette pression vers la fin en imaginant une arrivée très prématurée de Galaad à la cour, alors que personne n'a encore entendu parler de la quête du graal. C'est aux côtés de Nascien l'ermite, qui profite de l'occasion pour invectiver les sujets d'Arthur, que l'écu fait son apparition :

NASCIEN L'ERMITE : Je vous attends tous en confession. Je resterai à la cour le temps qu'il faudra pour entendre sur vos lèvres impures le confiteor purifiant et vous tremper dans le lavoir de la prière. Mais pour que vous ne soyez pas tous jetés dans une angoisse dont Satan pourrait profiter je le connais Dieu dans son infinie miséricorde vous envoie et ma bouche vous annonce un chevalier rédempteur blanc comme le lis pur comme la rosée et vierge comme notre mère Marie. Il a nom Galaad. Il est le chevalier que vous devriez attendre que vous n'avez pas assez désiré [...]. Il va venir accomplir quelque chose qu'aucun d'entre vous n'a jamais pu faire. Il sera le salut du royaume de Logres car c'est lui qui achèvera la quête du saint Graal.

*Entre un robot éblouissant qui fait lentement le tour de la table en épelant les noms inscrits sur les sièges*³³.

La parole de l'ermite a ceci d'intéressant qu'elle développe, sous le vernis de la chrétienté, l'isotopie attendue mais révélatrice de la clôture : l'idée de fin, que comporte le verbe *accomplir*, résonne aussi dans le terme de *salut* (consacré par le discours religieux mais équivalent courant de « au revoir »), jusqu'à s'exprimer sans détour dans le verbe *achèvera* qui termine la tirade. Le discours messianique vient donc imposer, à l'histoire arthurienne, un horizon d'attente, un point de mire qui permettrait de donner un sens aux aventures apparemment sans but des membres de la Table Ronde. Le récit se voit ainsi vectorisé et fatalement impliqué dans une vision eschatologique qui a, certes, l'argument de la rédemption mais qui ne débouche pas moins sur une véritable fin des temps aventureux.

L'arrivée inopinée de Galaad constitue sans nul doute une singulière prolepse qui sape, dans une certaine mesure, le suspens romanesque puisque l'on

³² La rédaction même du *Graal Théâtre* semble témoigner de cette difficulté qu'ont eu Jacques Roubaud et Florence Delay à terminer leur œuvre. Alors qu'ils commencent par rédiger les branches centrales de l'aventure (celles qui concernent Gauvain, Perceval et Lancelot), ils préfèrent ensuite revenir aux *enfances* du cycle, avec *Joseph d'Armathie* et *Merlin*, plutôt que de s'engager sur cette pente qui mène à la fin de l'histoire arthurienne.

³³ *GT*, p. 262.

sait désormais à quoi s'en tenir : tôt ou tard, l'écu, en bon chevalier-robot, reviendra mécaniquement sur la scène pour achever sa mission. L'insertion de cette scène inédite dans le *Graal Théâtre* est pourtant loin de constituer une entreprise d'auto-sabotage puisqu'elle permet, subtilement, de rediriger l'intérêt du lecteur-spectateur. En réalité, tout se passe comme si Jacques Roubaud et Florence Delay avaient voulu satisfaire notre impatience à toujours vouloir connaître la conclusion pour mieux nous obliger, ensuite, à apprécier le récit pour ce qu'il est, sans avoir à être dans l'attente parfois obsédante du finale. L'opération n'est à vrai dire efficace que dans la mesure où l'intervention de Galaad reste prématurée et arrive effectivement très tôt dans l'économie du *Graal Théâtre* : le lecteur-spectateur sera déçu d'apprendre la fin des aventures, néanmoins il le serait plus encore, non seulement de ne pas en apprendre les circonstances mais aussi de ne pas connaître la suite de tous ces récits parallèles déjà amorcés et qui ont à peine eu le temps d'être dépliés. C'est Blaise, évidemment, qui se charge de signifier que le récit rectiligne de l'écu menace ces errances, chevaleresques et narratives, qui font aussi le plaisir (le *delit*, il faudrait dire) de l'écrivain et de son public :

« Galaad avait raté son entrée. Mais n'ayez nulle inquiétude pour lui on le reverra et quand on le reverra il réussira son entrée. Aujourd'hui les temps n'étaient pas venus. Emporté par son zèle Nascien l'ermite est arrivé trop tôt. Bien des merveilles doivent encore advenir. Les aventures doivent s'abattre épaissement sur le royaume de Logres avant qu'il soit l'heure de s'occuper des problèmes spécifiques du graal. [...] Moi Blaise de Northombrelande je le sais car tout est dans le livre que Merlin m'a dicté. Mais il m'a recommandé de bien veiller à [...] une extrême lenteur dans le dévoilement des mystères du grand cycle arthurien »³⁴.

Jacques Roubaud et Florence Delay nous poussent ainsi, de manière souterraine, à préférer les aventures merveilleusement embrumées de la Bretagne arthurienne au destin clair et tout tracé de Galaad. Véritable tour de force puisque, même en sachant ce vers quoi s'achemine l'univers arthurien, le lecteur-spectateur est invité à redéployer sans cesse sa curiosité et à savourer, patiemment, le temps qui le sépare du retour de l'écu. Si c'est avec calme que Blaise gère ici l'arrivée prématurée de Galaad et nous explique que « les temps n'étaient pas venus », il n'hésitera toutefois pas, dans les coulisses de la *scriptoria*, à sermonner Merlin à propos de cet incident :

³⁴ *Ibid.* p. 262-263.

VOIX DE MERLIN : Cher Blaise, où en sommes nous ?

BLAISE : Parlons-en justement. Tu envoies à contretemps un ermite furieux qui admoneste le roi la cour et toute la Table. Tu fais entrer une sorte de robot nommé Galaad dont personne n'a encore entendu parler et dont tu prétends qu'il achèvera la quête du Graal alors qu'elle n'est même pas commencée³⁵.

Un mot en particulier retient notre attention en ce qu'il génère une subtile ironie : le scribe parle en effet de la venue de l'ermite comme d'un « contretemps » alors que son arrivée à la cour, pour tout inattendue qu'elle soit, ne joue pas à strictement parler *contre* la durée romanesque mais va précisément, quoiqu'un peu rapidement, dans son sens. Les seuls, à vrai dire, qui aillent littéralement à rebours de la marche narrative, et cherchent sans cesse à repousser l'instant de la clôture, ce sont Blaise et Merlin ! Il n'est guère étonnant, à cet égard, que le retour de Galaad sur les planches, à la fin du *Graal Théâtre*, déclenche chez le scribe et l'enchanteur une certaine irritation, puisque son avènement annonce, bien sûr, la fin imminente du récit :

VOIX DE MERLIN [à Blaise] : Et si tu disais simplement la vérité que les prouesses et non prouesses du robot Galaad ne nous intéressent pas. C'est un prédestiné pour lui seule compte la foi [...].

BLAISE : Ni toi ni moi n'aimons Galaad mais il semble envoyé de par Dieu et je trouve difficile de ne pas lui témoigner un certain respect³⁶.

Merlin et Blaise finissent donc par accorder au chevalier le rôle qui lui revient mais c'est égratigné que Galaad est accepté dans l'histoire : respecté pour la seule raison d'être un envoyé de Dieu, il reste, aux yeux des maîtres de l'écriture, un personnage littéralement mortifère pour le récit. Blaise, toujours, a d'ailleurs bien vu comment la quête du graal menée de front par l' élu achève, au sens le plus violent du terme, la fiction arthurienne :

« Cette Quête décidément ne rassemble pas mais sépare. Elle ne déroule pas le fil de nouvelles aventures elle le coupe. Merlin Merlin je ne me résous pas à écrire qu'on ne verra plus jamais Perceval »³⁷.

La mission de Galaad est en somme un geste de Parque : elle vient brutalement rompre la grande « tapisserie » romanesque, selon une métaphore que proposait déjà Ferdinand Lot³⁸, et condamne le texte-tissu à s'effiloche. Il n'est pas

³⁵ *Ibid.*, p. 269.

³⁶ *Ibid.*, p. 516.

³⁷ *Ibid.*, p. 532.

³⁸ Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, (réédition avec appendice de Myrrha Lot-Borodine), Genève, Slatkine, 1984, p. 28 : « Autrement dit, le *Lancelot en prose* n'est pas une mosaïque d'où l'on pourrait avec adresse enlever des cubes pour les

étonnant que le scribe, en pendant à son antipathie pour le fils de Lancelot, dise son affection pour les autres héros, destinés à disparaître du récit : c'est avec une difficulté et une émotion attendues qu'il se résigne ici à ne plus *reconter* de Perceval.

Par le biais de cette singulière mise en scène, l'écriture du *Graal Théâtre* s'achemine ainsi vers sa propre clôture mais le mot « fin », que Jacques Roubaud et Florence Delay décident de faire figurer en gras à la dernière page de leur texte, ne semble pas avoir, pour autant, la portée conclusive que l'on serait en droit d'attendre. Galaad porte la quête du graal à son terme mais bien des aventures restent ainsi en suspens. Nous avons déjà vu avec quelle ambiguïté se formulait la disparition d'Arthur. C'est avec un même sens de l'équivoque que les deux auteurs reviennent sur l'ultime combat de l' élu contre Chastel Mortel, l'ennemi juré de la famille du graal :

CHASTEL MORTEL : Je vais prestement glisser mon poignard entre les joints de ta cotte de mailles et te trouer le cœur.

GALAAD : Sainte Marie mère de Dieu !

Le poignard se transforme en serpent qui s'échappe. Tonnerre et éclairs.

CHASTEL MORTEL : Je savais bien que tu tricherais. Tu ne pouvais t'en tirer sans l'intervention divine. Ha ha ha la foudre a beau se mettre de la partie la Faute courra toujours de par le monde. Toute victoire ne peut être que provisoirement définitive et définitivement provisoire.

BLAISE : Le feu céleste sembla réduire le roi du Chastel Mortel en cendres. Galaad se releva vainqueur et il époussetait son armure quand un chat noir passa le pont-levis et s'enfuit vers la forêt³⁹.

Alors que Galaad vient accomplir sa mission et faire triompher la chevalerie céleste, Chastel Mortel réaffirme fièrement l'impossibilité de sa mise à mort. Ce personnage, maître des *deablies* et à ce titre du côté de Merlin et de l'écriture, soumet en effet de manière éloquente l'idée de clôture à la relativité. Puis le discours de Blaise, récupérant le récit, vient à son tour signifier le caractère illusoire de cette fin : les soupçons générés par le verbe *sembler*, modalisant la disparition de Chastel Mortel, sont bientôt confirmés par l'apparition mystérieusement concomitante d'un chat. La réincarnation féline est, bien sûr, riche de sens : l'animal, on le sait, est fort de ses neuf vies mais constitue aussi un écho plus strictement littéraire et médiéval au célèbre Chapalu du bestiaire

remplacer par d'autres, c'est une sparterie ou une tapisserie : si l'on tente d'y pratiquer une coupure, tout part en morceaux ».

³⁹ *GT*, p. 536-537.

arthurien⁴⁰ ! Chastel Mortel quitte donc ici la grande prose du graal mais n'a manifestement pas fini de conquérir, sous de nouveaux traits, d'autres territoires de la fiction bretonne. Il n'est pas non plus étonnant que ce chat regagne la forêt, comme le faisait, avant lui, le merveilleux cheval Bayard des *Quatre Fils Aymon*⁴¹, pourtant destiné à la noyade : c'est retrouver l'espace par excellence de l'aventure et de l'écriture buissonnante, celle, précisément, qui s'oppose à l'histoire si rectiligne de Galaad et permet au grand arbre des récits de s'épanouir encore.

S'il n'est donc pas nécessaire de trop modifier la fin du cycle arthurien, qui se plie déjà bien à une volonté de laisser la narration en suspens, d'autres textes médiévaux présentent en revanche des clôtures dont le caractère définitif a, semble-t-il, impliqué des transformations plus substantielles. C'est le cas du *Chevalier Silence* qui prend ici une nouvelle liberté à l'égard du texte original. Le roman d'Heldris de Cornouailles se terminait en effet de façon heureuse⁴² : la jeune Silence, après avoir dissimulé, tout au long du récit, sa nature féminine, recouvrait, grâce à Merlin, son identité sexuelle et épousait le roi Ébain. Cette clôture n'a visiblement pas retenu l'attention de Jacques Roubaud qui, prenant le masque de l'auteur médiéval, déclare qu'il s'agit là d'une version mensongère de son récit :

Au moment de m'approcher du dénouement de cette histoire je dois te prévenir, ami lecteur, que je ne peux te garantir une fin heureuse. Si tu as eu connaissance de la version tronquée et déformée [...], celle qui est connue sous le nom du manuscrit A, tu t'attends sans doute à des retrouvailles généralisées, à la punition des méchants, au mariage des héros. Mais moi je dois dire ce qui est, non ce qu'on suppose que tu veux entendre. Si tu en es déçu, tant pis⁴³.

Au risque de contourner, une fois de plus, les attentes du lecteur, les dernières pages du roman sont donc allègrement révisées et l'oulipien semble y condenser toutes les stratégies expérimentées dans sa série hortensienne. Le chapitre 37, intitulé « Dénoement », vient résoudre les principales aventures amorcées.

⁴⁰ Sur la légende du Chapalu, voir notamment les pages de Francis Dubost, *Aspects fantastiques...*, *op. cit.*, p. 477-481.

⁴¹ Bayard, que Charlemagne veut noyer dans la Meuse, arrive en effet *in extremis* à se sauver des flots (*Les Quatre Fils Aymon*, extrait édité par Philippe Walter dans *Naissances de la littérature française*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 130) : « Iluec se quiaut de l'eve desi que en la coue / Puis henist et brondele et lo gravier escroe / Adonc s'en vat poignant plus tost que une aloe / En Ardane est entrés en la grant forest floe ».

⁴² En tout cas en apparence, car la fin du roman se termine malgré tout sur un mariage aux allures incestueuses ; voir Danièle James Raoul, *La Parole empêchée...*, *op. cit.*, p. 43-45.

⁴³ CS, p. 139.

Silence et son nouveau compagnon Walllwein, embarqués sur un bateau, tentent de revenir des Antipodes où ils ont séjourné mais ils sont piégés dans un tourbillon, élément dont la représentation spiralée est bien sûr éloquente :

[O]n sentit que le navire était saisi par un courant. Et ce courant, d'abord léger, devint de plus en plus rapide ; si bien qu'en moins d'une heure ils se trouvèrent à l'avant du navire à contempler le fond d'un immense Trou, Cratère, Entonnoir et Tourbillon, aux parois liquides et lisses, dans lequel le vaisseau, comme aspiré, se trouva être pris dans une spirale descendante. Aussitôt on sortit la chaloupe. Silence sauta dedans [...] quand brusquement, le Tourbillon eut comme un hoquet et simultanément avala la chaloupe en recrachant le navire hors de sa gorge profonde. « WaaaaLLLLLwwweeeiiiiinnnn ! cria Silence en disparaissant, JE T'AIME. – Siiiiilleeeennnccee, cria Walllwein en retour, JE T'AIME ». Et ce fut tout⁴⁴.

Le texte se clôt ainsi sur la séparation tragique des amants et la disparition de Silence impose, précisément, le silence du narrateur qui n'a apparemment plus rien à ajouter à cette terrible issue. Le lecteur a pourtant droit à un chapitre 38, un « Épilogue de la première version » où le romancier vient apporter quelques nouvelles quant aux héros de son récit :

De Silence, point de nouvelle. Walllwein attendit, attendit, mais dut finalement rejoindre la Table Ronde.

Au moment où je vais poser les dernières gouttes d'encre de ma plume sur mon manuscrit, trois ans encore se sont écoulés, et Silence n'est toujours revenue. Elle n'a pas paru non plus à Kamaalot. Nous sommes inquiets⁴⁵.

Le temps du récit a finalement rejoint le temps de l'écriture et le romancier désespère de n'avoir plus rien à dire : c'est donc au présent que s'exprime de manière révélatrice son inquiétude, comme une belle manière de ne pas sceller l'accomplissement de son texte. Jacques Roubaud n'en a pourtant pas encore fini de retarder le moment de la clôture et propose un « Postlogue », où son Heldris de Cornouailles retourne à son œuvre et propose, soixante-treize ans après sa première conclusion provisoire, un nouvel état des lieux :

Morgannww, le cœur brisé, a renoncé au trône de Brycheinig ; Gortensja et lui sont partis en Poldévie [...]. Je suis parti alors dans le manoir ancestral de ma famille, avec mes livres, mes manuscrits. J'y vis seul, ayant parfois la visite de Renart (C'est Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart qui est venu me voir l'année dernière, il me semble) [...] et de Myrddin [...]. J'ai su par lui l'horrible tragédie que fut la fin du royaume de Logres, le triomphe du roi Marc, la mort de Gauvain, de Lancelot, de tant de bons chevaliers, la fin de la Table Ronde, la mort enfin du roi Arthur (si Morgane ne l'a pas emmené en Avalon) [...].

⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 145.

Pourtant ce qui aujourd'hui me serre le plus mon vieux cœur dans ma poitrine, c'est de n'avoir jamais revu Silence. Je n'arrive pas à croire qu'elle est morte alors qu'elle s'est noyée dans le Tourbillon, ou qu'elle en a été rejetée et a été ainsi condamnée à rester aux Antipodes. Je suis, au fond de moi-même, persuadé qu'elle a réussi, qu'elle a accompli avec honneur son destin chevaleresque et que seules des circonstances indépendantes de sa volonté l'ont empêchée de nous rejoindre.

Sans cesse je la revois petit, et les larmes brûlantes me montent aux yeux⁴⁶.

De manière particulièrement significative, l'émotion du narrateur s'exprime en une vision d'enfance qui vient symboliquement contredire la fin des aventures. Le romancier laisse d'ailleurs penser que le destin inconnu de Silence ne reste pas moins riche de blancs qu'un écrivain, plus chanceux, aura peut-être l'occasion de combler s'il venait à découvrir ce qu'il est advenu de l'héroïne. Tout est question, en définitive, de *timing* romanesque, comme dans les romans d'Hortense où l'auteur et les personnages sont supposés se rencontrer de nouveau après s'être provisoirement quittés. Ici, l'épisode du tourbillon est venu faire de ces retrouvailles attendues un rendez-vous manqué mais il n'est manifestement pas à entendre comme un pur échec : le récit se referme faute d'informations mais les lacunes laissées par le seul témoignage d'Heldris pourraient à tout moment être résorbées. Il faut aussi noter que cet inachèvement délibéré ne concerne pas seulement l'aventure de Silence mais contamine toutes les destinées inventoriées par l'auteur. Jacques Roubaud propose ainsi aux parents de Silence une perspective romanesque au-delà de la clôture : ne sont-ils pas, à en juger sur leurs noms et sur leur voyage en Poldévie, les deux ancêtres de la belle Hortense et de son amant Gormanskoï, autrement appelé Morgan ? De la même façon, que penser de la mention exhaustive, et à ce titre comique, de la généalogie de Renart ? Il y a là aussi une volonté de signifier jusqu'à l'outrance l'ouverture du texte et la possibilité de toujours ramifier le récit, comme c'est encore le cas lorsqu'une parenthèse vient à nouveau instiller le doute quant à la disparition définitive du roi Arthur. Au bout du *Roman de Silence* revu par Jacques Roubaud, ce n'est donc pas seulement le destin de l'héroïne qui se voit refuser la clôture mais un horizon multiple d'aventures qui est laissé libre à d'éventuels épigones, car l'inachèvement reste bien, assurément, un appel à la continuation.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146-147.

Arborescences : à l'ombre de Gauvain

Toute absence de clôture absolument définitive constitue en effet, dès le Moyen Âge, une invitation à la suite, nous l'avons déjà vu à propos des célèbres *Continuations* du dernier roman de Chrétien. Les épigones du maître champenois ne sont pourtant pas seulement des romanciers intéressés à l'unique destin de Perceval et semblent déjà pressentir que s'engager dans la quête du graal – ici avec le chevalier gallois, Galaad ne viendra qu'après – revient à signer l'acte de mort du récit puisqu'il faudra bien, tôt ou tard, révéler les secrets de l'histoire. La *Première Continuation* en témoigne déjà, elle qui occulte l'aventure percevalienne pour lui préférer les errances d'un Gauvain, certes invité chez le Roi Pêcheur mais clairement refoulé aux portes du mystère par les habitants du château qui ne reconnaissent pas en lui l' élu : « ce n'est il mie »⁴⁷, murmurent-ils à l'oreille du chevalier, avant même que celui-ci n'ait eu le temps d'être soumis au spectacle du graal. On sait avec quelle insistance la prose cistercienne qu'est la *Queste* confirmera cette disqualification de Gauvain : dans le corpus des récits en vers, il semblerait toutefois que le neveu d'Arthur incarne, face à Perceval, une voie romanesque particulièrement féconde puisqu'elle permet, précisément, de contourner cette quête du graal qui réclame nécessairement une clôture. Laissé en marge de cette destinée mystique promise à un élu qui n'est pas lui, Gauvain reste en effet infiniment disponible pour d'autres histoires. Bien des romanciers, parallèlement aux continuateurs, exploitent ainsi l'héritage de Chrétien et relancent allègrement, le temps d'une aventure, le chevalier solaire sur les routes de l'errance, comme l'avait justement noté Emmanuèle Baumgartner :

[E]xclu d'un type de récit qui tend vers une fin [...] le neveu d'Arthur apparaît [...] comme le héros toujours disponible d'une aventure qui commence, se déroule et s'achève dans l'espace-temps arthurien et ne sort jamais des limites précédemment tracées. Tout romancier arthurien en vers écrivant sur Gauvain *reconte* de Gauvain, c'est-à-dire conte pour sa part un nouveau récit, un autre fragment, qui vient se loger à côté des autres fragments, à l'intérieur du cadre spatio-temporel tracé par Chrétien et légué par lui au XIII^e siècle⁴⁸.

Avant que les proses du graal ne viennent donner au roman breton une perspective assurément eschatologique, la temporalité arthurienne baigne, il est vrai, dans un flou relatif. Chez Chrétien de Troyes, le roman n'a pas l'ambition de la grande

⁴⁷ *Première Continuation* (ms L), éd. citée, v. 7175.

⁴⁸ Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Nooris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 169.

Histoire et se développe volontiers dans ces « temps immuables ou magiques »⁴⁹ dont parle Philippe Ménard : le récit se suffit à enclorre une aventure, sans jamais ressentir le besoin d'explorer plus avant la destinée de personnages qui « ne semblent pas vieillir »⁵⁰. Gauvain, bien sûr, figure parmi ces héros sans âge et sera bientôt appelé, chez les épigones de Chrétien, à devenir l'emblème de ce recommencement toujours possible de la fiction.

Il est déjà, dans l'œuvre du maître champenois, celui qui repart sans cesse sur les routes de l'errance, quand il ne décide pas de pousser ses compagnons à faire de même. On se souvient avec quelle force de conviction il persuade Yvain, dans le *Chevalier au Lion*, de quitter la cour d'Arthur après son mariage afin de « tournoier »⁵¹ avec lui : l'invitation à la joute dessine ici, dans une polysémie troublante, un parcours aventureux qui refuse décidément l'immobilisme et la ligne droite. Dans le *Conte du Graal*, son récit n'est certes pas clôturé mais ne décrit pas moins une trajectoire faite de détours et de retours : il se voit sans cesse contraint de repasser par les voies qu'il a déjà empruntées, « à tourner en rond dans un cycle d'événements dont le *sen* ne change pas »⁵², selon la sentence bien connue de Jean Frappier. Il est vrai que Gauvain ne progresse guère comme le fait parallèlement Perceval : en traversant la fameuse Borne de Galvoie, toponyme où se lisent volontiers les impasses de sa propre aventure, il sera bientôt accueilli au Château des Reines, espace merveilleux où pèse sur lui la menace d'un retour vers le gynécée maternel. À cette impression de régression, qui s'offre en contrepoint au parcours plus progressif du jeune Gallois, s'ajoute aussi la multiplicité des missions que Gauvain accepte de bon cœur, mais qui infléchissent, à chaque nouvelle rencontre, le chemin qu'il s'était pourtant promis de suivre. Le neveu du roi est à ce titre passé maître dans l'art du délai. Faute de pouvoir mener de front toutes les aventures dans lesquelles il s'engage, il en repousse sans cesse le terme, mesure dilatoire grâce à laquelle l'écriture romanesque contourne encore une fois

⁴⁹ Philippe Ménard, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose*, Genève, Droz, 1999, p. 97.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁵¹ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. citée, v. 2501.

⁵² Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du graal*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972, p. 216 ; voir aussi Keith Busby, « Reculer pour mieux avancer : l'itinéraire de Gauvain dans le *Conte du Graal* », dans *Chrétien de Troyes et le Graal*, actes du colloque arthurien de Bruges, Jacques de Caluwé (dir.), Paris, Nizet, 1984, p. 17-26.

le problème de son propre tarissement. Si un épisode se termine, la fin d'un autre est encore à boucler, si tant est qu'une nouvelle mission ne soit pas, entre-temps, venue parasiter l'emploi du temps déjà chargé du chevalier ! L'arbre des récits de Gauvain, avant que le personnage ne soit intégré aux proses du graal, reste donc d'une remarquable productivité et sa capacité de ramification semble infinie. Le prologue du *Chevalier à l'épée*, l'un des premiers romans en vers à relancer le neveu d'Arthur sur la scène littéraire après Chrétien, se fait d'ailleurs l'écho de cette fécondité :

Je cont de mon saignor Gauvain
Qui tant par ert bien ensaigniez,
Et qui fu des armes prisiez
Que nus reconter ne sauroit.
Qui ses bones teches voudroit
Totes retrere et metre en brief
Il n'en vendroit oncques a chief⁵³.

La carrière de Gauvain constitue une œuvre par nature inachevable. Personne, pas même le plus acharné des romanciers, ne saurait venir à bout de ses aventures : le désir de totalisation avorte mais promet, dans son impossibilité même, la singulière disponibilité du personnage pour la littérature.

On comprendra, à ce titre, l'affection particulière de Jacques Roubaud pour le neveu d'Arthur : là où Galaad incarne l'irrépressible tension de la fable vers sa fin, Gauvain emblématise, à l'exact opposé, la possibilité de toujours repousser la clôture et de ramifier encore l'arbre des récits. L'oulipien récupère d'ailleurs volontiers une périphrase tirée du *Roman de Moriaen*, un récit médiéval néerlandais, et qui désigne le chevalier comme « aventuren vader »⁵⁴, le père des aventures. La formule a ceci d'intéressant qu'elle image, sur le mode familial, le rôle proprement fondateur de Gauvain dans le développement de l'écriture romanesque : il est celui qui génère, au sens le plus fort, la narration. Il n'en fallait pas plus à Jacques Roubaud pour relire et gloser, dans *Graal Fiction*, la première séquence du *Conte du Graal* où Perceval aperçoit les chevaliers de lumière. À ses yeux, le premier de ces « anges éblouissants » ne peut être que Gauvain : l'apercevoir, continue-t-il, « c'est voir arriver l'aventure »⁵⁵. On rend ainsi à Gauvain ce qui lui appartient : il a beau être destiné à tourner en rond quand

⁵³ *Le Chevalier à l'épée*, Douglas David Roy Owen et Ronan Carlyle Johnston (éd.), Edimbourg-Londres, Scottish Academy Press, 1972, v. 7-13.

⁵⁴ *GF*, p. 88.

⁵⁵ *Ibidem*.

d'autres auront droit à la progression, il n'en reste pas moins à l'origine de l'aventure, il en est l'impulsion, le moteur, le principe premier.

Cette volonté de saluer celui qui permet le récit se donne aussi à lire dans les pages du *Graal Théâtre* où les deux auteurs semblent avoir retenu les leçons littéraires prodiguées par Chrétien et ses épigones. Ici, comme dans bon nombre de romans en vers, Gauvain s'offre volontiers à l'aventure, sans jamais refuser telle ou telle mission, au risque attendu de s'éparpiller. Ainsi, non contents de reprendre au *Conte du Graal* les péripéties déjà nombreuses qui concernent le héros, Jacques Roubaud et Florence Delay décident de surcharger son horaire en lui ajoutant d'autres aventures glanées dans la bibliothèque arthurienne. La pièce qui lui est consacrée tente ainsi de rassembler ses récits, n'en déplaise à l'auteur du *Chevalier à l'épée*, et s'ouvre sur le défi du Chevalier Vert, emprunté au roman anglais *Sir Gawain and the Green Knight*. Remettant à plus tard la promesse de se prêter au jeu de la décapitation, Gauvain rencontre ensuite la jeune Flore de Lis, occasion, pour les deux écrivains, de relire un célèbre épisode de la *Première Continuation*, avec une préférence manifeste pour « la version flirt »⁵⁶. Après avoir défloré la jeune demoiselle, le chevalier regagne alors la cour d'Arthur, où surgit la Demoiselle Hideuse du *Conte du Graal* : elle vient proposer la fameuse quête de l'épée aux « Etranges Ranges », que Gauvain accepte avant d'être relancé sur les chemins par le défi de Guinganbrésil. Arrivant à Escavalon, à la suite d'un nouveau délai imposé par le tournoi de Tintagel, il se voit missionné pour la quête de la lance qui saigne. Cette nouvelle entreprise sera aussitôt mise entre parenthèse par son arrivée au Château des Reines où, Jacques Roubaud et Florence Delay l'ont bien compris, il semblera retomber en enfance : « vous avez rudement changé [...]. Comme qui dirait rajeuni »⁵⁷, lui dira significativement le nautonier venu le chercher. Gauvain quitte donc le château de ses aïeules mais le voilà menacé, dès sa sortie, par Bran de Lis qui cherche à le punir d'avoir dépuclé sa sœur, devenue mère entre-temps. Laissant finalement la vie sauve à son rival, le neveu d'Arthur est ensuite invité dans le château d'un certain Lord Bercilak, qui sait où se trouve la demeure du Chevalier Vert et propose au héros de l'y emmener trois jours plus tard pour qu'il puisse y honorer sa promesse

⁵⁶ La demoiselle est ici bien consentante. Si l'on veut consulter l'état du débat, on se reportera par exemple aux arguments de Pierre Gallais, qui semblent aujourd'hui faire autorité (*L'Imaginaire d'un romancier...*, *op. cit.*)

⁵⁷ *GT*, p. 193.

initiale : « ainsi le hasard m'a conduit tout droit »⁵⁸, déclare d'ailleurs Gauvain à cet endroit, formule où grince l'ironie des auteurs bien conscients d'avoir allègrement infléchi le parcours de leur personnage ! Le récit revient alors sur le rendez-vous tant attendu à la Chapelle Verte, où Gauvain échappe *in extremis* à la décollation, puisque le Chevalier Vert n'est autre que Lord Bercilak, qui, s'étant bien aperçu de la valeur du chevalier, décide finalement de l'épargner.

Le premier défi lancé est ainsi bouclé mais son achèvement peine à masquer toutes ces aventures laissées en suspens : qu'en est-il de l'enfant de Flore de Lis, de l'épée aux « Estranges Ranges », de la lance qui saigne ? Comme dans les romans médiévaux, bien des tiroirs de la narration sont ici ouverts pour n'être jamais refermés. Gauvain est de tous les récits, suscite l'événement partout où il passe mais ne termine, à vrai dire, pas grand-chose. Jacques Roubaud et Florence Delay le savent et grossissent à l'excès le cahier des charges du chevalier : le travail de compilation qui se joue ici autour des textes de Gauvain jette une lumière amusée et non moins pertinente sur un horaire surchargé qui aura bien du mal à être respecté. Blaise, en attente des dernières nouvelles de la cour afin de les mettre par écrit, s'inquiète par exemple de ce surmenage chevaleresque : « Gauvain parti au secours de la demoiselle de Montesclaire au risque de charger un emploi du temps déjà lourd n'a encore rien dit du résultat de son entreprise »⁵⁹. Yvain, lui aussi, exprime sa perplexité lorsque son cousin bien-aimé décide d'accepter le défi de Guingrambrésil :

« Tu viens de promettre de rencontrer Guingranbrésil devant le roi d'Escavalon. Cela exclut que d'ici là tu puisses délivrer la demoiselle du château Orgueilleux. Tu n'auras pas oublié non plus que d'un jour à l'autre il te faudra accepter le combat promis à Bran de Lis à cause de sa petite sœur Flore et que d'ici la fin de l'année qui n'est pas si lointaine tu dois perdre la tête à la Chapelle Verte. À l'allure où tu t'engages il te faudrait le don d'ubiquité »⁶⁰.

Si Gauvain, au même titre que le lecteur-spectateur, a peut-être oublié toutes ses promesses, la récapitulation d'Yvain vise, comme un rappel à l'ordre, l'excès de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 201. Comme l'a noté Romaine Wolf-Bonvin, c'est à un jeu similaire que semble se livrer Raoul de Houdenc dans *La Vengeance Raguidel*, lui qui ne cesse d'évoquer, avec ironie, la *droite* voie d'une aventure décidément *torte* ; voir « La Bestornée et le "coup de la nef" : la merveille dans la *Vengeance Raguidel* », dans *Une Étrange Constance : les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Francis Gingras (dir.), Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 83.

⁵⁹ *GT*, p. 263.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

zèle aventureux dont fait preuve le neveu d'Arthur. La demoiselle du Buisson Étroit, empruntée à la *Vengeance Raguidel*, en fera l'expérience douloureuse dans la pièce *Morgane contre Guenièvre*, lorsqu'elle retrouvera Gauvain au sortir de la carole magique⁶¹. Une fois de plus, le chevalier la prie d'amour mais lui fait comprendre qu'il n'est toujours pas disponible, trop occupé qu'il est à régler ses affaires en cours, à l'image d'un homme d'affaires débordé, voyant s'amasser des dossiers dont le traitement est inlassablement remis à plus tard :

« Belle amie la demande que vous me faites est la plus douce qu'un chevalier puisse entendre mais je sors du tourbillon et je sens qu'avec ces jours ou ces semaines perdus je ne rattraperai jamais mon emploi du temps. Je suis certainement très en retard je ne sais même plus où j'allais. Il y avait une joute en Cornouailles un tournoi au pays de Galles des dames à secourir mon Dieu la reine. La reine est en danger. Je dois retrouver Lancelot maintenant je me souviens j'étais parti à sa recherche. Quel jour sommes-nous ? Où est mon cheval ? Combien de temps ai-je dansé ? Non vraiment je ne vois pas comment être à vous avant un mois »⁶².

Visiblement sous le choc de la carole, dont il semble encore ressentir les tournolements, le héros croule peu à peu sous les obligations qui lui reviennent en mémoire et qui le condamnent à un autre type de vertige : celui du programme qu'il s'est lui-même imposé. Sous l'humour, la réplique laisse entrevoir combien Jacques Roubaud et Florence Delay restent fidèles à ce personnage « ontologiquement erratique »⁶³ qu'est Gauvain : le chevalier n'existe que d'aller « ci et la / par tot le mont querre aventure »⁶⁴ comme le souligne toujours Raoul de Houdenc dans sa *Vengeance Raguidel*. Le neveu d'Arthur aura l'occasion de rencontrer à nouveau la demoiselle du Buisson Étroit, qui a troqué sa passion pour la colère, selon un axiome que Jacques Roubaud a formulé dans son *Graal Fiction* : « on le hait pour l'avoir trop aimé »⁶⁵. Gauvain échappe toutefois aux désirs de vengeance de la jeune fille en se faisant passer pour Keu, à qui la demoiselle, crédule, explique sa colère :

« Sénéchal ceux qui n'aiment pas Gauvain sont mes amis. Allez nous sommes entre nous et vous ne me contredirez pas. Il veut être le premier en tout et partout que toutes les aventures soient ses filles que toutes les dames tombent

⁶¹ Un motif merveilleux qui oppose, encore une fois, l'imagerie circulaire à la linéarité du récit : nous l'avons déjà rencontré, comme discrètement actualisé, dans le prénom de cette nouvelle héroïne qui, à la fin de la *Belle Hortense*, relance le récit. Nous le rencontrerons à nouveau au cours du chapitre suivant.

⁶² *GT*, p. 418.

⁶³ Romaine Wolf-Bonvin, « La Bestornée... », art. cit., p. 83.

⁶⁴ Cité par Romaine Wolf-Bonvin, *ibidem*.

⁶⁵ *GF*, p. 119.

dans ses bras que toutes les demoiselles cessent de l'être dans son lit et il ne mène rien à terme ni les aventures ni les amours »⁶⁶.

Le vrai sénéchal, en effet, n'aurait certainement pas désavoué ce témoignage qui, comme l'avait déjà fait Yvain, dénonce le zèle de Gauvain. À travers l'invective de la jeune fille, les deux auteurs filent d'ailleurs de manière judicieuse la métaphore qui consacre le chevalier comme le « père » des récits : les aventures deviennent conséquemment « ses filles », dont il s'arroge fièrement la paternité sans laisser aux autres chevaliers l'occasion de semer, à leur tour, quelques plants narratifs. Le monopole que Gauvain semble exercer sur le royaume arthurien ne serait à vrai dire pas si grave si, en bout de course, le chevalier réussissait à tout résoudre, ce qui n'est décidément pas le cas : la déception amoureuse vient ici relayer la déception que le texte est susceptible de générer puisqu'il multiplie les récits sans toujours les mener à terme. N'est-il pas logique, à ce titre, que la demoiselle du « Buisson Étroit » ne puisse pas retenir auprès d'elle le « forestier Gauvain » ? Derrière la charge érotique que porte le nom de la jeune fille semble en effet affleurer une volonté de canaliser l'énergie galvinienne dans un sentier rétréci. Peine perdue, car le « chevalier as demoiselles »⁶⁷ n'existe que dans le pluriel de ses péripéties, notamment amoureuses, et n'est précisément pas du genre à emprunter les voies *étroites* de l'aventure.

Gauvain cristallise donc, jusqu'à l'excès, ce buissonnement du texte sur lequel il semble régner en maître. Son parcours foisonnant est capable, à lui seul, d'occuper et de relancer sans cesse l'écriture, étrange pouvoir de régénérescence que venait déjà figurer, à vrai dire, un épisode du *Conte du Graal* que reprendront, de manière éloquente, Jacques Roubaud et Florence Delay. Avant de traverser la fameuse Borne de Galvoie, Gauvain rencontre en effet une demoiselle explorée sur le corps apparemment inerte de son ami. Découvrant que l'homme n'est pas mort, le neveu d'Arthur s'empresse alors d'aller cueillir une plante médicinale qui, d'après ce qu'il a lu,

« [...] a si grant force
Que qui l'asseroit sor l'escorce
D'un arbre qui fust enteichiez,
Mas que del tot ne fust seichiez,
Que la racine repantroit

⁶⁶ *GT*, p. 471.

⁶⁷ C'est là le titre dont il se voit paré par Raoul de Houdenc dans son *Méraigis de Portlesguez*, éd. citée, v. 1318.

Et li arbres reverdiroit
Qu'il porroit foillier et florir »⁶⁸.

Étrange séquence que celle-ci, où Gauvain quitte ponctuellement son habit de chevalier pour exposer un savoir non seulement livresque (« ce dit la letre », précise-t-il avant son explication) mais qui verse aussi, de façon troublante, dans la science des fées. Le voisinage textuel de la mention livresque et du motif de la guérison merveilleuse autorise ainsi à créditer Gauvain d'un rôle singulier au plan métapoétique. Chrétien de Troyes faisait donc preuve d'une étonnante prescience puisque le chevalier est effectivement capable d'une belle luxuriance littéraire, ravivant, d'un récit à l'autre, ces germes romanesques que le maître champenois disait déjà semer à l'orée de son *Conte du Graal*.

La force avec laquelle Gauvain incarne l'arborescence du récit arthurien est pourtant appelée à s'affaiblir avec l'avènement du roman en prose, surtout, nous l'avons dit, lorsque celui-ci récupère à son compte la quête du graal. L'intégration du chevalier à une aventure où joue à plein régime la pression vers la fin condamne en effet le héros à disparaître progressivement d'une histoire dont les chemins, en plus d'être désormais plus étroits, ne lui sont pas destinés. Jacques Roubaud et Florence Delay en sont bien conscients mais ne semblent pas totalement prêts à évincer trop rapidement le héros solaire de leur texte. Ainsi, de manière significative, ils font de Gauvain le premier à se soumettre à l'épreuve du graal, bien avant que Perceval, comme c'est attendu, n'y soit candidat : malgré son échec, il préserve donc son statut de « père des aventures » puisque, sans être l'élu, il ne fonctionne pas moins comme un véritable éclaireur du récit. Gauvain reste à cet égard, et comme à son insu, le gardien de l'écriture puisqu'en échouant, il pousse aussi la narration à développer d'autres stratégies pour s'approcher du graal, comme un obstacle impose à l'arbre de développer d'autres ramifications pour atteindre la lumière.

Bien sûr, la progression de la fable condamne les deux auteurs du *Graal Théâtre* à la résignation. L'arrivée de Galaad, nous l'avons vu, vient considérablement rétrécir l'horizon de la fable : Gauvain, le premier, en paye les frais. Alors que Perceval et Bohort, l'un chaste, l'autre vierge, ont encore droit à quelque sursis dans l'aventure, le neveu d'Arthur, quant à lui, voit sa place dans la narration s'amenuiser à vue d'œil. La branche de ses récits s'assèche ainsi peu à

⁶⁸ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 6869-6865.

peu, fatalement concurrencée par celle, rectiligne mais vigoureuse, de l'écu. Déjà l'auteur de la *Quête* convoquait une image végétale pour signifier cette stérilité qui guette Gauvain dans les ultimes volets du cycle arthurien. C'est un ermite qui s'adresse ici au chevalier :

« Gavain, Gavain, molt a lonc tans que fus chevaliers, et onques puis ne servis ton Creatour se petit non. Tu es mais si viels arbres qu'il n'a en toi ne fueille ne fruit. Car te pense itant que Nostre Sires en eüst la mole et l'escorce puis que li anemis en a eü la fleur et le fruit »⁶⁹.

Le filtre chrétien donne à la comparaison le goût du sermon. La relecture des aventures au prisme de l'œuvre du malin confirme toutefois, en creux, la place privilégiée de Gauvain dans cet art tout aussi diabolique de l'*engien* qu'est la fiction arthurienne. Le chevalier, évidemment, ne pouvait être que condamné dans une prose qui refuse cette matière « vaine et plaisante » où il s'est tant épanoui. L'auteur de la *Queste*, il est vrai, ne cesse de contraindre Gauvain à tourner en rond, pour ne pas dire tourner à vide : combien de fois le voit-on chevaucher « sans aventure trover », alors qu'un Galaad, à l'opposé, semble en rencontrer sans difficulté ? Le neveu d'Arthur s'étonne d'ailleurs de ce vide narratif qui frappe soudainement sa carrière et s'en inquiète auprès d'Hector dont il croise le chemin :

« [P]uis que je m'en parti de Kamaalot, ne trovai je aventure nule : si ne sai comment ce est. Car pour aller en estranges terres et en lonctains païs et en forés salvage et pour chevauchier ne remest il pas »⁷⁰.

L'incompréhension est totale : Gauvain n'a pas changé ses habitudes de chevalier errant mais ignore que l'aventure a désormais changé de nature. Il aura beau traverser, encore et encore, les paysages autrefois riches de promesses narratives, rien n'y fera : le temps de sa gloire est désormais de l'histoire ancienne.

Jacques Roubaud et Florence Delay semblent avoir été particulièrement à l'écoute du traitement réservé à Gauvain dans la *Queste*, même si l'on imagine, non sans mal, qu'ils n'y souscrivent pas de bon cœur. Dans la pièce consacrée à Galaad, où l'étau narratif se resserre, le chevalier solaire est en effet mis en scène dans sa nouvelle solitude mais les deux auteurs exploitent, avec tendresse, la nostalgie qui le gagnait déjà dans le texte médiéval. Gauvain parle ici à son cheval :

⁶⁹ *La Queste del Saint Graal*, éd. citée, p. 1027, § 221.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1007-10008, § 200.

« Ah mon beau mon blanc mon brave Guin Calet te souviens-tu des temps heureux quand nous débutions dans la vie et commettions plein d'erreurs ? Surtout moi envers ce pauvre Pelléas que j'ai trompé avec la belle Arcade. Et envers mon cousin Ermaleüs que j'ai privé sans faire exprès de la fille du roi de Monthabor te souviens-tu ? [...] Ah on en a vécu des histoires ensemble. Tu étais comme la reine tu n'arrêtais pas de te faire enlever. Comme on savait que je t'aimais tous mes ennemis s'en prenaient à toi mais on s'est toujours retrouvés. Et toutes ces demoiselles qu'on rencontrait. Te souviens-tu comme on a bien couru pour défendre les couleurs de la Demoiselle aux Petites Manches ? Et la fois où tu voulais aller tremper tes sabots dans la prairie alors que j'étais à peine remis de mes blessures et que tu m'as mené droit à la tente de Flore de Lis [...]. J'admets qu'à une époque j'acceptais trop de défis tournois invitations de jour et de nuit mais nous étions heureux toi et moi. Voilà des semaines que nous sommes dans cette maudite je veux dire cette vénérable quête et rien de rien de rien ne nous arrive »⁷¹.

Jacques Roubaud et Florence Delay paraissent adapter la méthode perecquienne du « je me souviens » à la cause de Gauvain : l'arbre de ses récits est menacé mais sa bibliothèque personnelle vient bien heureusement combler le vide narratif auquel il est contraint. Son discours prend toutefois les allures tristes d'un inventaire avant liquidation et l'on comprend, dans cette avant-dernière branche du *Graal Théâtre*, que son aventure ne trouvera désormais son sursis que dans un recyclage littéraire confinant au ressassement. Puis, quand le récit est allé à sa « droite voie » et que Gauvain voit enfin approcher sa mort, les deux auteurs prennent alors le soin de rappeler, en un dernier pied de nez à la linéarité du récit, le caractère solaire du chevalier⁷². Face à son neveu alité, Arthur évoque ainsi le « privilège mythique »⁷³ du héros, tout en regrettant que le cycle de sa vie s'apprête à ne plus connaître de nouvelles aubes :

« Comme à midi le soleil est au plus haut de sa course ainsi à l'heure de midi la force de mon neveu était à son zénith. Le soir le soleil tombe décline puis roule dans l'océan comme s'il était mort. Demain le soleil renaîtra mais hélas... »⁷⁴

Gauvain s'éteint donc, mais dans le souvenir ému de sa capacité à toujours remettre le récit en circulation : dans la mémoire de tous, il restera, à jamais, le « père des aventures ».

⁷¹ *GT*, p. 518-519.

⁷² C'est aussi sur ce privilège mythique que se clôt l'étude du personnage de Gauvain dans le *Graal Fiction*. Jacques Roubaud, en effet, ne s'attaquera pas ici au déclin du personnage : son « crépuscule » (p. 142) est l'objet d'un travail qui ne trouve pas sa place dans l'essai et se voit donc, de manière significative, remis à plus tard, comme d'ailleurs la section 6 de l'ouvrage qui est, elle aussi, « retardée » (p. 227).

⁷³ C'est l'expression de Jean Frappier dans son article « Le personnage de Gauvain dans la *Première Continuation* du Perceval », *Romance Philology*, XI, 1957-1958, p. 331-344.

⁷⁴ *GT*, p. 584.

Cette paternité indiscutable n'est toutefois pas que métaphorique. Si le chevalier fait des aventures ses « filles », bien esseulées après sa disparition, il a aussi droit à quelques fils, bien véritables, tout au long de sa carrière : Lionel, dans la *Première Continuation*, Guinglain, dans *Le Bel Inconnu*, et enfin Biaudous, qui donne son nom au récit de Robert de Blois. Les romanciers médiévaux ont en effet volontiers inventé une descendance à Gauvain, comme pour mieux figurer, par la généalogie, la vigueur de sa branche narrative : le neveu d'Arthur pourra ainsi passer au second plan de l'aventure, ses enfants, tout aussi prestigieux, sauront bien reprendre le flambeau de leur père et perpétuer son œuvre. Gauvain a ainsi donné « trois beaux garçons qui sont autant de témoins des possibilités d'un genre qui en est encore à constituer sa dot »⁷⁵ : Francis Gingras l'a bien vu, chacun de ces enfants semble en effet incarner une position singulière des auteurs face à l'héritage de Chrétien. La ramification de l'arbre « galvinien » permet donc, encore une fois, de remettre en circuit le déjà-dit de la littérature. Et qu'importe, après tout, qu'il s'agisse de faire fructifier ce legs ou d'en pointer, avec plus ou moins d'amusement, le caractère rebattu : finalement, c'est encore un nouveau roman arthurien qui voit le jour.

Cette possibilité généalogique n'a pas échappé à Jacques Roubaud qui relève toutefois, dans son *Graal Fiction*, l'attitude singulièrement détachée de Gauvain à l'égard de ses propres enfants, mêlant, dans son commentaire, les données de la *Première Continuation* à celles du récit de Renaud de Beaujeu :

Il réagit avec vivacité si on tente de lui rappeler ses devoirs qu'il ne se reconnaît pas envers sa progéniture accidentelle ; il a engendré Guinglain, par exemple, en Lore de Lis. Celui-ci est enlevé (c'est indispensable à sa carrière, puisqu'il doit devenir le « Bel Inconnu »). On se précipite à sa quête. Gauvain ne bouge pas. On s'étonne. Un peu agacé, il répond qu'il a autre chose à faire, et il ajoute : *Children should neither be seen nor heard*⁷⁶.

Le proverbe anglais que Gauvain, bien sûr, n'a jamais prononcé, vient gloser avec humour un passage de la *Première Continuation* où le chevalier refuse de s'engager dans la quête de Lionel. On l'entend arguer, à la suite de Keu tout aussi désintéressé, qu'il ne veut pas empiéter sur une aventure apparemment destinée aux oncles de l'enfant :

« Foi que je dois trestot le mont,

⁷⁵ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011, p. 404.

⁷⁶ *GF*, p. 103-104.

Sire Quex, g'en irai o vous.
Vilains seroie et enuios,
Se del quesre m'entremetoie
Seur ses oncles, que faus feroie »⁷⁷.

Sur la foi qu'il doit à « trestot le mont », Gauvain réaffirme son inscription dans les mondanités chevaleresques, au détriment de ses obligations familiales : l'argument selon lequel il ne veut pas être perçu comme un entremetteur résonne curieusement dans la bouche d'un personnage qui, d'habitude, ne rechigne guère à s'engager dans l'aventure ! Jacques Roubaud et Florence Delay s'amuseront précisément à exploiter ce désintérêt lorsqu'il s'agira de réécrire la scène précédant l'enlèvement de Lionel où Gauvain, combattant Bran de Lis, voit surgir Flore de Lis avec un bébé entre les bras. Dans le texte médiéval, on se souvient que l'intervention de la demoiselle venait mettre un terme au combat et permettait, dans un étrange revirement de situation, de réconcilier les deux hommes autour de Lionel ; le père et l'oncle, jusque-là ennemis, enterrent alors la hache de guerre au nom de la génération future. Rien de tel, dans le *Graal Théâtre* :

FLORE DE LIS : Mon frère je vous en supplie ne tuez pas le père de mon fils.

BRAN : Ôte de mes yeux ce fils de putain. Dieu ou Diable permette que je tue celui pour lequel vous pleurez [...].

Quand le soleil tout entier sort de l'horizon c'est Bran qui est à terre.

FLORE DE LIS : Gauvain épargnez je vous supplie la vie de ce frère que j'aime plus que moi-même. Au nom de votre fils.

GAUVAIN : Qu'il en soit fait selon votre désir.

*Le bébé est posé dans un panier sur une table. Bran, malgré ses blessures parvient à s'en emparer et disparaît. Personne ne s'aperçoit de rien*⁷⁸.

L'arrivée de Flore de Lis avec Lionel suspend momentanément le combat mais ne résout rien puisque Bran, contrairement à ce qu'il se passe dans la *Première Continuation*, refuse la conciliation et enlève lui-même l'enfant, sans que personne, d'ailleurs, « ne s'apercoi[ve] de rien » ! La refonte de l'épisode est éloquente : Bran devenu kidnappeur, Gauvain n'aura plus à sa disposition la figure de l'oncle pour se décharger de ses obligations et justifier son retrait d'une quête désormais libre ! Le texte ne reviendra d'ailleurs jamais sur le sort de l'enfant, abandonnant encore une fois, comme c'est coutume dans la branche de Gauvain, les fils de l'aventure.

⁷⁷ *Première Continuation* (ms L), éd. citée, v. 6646-6650.

⁷⁸ *GT*, p. 200.

Si le *Graal Théâtre* ne ménage donc aucune place à la descendance du chevalier, la version roubaldienne du *Roman de Silence* accueille bien, quant à elle, l'aventure d'un fils de Gauvain. Étonnant paradoxe puisque c'est dans la réécriture où l'on ne l'attend guère que figure un héritier, dont le récit, inédit en regard de l'hypotexte, se voit entremêlé à celui de la belle Silence. Par le biais de ce nouvel enfant, Jacques Roubaud rattache ainsi l'histoire d'Heldris de Cornouailles au grand cycle arthurien, véritable opération de greffe que nous aurons bientôt l'occasion de commenter. Remarquons simplement, pour l'instant, que le recours à la généalogie « galvinienne » permet à l'oulipien, comme à ses confrères médiévaux, de relancer la machine romanesque et d'emprunter les ornières narratives déjà bien balisées par les récits précédents. Il n'est pas étonnant, à cet égard, que Jacques Roubaud choisisse d'appeler le jeune héros Walllwein : outre la triple consonne qui semble renvoyer à une contrainte numérique traversant le texte, on aura reconnu la version archaïque du nom du père, avant notamment l'occlusion vélaire de l'initiale et la vocalisation du [l] implusif. Le retour à l'ancienne onomastique pour le baptême de la génération d'après annonce ici, de façon explicite et non moins paradoxale, la nouvelle boucle narrative que la réécriture s'apprête à faire. L'élection du fils, loin de ménager un nouvel horizon d'attente, conforte au contraire le lecteur dans un recommencement tout familier des aventures.

La lecture du roman confirme cette impression : le *casting* a certes changé, mais le scénario reste pour ainsi dire intact et l'on voit le jeune Walllwein emprunter tous les chemins déjà foulés par son illustre géniteur. Pas un épisode de sa carrière, en effet, ne semble s'écarter du modèle paternel, jusqu'à sa naissance qui calque celle du neveu d'Arthur. Dans les fragments des *Enfances Gauvain*, comme dans le *De Ortu Wallwanii*, le chevalier était, tout jeune, envoyé par sa mère dans un berceau au gré de l'eau, afin d'échapper à la mort. Un pêcheur récupérait alors l'enfant et trouvait, avec lui, une lettre expliquant l'origine du bébé ainsi qu'une bourse pleine de pièces d'or. Dans le *Roman de Silence* roubaldien, l'épisode se répète à l'identique pour le fils, et c'est le duc Morgannwn, père de la future héroïne, qui découvre le jeune Walllwein :

S'avancant jusque sur le bord de l'eau le duc aperçut une nacelle couverte d'une grande tenture de velours rouge [...] laquelle écartant il découvrit à l'intérieur de l'embarcation un somptueux berceau. Dans le berceau se trouvait un bébé endormi [...]. Dépliant le bébé de ses langes [...] le duc constata a)

que c'était un garçon b) qu'aux pieds du bébé se trouvait une bourse, lourde de pièces d'or ; et dans la bourse il y avait aussi une lettre, sur un beau parchemin, close d'un sceau de cire rouge⁷⁹.

C'est allègrement que Jacques Roubaud mène Wallwein, à la manière d'un pèlerinage, sur les traces du chevalier solaire. Le jeune héros fait ainsi un arrêt attendu à Kamaalot, où il déclenche l'étonnement général, tant il ressemble à son père : « C'est extraordinaire ! [...] c'est un double ! mais non, vois, il est bien plus jeune ! »⁸⁰ s'étonnent les sujets arthuriens qui pointent avec justesse le trouble généré par ce fils plus jumeau que descendant. Gauvain, comprenant qu'il s'agit là de son enfant, ne prononcera d'ailleurs qu'un « Bonjour, mon fils »⁸¹, mot de bienvenue cordial mais sans effusion sous lequel Jacques Roubaud rappelle la discrétion du chevalier en matière d'affaires familiales. L'oulipien invitera ensuite Wallwein à pénétrer dans une forêt où il rencontrera une demoiselle, qui dit être la nièce de Flore de Lis et qui lui explique le triste destin de sa tante :

« Depuis plus de dix-sept ans son père et son frère, mon père, la maintiennent prisonnière dans sa chambre. Ils ne la laissent jamais sortir et moi seule suis autorisée à lui rendre visite. Tous les matins au retour de la chasse son père Nore de Lis vient lui parler. Il lui dit : “Bonjour ma fille ; putain tu es ; que Dieu te maudisse”. Et elle répond : “ Bonjour à vous mon cher père, que Dieu vous garde. Mais je ne suis pas une putain. – Allez-vous enfin me dire où vous avez envoyé votre bâtard ? – Vous n'en saurez jamais rien de ma bouche, mon père [...]. Chaque jour elle pleure dans mes bras sur le sort de son fils bien-aimé qu'elle a confié à sa naissance à la rivière [...] pour qu'il échappe à la colère de son père et à la rage de son frère parce qu'elle avait abandonné son pucelage à Monseigneur Gauvain (non sans les avoir honnêtement prévenus auparavant qu'elle le ferait) ».

En entendant ces mots le cœur de Wallwein se serra dans sa poitrine jusqu'à n'être pas plus gros qu'un pois vert : « Ma mère ! c'est ma mère ! cria-t-il ; et tu es ma cousine », dit-il à la jeune fille [...] Guinglinette (c'était son nom)⁸².

Jacques Roubaud revisite donc avec plaisir les espaces narratifs déjà traversés par Gauvain mais réécrit l'épisode de la *Première Continuation* en laissant entendre que l'affrontement du chevalier avec Nore et son fils Bran n'a pas eu lieu, comme pour mieux signifier, à nouveau, la discontinuité qui frappe l'aventure du neveu d'Arthur. La confrontation au clan de Lis est conséquemment repoussée et confiée à Wallwein, qui se chargera de mettre un terme à cette discorde familiale : le personnage se fait donc, très littéralement, le relais de son père et vient achever un

⁷⁹ CS, p. 27-28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibid.*, p. 110-112.

récit en attente de conclusion. L'exploration des générations suivantes reste ainsi l'occasion de rejouer sans cesse la bibliothèque de Gauvain, amusement littéraire qui se lit jusque dans le nom de baptême malicieux de la fille de Bran, *Guinglinette*, qui rappelle, derrière la suffixation, le nom *Guinglain* que Renaud de Beaujeu avait choisi pour désigner son bel inconnu.

Si Wallwein complète ici l'aventure de son géniteur, Jacques Roubaud n'en fait toutefois pas celui qui viendrait, comme un Galaad, achever le récit. Le fils, tout en résorbant quelques lacunes de l'œuvre de son père, conserve ce privilège familial grâce auquel l'histoire dans laquelle il joue ne se referme jamais véritablement. Ainsi, dans le dernier chapitre du roman, le narrateur revient sur son destin après la disparition tragique de Silence : « Il a abandonné la Table Ronde et s'est retiré avec sa mère au château des Dames et Demoiselles où il a retrouvé les autres membres de la famille de Gauvain »⁸³. Le chevalier rejoint donc, en fin de carrière, le château des Reines, comme l'avait fait avant lui son père dans le *Conte du Graal*. Il n'est pas étonnant que Jacques Roubaud réinvestisse, comme en dernier recours, ce lieu où « le temps s'écoule au ralenti »⁸⁴, et où vivent les mères de Gauvain et d'Arthur que l'on pense pourtant mortes : c'est inviter Wallwein à contourner sa propre fin et à pénétrer dans un espace singulier où la merveille prolonge indéfiniment la vie ! Le dernier pèlerinage du fils sur les traces du père, loin de constituer le *terminus* de l'aventure, vient à nouveau suspendre le temps romanesque et contredire l'apparente clôture du texte : les générations se retrouvent ainsi autour de la promesse d'un recommencement.

Retours en *enfances*

Du corpus médiéval à l'œuvre roubaldienne, cette prolongation toujours possible du récit vers l'avant ne constitue pourtant qu'une réponse à ce désir d'ouverture du texte. Il faut aussi convoquer l'alternative que constituent les *enfances* : revenir aux origines de l'aventure et à la jeunesse de quelques grands héros, voilà une stratégie tout aussi efficace que la suite à strictement parler pour contourner la menace d'épuisement qui pèse sur un récit qui s'achemine vers sa

⁸³ *Ibid.*, 146.

⁸⁴ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe...*, *op. cit.*, p. 314.

fin⁸⁵. Que dire de plus, en effet, si Arthur et ses compagnons sont morts ou si les mystères du Graal ont été résolus ? La continuation par l'arrière (ou *analeptique* dans le langage genettien⁸⁶) apparaît à cet égard comme une voie particulièrement séduisante dans laquelle bien des écrivains médiévaux s'engagent dès lors que les grands récits semblent avoir déjà conclu d'un *terminus ad quem*. Il y a d'ailleurs là un paradoxe aussi étonnant que récurrent puisque le texte qui cherche à se donner comme socle et origine est, dans une grande majorité des cas, écrit après : le préambule ne serait presque toujours qu'une construction *a posteriori*, précisément parce qu'il ne resterait que l'avant à explorer. C'est le cas, exemple parmi tant d'autres, de la fameuse *Estoire del Saint Graal* qui vient s'insérer, comme un vaste prologue, en ouverture du *Lancelot-Graal*, alors que la rédaction des romans conclusifs que sont *La Queste* et *La Mort Artu* lui est bien antérieure : Ferdinand Lot, malgré un jugement un peu sévère, parle toutefois judicieusement de ce récit comme d'un « portique ajusté à un bâtiment dont la construction était, sinon achevée, du moins commencée »⁸⁷. Le pari tient en effet à cela : ménager, dans une architecture préexistante, une sorte d'entrée qui puisse s'intégrer au reste de l'édifice tout en dissimulant, idéalement, le caractère tardif de sa fabrication. Le *Conte du Papegau*, roman de la fin du XIV^e siècle qui retrace les premiers faits d'Arthur, en témoigne lui aussi de belle façon. Alors que la mode du récit arthurien semble être en bout de course, à la suite des grandes sommes réalisées autour de Lancelot ou de Tristan, ce texte vient « comble[r] un vide jamais exploré »⁸⁸ puisque c'est la première fois que le roi de Bretagne quitte son rôle tutélaire de garant des valeurs pour se piquer véritablement à l'aventure et se donner ainsi en modèle faussement premier du chevalier errant.

Cette archéologie en trompe-l'œil qu'est l'écriture des *enfances* n'est pourtant pas, à notre sens, qu'une simple alternative à la suite : il nous semble aussi qu'elle permette de cristalliser cette obsession toute médiévale de la

⁸⁵ Cette menace pèse tout autant, on le sait, sur la tradition épique, qui est aussi l'objet de développements cycliques. Après avoir mené à bout les exploits de tel ou tel héros, on s'ingénie ainsi à raconter leurs premiers faits d'armes comme on le fait, par exemple, pour Roland, Vivien ou encore Ogier.

⁸⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 242.

⁸⁷ Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁸ Patricia Victorin dans l'introduction à son édition du *Conte du Papegau*, éd. citée, p. 13.

généalogie et qu'elle donne corps à la question souvent troublante des origines⁸⁹. Penser les commencements, c'est donc aussi, pour ces écrivains, se donner l'occasion de légitimer à rebours ce qui existe déjà en faisant d'un passé à inventer une véritable caution pour le présent. On offre ainsi aux héros et aux peuples de prestigieux ancêtres dont la gloire rejaillit sur la dernière génération : du *Roman de Brut* de Wace, qui, dès le XII^e siècle, rattache les Bretons à la famille d'Énée, au tardif *Perceforest* qui noue le destin d'Alexandre à celui d'Arthur, ce sont les mythes de l'Antiquité qui viennent nourrir de façon récurrente les fantasmes généalogiques. Ailleurs, on pouvait s'y attendre, c'est aussi dans la Bible, livre de la référence absolue, que l'on cherche des débuts : dans une certaine mesure, c'est ce que semble faire Robert de Boron avec cet objet apparemment sans genèse qu'il trouve chez Chrétien de Troyes, le graal. Son *Roman de l'estoire* rapporte en effet, selon les mots de William Nitze, « les enfances du vase ou du plat sacré »⁹⁰, que mentionnait le maître champenois, pour en faire une relique du Christ. Le roman recompose ainsi, mais après coup, une véritable *translatio* qui non seulement se donne la célèbre Palestine comme lieu des premiers événements, mais accrédite aussi *de facto* cette Bretagne appelée à devenir la nouvelle terre promise des chrétiens.

De manière tout à fait similaire et fort révélatrice, Jacques Roubaud se penche lui aussi sur les *enfances* de la matière bretonne après avoir déjà exploré le noyau central des aventures : les premières pièces rédigées du *Graal Théâtre*, publiées en 1977, ne sont pas, en effet, les premiers textes dans la chronologie narrative du cycle. Elles concernent d'abord Gauvain, Lancelot et Perceval et ne forment, en réalité, que les branches 3 à 6 de l'ensemble. Ce n'est qu'en 1981 que l'oulipien et Florence Delay publient les branches 1 et 2, *Joseph d'Arimathie* et *Merlin l'enchanteur*, clairement désignées dans l'édition complète de 2005, comme les « commencements »⁹¹. C'est aussi quelques années plus tard, en 1983, que Jacques Roubaud écrira son *Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs*, petit récit qui raconte la jeunesse du souverain mais dont la composition, elle aussi, est bien postérieure à celle des aventures centrales de

⁸⁹ Nous renvoyons ici à notre préambule.

⁹⁰ Introduction à son édition déjà citée du *Roman de l'Estoire dou Graal*, p. v.

⁹¹ C'est à la fin de *Merlin l'enchanteur* que figure, en gras, la mention « **fin des commencements** » (*GT*, p. 105), formule qui résonne comme un *explicit* médiéval pour signaler le passage d'une branche à l'autre.

l'aventure arthurienne déjà explorée par l'auteur. On serait aussi tenté de voir dans le *Chevalier Silence*, paru en 1997, les *enfances* de la série hortensienne dont la publication s'étale au début des années 1990 : indice parmi tant d'autres, les parents de l'héroïne médiévale sont baptisés « Morgannww » et « Gortensja », deux noms qui rappellent étrangement, nous l'avons dit, ceux du prince Morgan et sa belle Hortense. Ainsi, alors que la fin de *L'Exil d'Hortense*, le dernier volet narratif connu du lecteur, mentionne l'existence d'une suite intitulée *Lady Hortense*, Jacques Roubaud préférerait revenir aux origines de sa Poldévie romanesque avec son *Chevalier Silence* plutôt que de publier cette continuation apparemment déjà rédigée mais que l'on suspecte d'être, jusqu'à preuve du contraire, tout simplement fictive. Chose certaine, l'écriture des *enfances* permet à l'oulipien, comme aux écrivains médiévaux, de contourner la menace de l'épuisement et d'éviter ainsi le moment de la fin en lui préférant celui des origines.

La question se pose d'ailleurs régulièrement à l'écrivain de savoir jusqu'où il est possible de faire remonter le récit de toute chose. Elle apparaît par exemple de manière récurrente – et en un sens attendue – dans sa prose autobiographique puisqu'il s'agit bien, pour Jacques Roubaud, d'y explorer sa mémoire : « Commencer aux commencements [...] mais quels commencements ? Il me fallait l'illusion d'un commencement absolu »⁹². Il n'est guère étonnant que le problème des débuts se formule ici en termes déceptifs : puisqu'il est toujours possible de reculer plus loin dans le temps, la quête de l'événement primordial ne peut que se résoudre par un artifice. Ce « vertige des commencements »⁹³ dont parle l'auteur est aussi à trouver dans le reste de son œuvre et se voit notamment mis en scène dans la série romanesque des Hortense. Ainsi, dans le premier volet de la trilogie, le narrateur fait remarquer « combien il est difficile à un roman de progresser dans le temps, non de la narration, mais des choses narrées, au-delà de son instant initial ». « Il y a tant de choses à expliquer », poursuit-il, « qui se situent dans l'avant-roman, que c'est miracle si l'on peut avancer même d'une minute »⁹⁴. C'est de façon amusée que l'écrivain exprime ici la difficulté d'ancrer tout roman dans sa propre préhistoire, de faire avancer le récit – puisque c'est là

⁹² *GIL*, p. 1002.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *BH*, p. 85.

son but – tout en ayant, sans cesse, à convoquer le passé pour expliquer tel ou tel événement. Cette petite plainte du romancier doit être prise avec précaution dans la mesure où le rappel de l'avant constitue une stratégie d'évitisme sans doute appréciée de Jacques Roubaud pour qui le drame du roman, rappelons-le, est d'aller à sa fin. La question des débuts n'en reste pas moins prégnante puisqu'elle oppose, à la menace de l'achèvement, celle d'une béance originelle : en amont, point de balise immuable, point de *terminus ad quo* définitif, mais une infinité de commencements provisoires, toujours susceptibles de devenir, à leur tour, les après d'un événement plus primordial encore.

Toutefois, Jacques Roubaud assume volontiers cette impossible fixation des origines : il s'en amuse volontiers et n'hésite pas, par exemple, à signifier au lecteur ce blanc qu'il est toujours possible de ménager en amont de tout récit. C'est le cas dans *L'Enlèvement d'Hortense*, lorsque le narrateur nous décrit le quotidien de Madame Eusèbe :

Comme tous les jours depuis quarante et un ans, après ses ablutions, elle se rendait à Sainte-Gudule pour sa prière du matin. Elle priait, depuis tant d'années, tous les jours que Dieu fait, pour le pardon de sa Faute. Le Faute de Mme Eusèbe appartient aux Causes Lointaines des Causes Proches des événements présentement racontés, donc à la Pré-Pré-Histoire du roman, mais nous ne pouvons rien en dire (et je le regrette)⁹⁵.

Mauvais tour que nous joue Jacques Roubaud : il évoque un récit de l'avant mais reste absolument silencieux à son propos, comme si des raisons extérieures poussaient le narrateur à ne point trop découvrir les choses du passé. Si ce silence permet sans doute de maintenir le suspens romanesque et l'attention du lecteur, il constitue aussi, sous l'ironie, une manière pratique de ne point trop s'engager dans le vertigineux récit des origines. Le romancier, bien sûr, s'en trouve suspecté : a-t-il vraiment des informations à propos de Mme Eusèbe ou s'agit-il, précisément, d'une préhistoire en trompe-l'œil ? La mention de l'avant n'est en effet ici qu'une pancarte narrative : le récit signale l'existence d'un épisode antérieur qui permettrait de justifier le présent mais l'exploration du *flash-back* est aussitôt abandonnée. Jacques Roubaud joue donc indéniablement du caractère illusoire des commencements, au détriment, une fois n'est pas coutume, d'un lecteur condamné à ne rien savoir de plus : on lui montre le chemin qui remonte le temps

⁹⁵ *ENH*, p. 28.

du récit, mais il ne peut l'emprunter et doit donc se résigner à savoir qu'un passé existe mais qu'il n'en prendra jamais véritablement la mesure.

Chez Jacques Roubaud, la question des origines se trouve donc régulièrement prise au jeu d'une mise en scène où l'écrivain se plaît à exhiber le caractère artificiel de toute genèse. C'est encore le cas dès les premières pages du *Roi Arthur* où l'oulipien précise, dans une sorte de prologue, la focale narrative qui sera la sienne :

Cette histoire est l'histoire d'un grand roi, le roi Arthur. On dit même qu'il fut le plus grand roi de tous les temps, plus grand qu'Alexandre le Grand qui fut le plus grand de tous les rois qui vécurent avant lui, et plus grand que Charlemagne qui fut le plus grand de tous ceux qui vinrent après. Alexandre descendit au fond de la mer dans un tonneau de verre et Charlemagne avait une grande barbe. Cependant, comme cette histoire est celle du roi Arthur, je n'en dirai pas plus sur ce sujet⁹⁶.

Le personnage central est ainsi réinscrit dans une prestigieuse lignée de souverains qui affirme, toutefois, la supériorité du chef des Bretons sur les empereurs antique et français. Cette hiérarchie autour des grandes figures qui règnent sur les trois matières recensées par Jean Bodel n'a pourtant pas qu'une fonction légitimante : elle semble aussi être l'occasion de petites digressions, humoristiques car très anecdotiques, autour d'Alexandre et de Charlemagne. Curieux prologue que celui-ci puisque le récit n'a même pas encore commencé que l'écrivain s'ingénie déjà à faire décrocher l'histoire de la temporalité arthurienne apparemment choisie. Le narrateur se reprend alors *in extremis* et décide de taire toute tentation digressive, résolution qui ne tiendra guère longtemps puisque dès le paragraphe suivant, et à la grande surprise du lecteur, le récit, non seulement, ne retrouve pas Arthur mais remonte encore bien au-delà d'Alexandre :

Immédiatement après la chute de Troie, Énée s'enfuit portant son père Prima sur son dos et, après bien des aventures, vint s'établir à Rome. Il eut plusieurs fils et l'un d'eux s'appelait Brutus⁹⁷.

À la suite de Geoffroi de Monmouth et de Wace, Jacques Roubaud décide, lui aussi, de faire des Bretons les descendants des Troyens. Alors qu'Alexandre figurait dans une filiation de royauté prestigieuse, Énée est ici convoqué pour la généalogie du sang. Cette remontée vers l'Antiquité, aussi traditionnelle soit-elle

⁹⁶ RA, p. 9.

⁹⁷ *Ibidem*.

dans le récit breton, ne lasse pourtant pas de surprendre quand, quelques lignes plus haut, le narrateur semblait se promettre de tenir la « droite voie » de son récit !

L'archéologie du récit reste à cet égard, chez Jacques Roubaud, une véritable source d'amusement, comme en témoignent encore quelques pages du *Graal Théâtre*. Ainsi, lorsque Merlin s'enquiert, auprès de Blaise, de l'avancement du *Livre du Graal*, le scribe s'amuse à remonter le fil de son récit bien au-delà de ce que l'on aurait pu attendre :

MERLIN : Alors où en sommes-nous ?

BLAISE : Les combats ayant cessé à Troie le noble Énée et sa famille s'enfuirent et gagnèrent Carthage par la mer. Là Énée aima la reine Didon...

MERLIN : Oh Oh Blaise de Northombrelande on se moque on se moque on se moque de moi. Ne remonte pas au déluge⁹⁸.

À la malice de Blaise, qui rappelle l'histoire troyenne, répond le jeu de mots merlinien autour de l'épisode du déluge : derrière l'humour, l'enchanteur ne suggère pas moins l'existence d'un autre texte premier, la Bible, qui vient *de facto* mettre en doute la primeur du récit antique. Les allusions installent ainsi, au cœur de la narration, une véritable tension entre les gestes fondatrices, qui se donne d'ailleurs aussi à lire, de façon révélatrice, dès les premières pages du *Graal Théâtre*. L'œuvre s'ouvre en effet sur *Joseph d'Armathie* et, en guise de première scène, offre le spectacle de Jésus en Croix, tel qu'on le retrouve dans les Évangiles. Pourtant, si c'est bien le livre des livres qui donne à Jacques Roubaud et Florence Delay l'occasion d'une ouverture, les deux scribes semblent bientôt tentés de lui confronter d'autres cosmogonies, notamment lorsque Joseph rencontre, dans la forêt, deux jeunes enfants⁹⁹ qui n'ont manifestement pas reçu d'éducation chrétienne mais connaissent, en revanche, les mythes celtes :

JOSEPH : N'avez-vous donc jamais entendu parler de celui qui se fit homme qui naquit au fleuve Jourdan et mourut dans les supplices ? N'avez-vous jamais lu le livre où s'entendent les paroles de vérité ?

Gala et Galaain s'approchent de la Bible que Joseph a prise entre ses mains. Ils l'écoutent comme on écoute la mer dans un coquillage mais ils n'entendent rien.

GALA ET GALAAIN : Myrddin nous a enseigné la première et la seconde bataille de Moytura. Le voyage de Bran le béni. Les Mabinogion de Branwen.

⁹⁸ *GT*, p. 454.

⁹⁹ À propos de ces deux enfants jumeaux, voir notre développement sur la Bête Glatissant dans le chapitre 5.

L'enlèvement des vaches de Colley. La frénésie du fantôme. La séduction d'Évain. Le Gododin¹⁰⁰.

Joseph est pris au mot : à demander aux enfants s'ils ont déjà « entendu » parler de la Bible, ces derniers tendent très littéralement l'oreille. Mais l'innocence du geste constitue aussi, à nos yeux, une subtile mise en scène où Jacques Roubaud rappelle que le caractère *écrit* d'un texte comme la Bible n'est manifestement pas une caution suffisante pour en faire une œuvre fondatrice. L'oulipien oppose ainsi aux Écritures l'oralité d'un folklore qui rejoue, une fois de plus, la question des origines, puisque s'il est toujours possible de dater, ne serait-ce qu'approximativement, une trace écrite, la naissance d'une *parole*, se perd évidemment dans la nuit des temps. C'est donc avec un plaisir non dissimulé que les auteurs orchestrent ce « mirage des sources » dont parlait Roger Dragonetti et dépassent le fantasme toujours déçu du texte premier par une diversité assumée des genèses.

Non content de faire des débuts l'occasion d'un joyeux syncrétisme originel, Jacques Roubaud se propose aussi de déborder l'acception médiévale des *enfances* qui, en réalité, ne désignent à l'époque que les premiers faits d'un héros, son entrée dans la carrière chevaleresque, mais non son enfance telle qu'on pourrait l'entendre aujourd'hui. En effet, les premières années de vie à strictement parler ne semblent que très rarement intéresser les romanciers et sont régulièrement l'objet d'ellipses. Dans le *Merlin en prose*, par exemple, pas une ligne n'est consacrée à l'âge tendre de Keu ou d'Arthur, qui naissent pour ne réapparaître qu'à l'aube de leurs seize ans. L'oulipien s'amuse d'ailleurs de ce blanc narratif dans son *Graal Théâtre* lorsque Blaise écoute la dictée de Merlin :

MERLIN : Arthur avait quinze ans

BLAISE : Tu ne dis pas ce qu'il a fait pendant ces quinze ans ?

MERLIN : Ce n'est pas la peine¹⁰¹.

Si Jacques Roubaud reconduit de façon malicieuse le silence déjà présent dans le texte médiéval, il s'amusera toutefois à le combler dans son *Roi Arthur* qui consacre quelques lignes à la prime jeunesse du souverain et de son futur sénéchal :

[O]n était dans une région tranquille et riante, malgré la pluie et les averses ; et les deux frères (du moins croyaient-ils l'être), une fois finies leurs leçons de

¹⁰⁰ *GT*, p. 38-39.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 91.

chevalerie, s'en allaient dans les bois ou la campagne jouer à d'autres jeux ; ils jouaient aux barres, à la pelote, ils pêchaient les truites et les saumonettes à la main dans les rivières ; aux premiers jours de l'an, ils se battaient en riant avec des boules de neige fraîche et crissante ; au printemps, pendant quelques rares journées de soleil, ils s'allongeaient dans l'herbe minuscule, écoutant les conversations des fourmis, pendant que les oiseaux pépiaient doucement dans les haies¹⁰².

L'atmosphère de ce petit récit ne va pas sans rappeler ces idylles que l'on peut trouver dans la production médiévale – *Floire et Blancheflor* par exemple – et qui accueillent déjà volontiers le thème de la gémellité. Il s'agit non seulement d'unir très tôt les deux hommes dans le compagnonnage, mais aussi de résorber une lacune originelle dans l'histoire des personnages : le tableau joue évidemment avec les clichés de l'innocence mais ne reste pas moins totalement inédit dans la production arthurienne.

C'est avec un même plaisir que Jacques Roubaud donne aussi une enfance véritable à la belle Silence alors qu'elle en était quelque peu privée dans le récit d'Heldris de Cornouailles. Désormais, le lecteur peut pénétrer dans le quotidien de la petite fille, à qui Jacques Roubaud donne un frère adoptif, et découvrir notamment l'éducation que leur prodigue le personnage-narrateur :

Quand les petits eurent trois ans, les parents me les confièrent pour la formation de leur esprit [...]. S'éveillaient donc Silence et Walllwein environ cinq heures du matin. Cependant qu'ils se frottaient l'un l'autre à la douche fermement [...], je leur lisais quelques pages de poésie en quelque une des langues qu'ils apprenaient [...]. Puis ils s'en allaient aux lieux secrets faire excréation des digestions naturelles. Là je leur exposais quelque théorie astronomique, astrologique, arithmologique ou arithmétique.

– Ils petit-déjeunaient ensuite copieusement, de bon porridge salé, de scones à l'épaisse crème de Cornouailles, de galettes et pancakes au miel avec du bon lait de Powys ou de Llangollen.

– Ils s'habillaient, se peignaient, se testonaient, s'accoustraient, se parfumaient, se chahutaient, se plaisaient et passaient dans mon bureau.

– Après trois heures d'étude et de composition, ils s'en allaient jouer en pré, à la balle ou à la paume, galamment exerçant leur corps en dextérité comme ils s'étaient à l'esprit auparavant délié¹⁰³.

La formation de Silence, comme l'a avoué plus tôt le narrateur, s'inspire en effet du « traité de pédagogie de Séraphin Calobarsy », en d'autres termes, de François Rabelais dont on aura reconnu ici les fameuses lignes sur l'éducation de Gargantua. Étonnant paradoxe d'une écriture qui retourne aux enfances très littérales d'un personnage médiéval mais qui trouve sa matière dans un texte du

¹⁰² RA, p. 31-32.

¹⁰³ CS, p. 32-33.

XVI^e siècle ! En ce sens, Jacques Roubaud adapte sa réécriture à la logique surprenante des enfances : les débuts s'écrivent non seulement après coup mais aussi à l'aide d'une œuvre bien postérieure. L'artifice, bien sûr, n'échappe pas à la lecture, mais c'est précisément dans cette manipulation exhibée des sources que se devine aussi le désir roubaldien de sans cesse troubler le temps des origines.

Jacques Roubaud se penche aussi, dans son *Graal Fiction*, sur la jeunesse de Gauvain, même s'il laisse d'abord entendre, de manière amusée, que cette période n'offre pas un intérêt majeur et que le lecteur sera bien capable de s'imaginer ce que le récit ne dira pas : « Nous ne nous attarderons guère sur les enfances de notre héros ; elles sont ce qu'on peut attendre, vu les circonstances familiales »¹⁰⁴. L'oulipien, il est vrai, expédie la jeunesse du chevalier – à peine une trentaine de lignes – et ferme cette parenthèse enfantine sur une déclaration qui confirme son apparent désintérêt : « Il a quinze ans, des enfances satisfaisantes derrière lui. Il peut passer aux choses sérieuses »¹⁰⁵. Le récit des premières années, par conséquent, ne serait donc que vétille, mais la désinvolture de Jacques Roubaud, une fois n'est pas coutume, est à prendre avec soin, car si l'écrivain ne s'étend guère sur la jeunesse de Gauvain, la réécriture qu'il en propose ne réserve pas moins quelques surprises. L'écrivain, nous l'avons déjà dit, semble connaître les deux fragments des *Enfances Gauvain*, édités par Paul Meyer¹⁰⁶, ainsi que le *De Ortu Wallwanii* : ces deux textes, malgré quelques divergences, exposent un scénario similaire où Gauvain, né dans le secret, est envoyé loin de ses terres natales et confié à des marchands, avant d'être pris en charge par un pêcheur qui, au bout de quelques années finira par le mener à Rome, où la vérité de ses origines éclatera enfin. Jacques Roubaud entremêle d'ailleurs ces deux sources avec un certain plaisir. L'identité de la mère de Gauvain, par exemple, est manifestement empruntée au texte latin qui mentionne Anna comme étant la sœur d'Arthur, alors que le fragment français évoque une certaine Morcadès. L'écrivain choisit toutefois de privilégier le texte en langue vernaculaire lorsqu'il s'agit de rappeler le quotidien de Gauvain auprès d'un pêcheur dont les activités peinent évidemment à satisfaire le potentiel chevaleresque de l'enfant :

¹⁰⁴ *GF*, p. 66.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁶ Paul Meyer, « Les enfances Gauvain, fragments d'un poème perdu », *Romania*, 39, 1910, p. 1-32.

L'enfant grandit dans ces humbles circonstances, jusqu'au jour où, stupéfié par son entourage par son refus opiniâtre à se servir d'un filet ou d'un harpon, il fournit un signe immanquable de son origine hautaine¹⁰⁷.

L'extrait semble en effet constituer une glose en bonne et due forme d'un passage du second fragment des *Enfances Gauvain*, où le jeune héros se montre réticent au métier de la pêche :

Quant ot .x. ans, ala peschier ;
Mais al mestier ne volt apprendre,
N'oncques nen ot cure d'entendre.
A grant paine en mer s'embatoit,
Mais li peschieres li batoit,
Que l'i faisoit par force aller
Et le sigle apprendre a caler,
A nagier, a jeter les rois¹⁰⁸.

Si l'oulipien circule ainsi d'une source à l'autre pour recomposer les enfances du chevalier, il saura aussi s'en affranchir, notamment au détour d'un détail *a priori* anodin mais qui reste, à notre sens, particulièrement significatif. Dans les *Enfances Gauvain*, le pêcheur, père adoptif de Gauvain, se rend à Rome après avoir découvert, par le biais d'une lettre, l'identité de l'enfant : il y rencontre le pape qui promet de faire du jeune héros son propre neveu et de le mettre sous la tutelle d'un maître d'armes pour qu'il accomplisse son destin de chevalier¹⁰⁹. Dans le *Graal Fiction*, Jacques Roubaud rejoue ce transfert d'autorité en modifiant discrètement les volontés du pape : « Le pape, qui sait lire, adopte Gauvain [...], lui apprend le latin mais ne peut le persuader de devenir son successeur. Gauvain préfère les joutes »¹¹⁰. L'écrivain anticipe ainsi judicieusement sur la carrière du héros solaire en mettant en scène, dès l'enfance, la préférence du personnage pour les choses terriennes : on sait en effet avec quelle énergie les proses cisterciennes du graal qui fleurissent au XIII^e siècle refusent systématiquement au neveu d'Arthur d'accéder à la chevalerie céleste. En laissant entendre que Gauvain aurait pu aborder une carrière spirituelle mais qu'il préfère aussitôt s'en détourner, Jacques Roubaud se fait donc l'écho des romans postérieurs et répond, très subtilement, aux attentes du lecteur qui espère bien deviner, dans le récit de l'avant, les germes des choses à venir.

¹⁰⁷ *GF*, p. 67.

¹⁰⁸ Second fragment des *Enfances Gauvain*, éd. citée, p. 22, v. 10-17.

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 109 et suivants.

¹¹⁰ *GF*, p. 67.

Si les *enfances*, toute acception entendue, constituent un terreau particulièrement fertile de l'écriture, Jacques Roubaud sait donc qu'elles engagent un jeu singulier avec le lecteur puisque le récit des commencements ne peut échapper à une suite, voire à une fin, que l'on connaît déjà. La lecture de l'avant suscite en effet un plaisir particulier : elle met en branle un faux suspense et cherche à donner l'illusion que le monde de la fiction peut encore déployer ses possibles, alors même que l'on sait ce vers quoi tend le récit. Le lecteur a donc droit à une sorte d'omniscience circonstancielle qui lui permet de saisir immédiatement ce que le texte des origines présente encore comme voilé. En d'autres termes, les *enfances* écrites *a posteriori* autorisent un regard supérieur sur l'histoire et donnent ainsi au lecteur l'occasion de convoiter momentanément le statut d'auteur. Les écrivains médiévaux le savent et s'en amusent déjà, comme dans la *Suite Huth* où Merlin fait à Arthur une prophétie concernant Girflet : « Et se vous dis une chose que vous verrés encore avenir : il sera li chevaliers dou monde qui plus longement vous tenra compaignie »¹¹¹. La prédiction peut apparaître encore un peu floue à celui qui ne connaît pas la *Mort Artu* : celui qui aura lu le dernier volet du cycle arthurien pourra en revanche saisir toute la portée de la parole merlinienne puisque Girflet sera effectivement le dernier personnage à voir Arthur vivant. Jacques Roubaud, à son tour, joue de cette omniscience à laquelle a droit le lecteur des *enfances*. C'est le cas, par exemple, dans *Le Roi Arthur*, où l'écrivain évoque lui aussi, de manière éloquente, une prophétie de l'enchanteur :

Merlin fit une prophétie : « Je prévois, dit-il, que le *Siège périlleux* restera vide jusqu'à la venue du chevalier prédestiné qui mettra fin aux malheurs du *Royaume aventureux* et accomplira les mystères du *Graal* ».

Ce que signifiait cette prophétie, personne ne le comprit à l'époque, pas même Utherpendragon, et Merlin refusa d'en dire plus. Nous-mêmes, nous ne le saurons qu'à la fin finale de l'histoire mais pas ici dans ce livre, qui raconte les débuts du règne d'Arthur¹¹².

Jacques Roubaud, on le sait, n'est pas du genre à ménager son lecteur et aurait plutôt tendance à faire de l'omniscience un droit d'auteur farouchement défendu. L'écrivain a pourtant bien compris qu'il devait se résoudre à partager ce privilège dans un texte des commencements : ici, le lecteur averti sait de quoi il en retourne, et ne peut que se féliciter de pouvoir pénétrer la parole *obscur* de l'enchanteur là

¹¹¹ *Suite Huth*, éd. citée, § 41, p. 31.

¹¹² *RA*, p. 58.

où tous les autres – personnages et, ironie ultime, le narrateur lui-même – sont apparemment condamnés à devoir attendre la suite pour découvrir l'identité de l'élu.

Carrefours de la fiction

De la continuation au roman des *enfances*, c'est donc avec un enthousiasme toujours érudit que Jacques Roubaud décrit, à la suite de ses pairs médiévaux, un nouveau cycle narratif et cherche à embrasser, dans un même récit, les débuts, les suites et les fins toujours provisoires de l'univers arthurien. Pour rendre parfaitement justice à ce désir de totalisation, il faudrait toutefois préciser que cette grande fresque diachronique de l'aventure se double aussi d'une exploration synchronique tout aussi poussée¹¹³, à l'image, nous l'avons dit, de l'entrelacement romanesque rendu canonique par le *Lancelot en prose*. Non content de ramifier l'arbre des récits par l'avant ou par l'arrière, Jacques Roubaud propose en effet de développer aussi des branches parallèles qui suivent des chemins narratifs distincts mais compris dans une même mesure temporelle. Ce modèle d'une écriture sans cesse tentée par la digression – et qui s'oppose, à nouveau, au mouvement linéaire de tout récit – s'est déjà imposé à l'oulipien lors de la rédaction du *Grand Incendie de Londres* :

En avançant dans la prose je rencontre, presque à chaque pas, l'impossibilité de la maintenir sur une ligne unique, de la diriger dans un seul sens. À tout moment, j'éprouve le besoin [...] d'expliquer, de m'arrêter pour accrocher, au fil ténu de la narration, la lampe d'un éclaircissement indispensable [...]. Le récit peut devoir s'interrompre momentanément pour une toute autre raison, peut-être plus fondamentale encore, sur le chemin forestier de la prose. Car on en vient, comme un chevalier du roi Arthur, à une clairière. Et deux nouveaux chemins s'ouvrent dans les arbres, ou trois, ou plusieurs. Il faut choisir. Mais comment choisir ? La nature même de ce que je raconte [...] et, peut-être plus encore, la nature même de l'opération de récit rendent inévitables en fait de tels carrefours, de tels embranchements multiples sur la carte, ces endroits de l'hésitation, où il n'est peut-être aucune « droite voie »¹¹⁴.

La comparaison à l'errance arthurienne confirme bien la prégnance du modèle romanesque médiéval dans la poétique roubaldienne : l'écriture, à l'image des chevaliers, peut à tout moment rencontrer un carrefour et avoir à choisir quel sentier emprunter. Mais pas de dilemme pour Jacques Roubaud : tous les chemins

¹¹³ Avec l'entrelacement, on est du côté de ce que Genette appelle les continuations « paraleptiques » (*Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 242).

¹¹⁴ *GIL*, p. 36-37.

doivent être suivis, quitte à bifurquer de la première voie qui perd conséquemment son statut principal devant la pluralité des embranchements possibles. La digression ne constitue donc pas ici un ornement ponctuel du texte, un « morceau d'apparat »¹¹⁵, comme le disait Barthes : elle est, bien au contraire, le principe même d'une écriture qui peut dilater à l'infini la temporalité narrative, en multipliant et en superposant les facettes d'une même histoire. On rejoint là les remarques d'Emmanuèle Baumgartner qui voyait déjà, dans la prose médiévale, cette forme offrant « une vision synoptique [...] d'un espace-temps romanesque qui, théoriquement, ne connaît plus de limites »¹¹⁶. À l'ombre du *Lancelot*, Jacques Roubaud trouve donc une singulière technique qui lui permet, encore une fois, de se soustraire à l'avancée inexorable de tout récit et au tarissement consécutif de l'écriture.

La notion de bifurcation appliquée dans *Le Grand Incendie de Londres* trouvera évidemment son écho dans la réécriture des textes médiévaux où elle s'enracine, et notamment dans le *Graal Théâtre* où les auteurs choisissent une jeune fille du *Chevalier à la Charrette* – celle qui indiquait aux chevaliers les chemins vers la demeure de Méléagant – pour incarner l'embranchement toujours possible du récit. Anonyme dans le roman de Chrétien, elle devient ici, de façon éloquente, la « Demoiselle du Carrefour »¹¹⁷, appellation que Jacques Roubaud et Florence Delay mettront à l'épreuve d'un regard malicieusement anachronique¹¹⁸. En bonne gestionnaire de l'autoroute aventureuse, la demoiselle « préposée au carrefour » s'applique en effet à gérer la circulation chevaleresque et à guider les personnages dans la géographie arthurienne. C'est à elle, par exemple, que le nain de la charrette demande la route d'Orkenise : « La troisième à droite mais le péage est fermé »¹¹⁹, lui répond-elle, manifestement renseignée, en temps et en heure, de l'état des voies du royaume. C'est encore elle qui invite l'amant de Guenièvre à sortir de ses pensées et à libérer le passage où il se tient rêveur : « Monsieur

¹¹⁵ Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 148

¹¹⁶ Emmanuèle Baumgartner, « Techniques narratives... », art. cit., p. 178.

¹¹⁷ Ce nom de baptême reste largement suggéré par le texte de Chrétien où la mention d'un « quarrefor » précède aussitôt l'apparition d'une « dameiselle » (*Le Chevalier de la Charrette*, éd. citée, v. 606-607).

¹¹⁸ Elle subit, en ce sens, le même traitement que les fameuses demoiselles « secrétaires » de Merlin et préposées aux prophéties (voir notre développement sur la quincaille de l'*esplumoir* dans le chapitre 5).

¹¹⁹ *GT*, p. 354.

monsieur ne restez pas là en plein carrefour vous me gênez. Je ne peux pas faire mon travail »¹²⁰. Forte de son statut, elle communique donc volontiers ses connaissances cartographiques aux chevaliers partis à la recherche de Méléagant, qui a enlevé la reine :

« Moi je sais où ils vont car je suis la Demoiselle du Carrefour et je connais toutes les directions [...]. Ils vont au pays de Gorre. Méléagant conduit toujours ses captifs chez son père Bandemagu. Il n'y a que deux passages connus pour entrer dans ce royaume. L'un a pour nom le Pont dans l'Eau car il est englouti sous le torrent [...]. Pourtant des deux chemins c'est le moins dangereux. L'autre s'appelle le Pont de l'Épée. Il est tranchant comme une lame et nul ne l'a jamais franchi »¹²¹.

Jacques Roubaud et Florence Delay reprennent ici à Chrétien l'alternative aventureuse qui s'offrait aux chevaliers, mais ils s'ingénient à remettre aussitôt en question la cohérence de l'épisode original par l'intermédiaire de Bohort, inédit dans cette scène, qui vient demander « comment Méléagant fera [...] passer la reine »¹²² ? Il serait curieux, en effet, que l'ennemi de la cour emprunte de son plein gré des chemins qu'il doit savoir dangereux ! Deux hypothèses s'offrent alors au lecteur : soit Méléagant, dans un élan un peu masochiste, traverse l'un des deux ponts et condamne donc Lancelot à n'être que le second à braver ces dangers – ce qui ternirait considérablement son futur exploit au Pont de l'Épée –, soit il existe une autre voie, tue par Chrétien, qui permettrait au fils de Baudemagu de retrouver son château tout en évitant les deux terribles passages. C'est cette deuxième option que Jacques Roubaud et Florence Delay semblent avoir choisie : il fallait bien, après tout, conserver intact l'honneur de Lancelot. La demoiselle répond alors à la question, fort pertinente, de Bohort et explique que Méléagant « a son passage privé ». « Mais celui-là, je l'ignore », continue-t-elle, « car je ne suis que Demoiselle du Carrefour »¹²³. En l'espace de quelques lignes, la jeune femme vient donc avouer les limites de son propre savoir, elle qui prétendait, l'instant d'avant, « connaître toutes les directions », à moins, bien sûr, qu'elle n'ait délibérément choisi de ne pas tout dire. Ainsi, de manière fort subtile, les deux auteurs du *Graal Théâtre* pointent et résolvent une légère incohérence du maître champenois, et en tirent tous les profits : si même la Demoiselle du

¹²⁰ *Ibid.*, p. 355.

¹²¹ *Ibid.*, p. 354-355.

¹²² *Ibid.*, p. 355.

¹²³ *Ibidem.*

Carrefour ignore ou dissimule certaines voies du récit, il doit bien en exister d'autres, tout aussi peu officielles, où peut s'engouffrer indéfiniment l'écriture !

L'embranchement narratif, comme l'incarne avec malice ce personnage, a donc une place importante dans le *Graal Théâtre*. Il semblerait toutefois que Jacques Roubaud et Florence Delay ne veuillent pas en appliquer trop tôt la technique et préfèrent se consacrer aux aventures individuelles de chaque héros avant de s'amuser à les entremêler. Chacune des cinq premières branches de l'ensemble se concentre en effet sur un personnage : tout se passe comme si les deux écrivains avaient d'abord voulu, dans l'intérêt du lecteur-spectateur néophyte, individualiser les grandes figures de la fiction avant d'en croiser systématiquement les destinées. La narration, en effet, semble encore relativement hermétique à l'éparpillement des héros, à l'exception d'une aventure multiple de *Merlin l'Enchanteur*, empruntée à la *Suite Huth*, devant laquelle Blaise exprime son malaise : « La quadruple aventure que je dois maintenant consigner dans mon livre se déroule dans un quadruple lieu ce qui n'est pas commode »¹²⁴. Le fait est que ce premier entrelacement des aventures n'est pas encore dû à une errance menant à un carrefour : il est imposé par Morgane qui, le temps d'un enchantement, disperse les chevaliers en plusieurs endroits du royaume arthurien. Il ne reste pas moins éloquent qu'une fée soit ici à l'origine de l'embranchement : c'est réaffirmer la manière dont la merveille pousse sans cesse la narration à réinventer ses propres moyens.

Si Blaise apparaît encore démuni devant cet éclatement ponctuel des parcours, il souscrita pourtant de son plein gré à la technique de l'entrelacement à la fin de la cinquième branche du *Graal Théâtre*. Il s'en explique à Arthur, alors que tous les scribes de la Table Ronde ont été réunis :

« Un instant sire. J'aimerais introduire quelques modifications dans ma démarche et notre façon de procéder [...]. En effet je suis en train de mettre au point une nouvelle méthode qu'on pourrait appeler méthode générative ou technique de l'enchevêtrement qui consiste – en quelques mots compréhensibles par tous – à ne pas suivre bêtement une histoire jusqu'à sa fin mais à construire avec toutes quelque chose comme une tapisserie où les fils se mêleraient savamment afin de faire réapparaître les motifs et les motivations »¹²⁵.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 327.

Joseph, Merlin, Gauvain, Perceval et Lancelot ont été présentés, chacun leur tour, dans les branches précédentes : l'histoire, arrivée à la fin de cette propédeutique arthurienne, peut désormais mêler leurs chemins en un grand récit. La métaphore textile, que l'on doit à Ferdinand Lot, se voit d'ailleurs bientôt complétée par celle, tout aussi attendue, de l'arbre :

« Prenons une autre image. L'histoire de la Table Ronde forme un arbre dont les branches sont les chevaliers et les fleurs les dames et les demoiselles. Suivant les saisons, les fleurs viennent contre les branches ou s'en séparent et se renouvellent. Quant aux branches elles viennent et vont de l'arbre à l'arbre et aucune n'existe toute seule séparée du tronc et de la sève. Cet arbre sera toute la forêt de Brocéliande »¹²⁶.

En effet, à partir de *L'Enlèvement de la reine*, la narration suivra simultanément les personnages maintenant bien connus, auxquels viendront s'ajouter, successivement, de nouveaux participants à l'aventure. De manière significative, le passage d'un récit à l'autre ne se fera plus par le biais des interventions de Blaise, comme c'était le cas lors de la « quadruple aventure », où il prenait encore le soin de signaler les transitions. Ici, point de formule traditionnelle du type « le conte cesse de parler d'un tel, et rejoint un autre », comme si le fait que le scribe maîtrisait désormais l'entrelacement le dispensait de ce genre de lourdeurs, dont peut tout aussi bien se passer le public maintenant averti du possible buissonnement du récit. C'est donc au lecteur-spectateur de comprendre que derrière l'apparente succession des épisodes se trame aussi un jeu incessant sur la chronologie de la fable¹²⁷. La chose est à vrai dire facilitée par la composition dramatique puisque si la pièce contient désormais les aventures de plusieurs héros, l'unité inférieure qu'est la scène continue, quant à elle, de suivre individuellement les personnages. Autrement dit, le découpage scénique semble venir prendre le relais des anciennes transitions et marque d'une rupture dramatique le passage d'un protagoniste à l'autre.

Le procédé n'est pourtant pas systématique. À l'échelle de l'œuvre, plusieurs scènes consécutives peuvent en effet ne pas changer de héros et suivre, en réalité, le même acteur. Dans *L'Enlèvement de la reine*, la scène 4, consacrée à Bohort et Gauvain, est suivie par trois scènes réservées au seul Lancelot, avant que Bohort ne remonte sur les planches lors de la scène 8. Les deux scènes

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Nous renvoyons, à ce titre, à notre chapitre consacré à la dramatisation du texte romanesque et aux problèmes que pose cette temporalité à l'illusion théâtrale.

suivantes se focalisent à nouveau sur l'amant de Guenièvre, puis c'est au tour de Perceval de faire son apparition à la scène 11. En ce point, Jacques Roubaud et Florence Delay semblent aussi emprunter au *Lancelot en prose* ses effets de « faux entrelacement »¹²⁸, analysés par Alexandre Micha, où l'intervention d'un narrateur, malgré l'impression de décrochage qu'elle suscite, ne renvoie, en fait, à aucune « cassure dans le narré »¹²⁹. L'artifice est en effet séduisant puisque tout en filant l'aventure d'un seul personnage, l'écriture donne encore l'impression du discontinu. Il n'est donc pas étonnant que le *Graal Théâtre*, derrière son découpage, paraisse réinvestir ces transitions en trompe-l'œil : à travers elles, c'est encore la linéarité de la fable, même lorsqu'elle est bien réelle, qui continue d'être fermement battue en brèche.

Si l'organisation dramatique permet ainsi de ménager ces coupures plus ou moins illusoires de l'aventure, Jacques Roubaud et Florence Delay donneront pourtant une dernière fois la parole à Blaise lors du départ des chevaliers d'Arthur pour la quête du graal. Le nombre des participants imposait peut-être que le scribe reprenne ici son rôle de guide narrateur sur le modèle des proses médiévales, même s'il annonce, d'emblée, que tous les quêteurs ne seront pas suivis :

« Le conte remarque ici qu'il ne serait pas raisonnable d'espérer suivre chacun des cent cinquante qui prirent part à la Quête d'autant moins qu'ils se dispersèrent dans toutes les directions, sans respecter la règle des trois voies instituée par Merlin à savoir que les chevaliers qui partent en aventure doivent être au nombre de trois ou neuf ou ving-sept ou quatre-vingt-un ou deux-cent quarante-trois. Car dans la forêt du royaume les carrefours ont tous trois voies et chacune doit être utilisée »¹³⁰.

L'exploration narrative permise par l'embranchement est soumise à la même tension que l'écriture de la suite ou des origines : elle aussi s'inscrit dans une volonté de saturer une temporalité mais elle n'en vient, à vrai dire, jamais à bout. De la même manière qu'une continuation retarde sans cesse la clôture, ou que les *enfances* découvrent inlassablement des récits plus vieux encore, l'embranchement narratif, quant à lui, laisse toujours des chemins en suspens. Merlin serait d'ailleurs responsable de cette loi du carrefour, nouvelle association de la *deablie* et d'un principe narratif qui entérine le statut singulièrement méta-poétique du personnage. Merlin aurait ainsi donné à l'entrelacement une

¹²⁸ Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987, p. 96.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹³⁰ *GT*, p. 511.

contrainte numérique autour du chiffre trois, indication qui permet de confirmer l'existence de cette troisième voie qu'ignorait ou taisait la Demoiselle du Carrefour dans l'épisode de Méléagant. Toujours est-il que ce principe ne sera pas ici respecté puisque les cent cinquante chevaliers partis pour la quête, un nombre qui n'entre pas dans la suite mathématique, ne pourront pas emprunter toutes les voies qu'il aurait pourtant fallu prendre pour rester fidèle à la coutume aventureuse. Blaise fait « contre mauvaise fortune bon cœur » et reprend alors le récit :

« Gauvain Lancelot Perceval Bohort et Galaad chevauchèrent ensemble plusieurs jours dans l'épaisse forêt sans chemin ni sentier jusqu'à ce qu'un carrefour leur dictât qu'il était temps de se séparer. Gauvain partit à senestre c'est-à-dire à gauche la voie sinistre ce qui n'augure rien de bon. Les quatre compagnons à dextre. Aucun n'alla tout droit »¹³¹.

Dans cette scène baptisée « La route des cinq » – la seule, avec la « quadruple aventure », à concentrer les récits de plusieurs personnages –, il semblerait donc que Blaise abandonne son rôle de guide géographique pour celui d'herméneute. Il ne s'agit plus, en effet, de nous aider à nous repérer dans l'entrelacement narratif mais bien de nous convier à saisir une *senefiance* derrière l'agencement entrelacé des épisodes. De manière particulièrement éloquente, et à rebours de la *Queste*, le premier à se séparer du groupe n'est plus Galaad mais Gauvain. Le chevalier terrestre ne pouvait en effet que prendre la voie *senestre*, celle qui concrétise son incapacité à s'élever à la chose spirituelle, comme le glose, encore un peu confusément, le scribe¹³². Les autres compagnons, quant à eux, empruntent de façon tout aussi parlante le chemin de droite, voie qui laisse entendre que les chevaliers encore en lice ont su préserver quelque vertu qui les autorise à poursuivre leur route. Aucun d'entre eux, en revanche, ne s'engage tout droit. Blaise nous avait prévenus que la loi du carrefour n'allait pas être respectée mais ce contournement de la règle fonctionne comme un bel indice métanarratif : la « droite voie » du récit est celle qui mène directement à la résolution des mystères et à la fin de l'histoire. Il n'est donc pas étonnant que Jacques Roubaud et

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Les bifurcations successives des chevaliers s'organisent en effet autour de cette opposition entre la *dextre* et la *senestre*, opposition dont Jacques Roubaud et Florence Delay suivent l'interprétation déjà fournie par Chrétien dans le prologue à son *Conte du Graal* (éd. citée, v. 37-45) : « La senestre selonc l'estoire / senefie la vaine gloire / Qui vient par fause ypocresie. / Et la destre que senefie ? / Charité, qui de sa bone oevre / Pas ne se vante, ançois se coevre / Si qu'il ne la set se cil non / Qui Dex et charitez a non ».

Florence Delay cherchent, pour l'instant, à l'éviter : même Galaad, le chevalier robot au destin rectiligne, n'est pas encore invité à l'emprunter car bien d'autres personnages doivent encore être éliminées de la quête avant que le champ de l'élu ne soit complètement libre.

Après le départ de Gauvain, que l'on retrouvera bien plus tard, en train de tourner en rond dans la forêt, c'est au tour de Lancelot de quitter le groupe : « À la bifurcation suivante ce fut Lancelot qui partit seul à senestre et tant son cheval faisait de tours et détours qu'il eut tôt l'impression de se perdre »¹³³. Le texte suivra alors l'amant de Guenièvre dans cette nouvelle voie *senestre* qui se chargera de signifier sa déchéance : Lancelot rencontrera notamment ce jeune homme qui l'accusait, déjà dans la *Queste*, de n'avoir pas réussi l'épreuve du graal et de n'être pas « prodom ne vrais chevaliers mais desloiaus et mescheans »¹³⁴. Puis « le conte cesse[ra] ici de parler de Lancelot » et retrouvera les trois autres chevaliers : « Un nouveau carrefour s'étant présenté Perceval partit à senestre la direction j'insiste qui n'augure rien de bon tandis que les deux autres continuaient à dextre »¹³⁵. Blaise, tout en continuant de contourner la « droite voie » du récit, suit alors le chevalier gallois dans son aventure, dont l'impasse est encore une fois annoncée, avec insistance, par la symbolique de la direction. Le scribe rappelle à ce moment l'épisode de la Fausse Blanchefleur, qui fait peser « une grave menace » sur la pureté de Perceval : toujours vierge mais décidemment plus chaste, il rejoindra, comme Gauvain et Lancelot, les rangs des recalés du graal. Restent alors deux prétendants sur les chemins. Bohort, à son tour, emprunte, malgré lui, un autre chemin *senestre* : c'est son cheval qui le conduit, lui s'est endormi sur sa monture. Il croise alors un moine auquel il raconte sa relation avec la fille du roi Brangoire, tirée du *Lancelot en prose* : il a couché avec elle sous l'effet d'une potion concoctée par une vieille femme qui « savoit assés de charnes et d'enchantemens »¹³⁶ et a perdu, conséquemment, sa virginité. *Exit* Bohort : lui non plus ne remplit pas les critères de l'élu. Seul Galaad, à la fois chaste et vierge, est destiné à remplir la mission du graal. Blaise,

¹³³ *GT*, p. 511.

¹³⁴ *La Queste del saint Graal*, éd. citée, p. 966, § 159.

¹³⁵ *GT*, p. 512.

¹³⁶ *Lancelot en prose*, « La Première Partie de la quête de Lancelot », Jean-Marie Fritz (éd. et trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 2, 2003, p. 1520.

après avoir successivement suivi, dans un ordre éloquent, Gauvain, Lancelot, Perceval et Bohort, se trouve donc dans l'obligation d'accompagner le chevalier-robot sur un chemin désormais parfaitement droit :

« Pendant ce temps Galaad continuait droit devant lui comme un bolide un jet de lumière crue et terrible sur le grand chemin de forêt gaste. Il allait accomplissant maintes prouesses que le conte ne mentionne pas ici parce qu'il aurait trop à faire si on les racontait toutes »¹³⁷.

L'embranchement narratif cède sa place à la voie large et dégagée de l'écu : le récit retrouve ainsi son droit chemin mais perd conséquemment sa capacité de ramifications parallèles. Même les aventures, apparemment nombreuses, de Galaad, ne suffisent plus à intéresser l'écriture. Le fait est que les exploits du chevalier s'accumulent mais n'offrent plus cet enchevêtrement qui faisait le plaisir du narrateur et du public : ils sont conséquemment, et délibérément, passés sous silence. La préférence de Jacques Roubaud et Florence Delay va donc, encore une fois, aux parcours des autres personnages pourtant disqualifiés : leurs errances riment, certes, avec les errements de la morale mais elles ont l'extrême avantage d'entretenir l'arbre des aventures.

Savamment réutilisée et mise en scène dans le *Graal Théâtre*, la technique de l'entrelacement se retrouve aussi dans la réécriture roubaldienne du *Roman de Silence*. Elle semble s'y imposer dans la mesure où le nouveau roman accueille un personnage inédit, Walllwein, dont il faudra bien suivre le récit parallèlement à celui de l'héroïne qui partage désormais la scène romanesque avec un fils de Gauvain. Si les deux jeunes héros connaissent d'abord des exploits communs, ils sont appelés, à partir du chapitre 13, à se séparer et à emprunter des voies parallèles. Le fils de Gauvain est ainsi invité à quitter ses parents adoptifs pour retrouver la cour arthurienne où il rencontrera son père, mais ce départ, qui marque le début de l'entrelacement, n'est manifestement pas arbitraire :

[N]ous voici au seuil du treizième chapitre, deux fois six chapitres s'étant déjà envolés avec la voix du conteur [...]. Au cinquième chapitre, vous vous en souvenez, il y eut la naissance de Silence, puis au sixième l'arrivée de Walllwein dans son berceau. Une telle scansion n'est pas artificielle. Elle m'est imposée par la « matière » de mon œuvre qui n'est pas vaine (tout en étant parfois, je l'espère plaisante) mais chargée de graves vérités¹³⁸.

¹³⁷ *GT*, p. 515

¹³⁸ *CS*, p. 53-54.

Derrière le clin d'œil humoristique à Jean Bodel¹³⁹, l'enchevêtrement narratif répond à une contrainte mathématique qui structure de façon extrêmement ferme la répartition des aventures au gré du texte. Cette rigueur algébrique qui semble organiser la narration s'exprime à nouveau au chapitre 19, où ressurgit l'image éloquente du carrefour :

Ici le conte a un choix à faire. C'est toujours ainsi que cela se passe. Un carrefour dans la forêt ; deux trois voies, ou plus ; autant de chevaliers. L'un va par ici, l'autre va par là. Qui suivre ? le conte ne peut en suivre qu'un à la fois. Alors lequel ? Walllwein ou Silence ? Silence ou Walllwein ? réfléchissez un peu, et vous trouverez. Mais pas trop longtemps, nous n'allons pas passer tout le dix-neuvième chapitre à hésiter. Souvenez-vous, je vous l'ai déjà signalé, le chapitre 6 fut d'une importance particulière, le chapitre 13 (juste après la complétion du 12) aussi. Donc celui-ci, qui vient juste après le chapitre 18, doit être le théâtre d'un événement important [...] mais structurellement important. C'est pourquoi...

C'est pourquoi nous allons suivre Walllwein dans sa marche vers la cour d'Arthur¹⁴⁰.

La règle sur laquelle s'élabore le récit a beau échapper au lecteur, on comprend néanmoins qu'elle repose, au plan topologique, sur le chiffre 6¹⁴¹. L'oulipien multiplie en effet les références, plus ou moins explicites, à la théorie des nœuds, dont on comprend rapidement l'intérêt dans l'élaboration d'une narration entrelacée. Le fait que tel personnage plutôt que l'autre prenne ici le devant de la scène romanesque ne serait donc pas un hasard, comme cela semble être aussi le cas lorsque les aventures de Silence et Walllwein se recoupent. Les séparations et les retrouvailles parfois manquées des deux héros obéissent en effet à un calcul préétabli que Jacques Roubaud, derrière son narrateur, s'amuse à dissimuler en convoquant, avec toute l'ironie qui est la sienne, les aléas de Fortune. Ainsi, à la fin du chapitre 30, Silence est sur le point de retrouver Walllwein mais les supposées vicissitudes du destin l'en empêchent :

La Fortune, lecteurs, mes amis, la Fortune, suzeraine du Hasard, est une divinité terrible : capricieuse, inconstante, infidèle, changeante, perverse, cruelle [...], elle pipe souvent les dés [...]. C'est elle, lecteurs, mes pauvres

¹³⁹ « Li conte de Bratagne si sont vain et plaisant » : c'est le vers 9 de la fameuse *Chanson des Saisnes*, Annette Brasseur (éd.), Genève, Droz, 1989.

¹⁴⁰ *CS*, p. 74.

¹⁴¹ Parfois sur le chiffre 3 (comme en témoignent les graphies déjà croisées du prénom de Walllwein ou de l'anneau magique), ce qui n'invalide pas l'importance du 6 (3x2). Pour se faire une idée des quelques hypothèses déjà émises à propos de cette contrainte, on pourra consulter l'article déjà cité de Christina Alvarez ou encore celui de Suzy Chevallier « *Le Chevalier Silence, une aventure des temps aventureux* de Jacques Roubaud : une création oulipo-médiévale », dans *Passé Présent...*, *op. cit.*, p. 141-152.

amis, qui fit perdre à Silence [...] la précieuse minute qui [lui] manqua au moment décisif¹⁴².

L'oulipien nous invite, depuis le début du roman, à prêter une attention particulière à l'organisation du texte : il semblerait notamment que tous les chapitres multiples de 6 mettent en scène Silence et Walllwein ensemble. Cela est vrai, en tout cas, jusqu'au chapitre 24, puisqu'au trentième, comme nous venons de le voir, Fortune fait avorter les retrouvailles. Le lecteur, suivant une piste qu'il croit être bonne, voit donc s'écrouler sa tentative de raisonnement devant une loi qui ne se vérifie plus : le récit répond à une autre logique, qui reste encore pour nous une énigme. Chose certaine, l'auteur rationalise, au sens le plus mathématique du terme, le réseau romanesque : les chapitres dans lesquels les routes bifurquent ou se rejoignent ne sont plus des hasard de l'écriture mais constituent manifestement des moments obligés du récit.

Jacques Roubaud s'amuse indéniablement à éprouver les compétences de son public mais il s'empresse aussi de lui signifier que la découverte de cette contrainte ne débouche pas pour autant sur une révélation absolue, éclairant d'une lumière définitive toutes les zones d'ombres du texte. La logique qui préside ici à l'entrelacement narratif est certes mystérieuse mais n'est, après tout, qu'un plan d'architecte : on sera heureux de le débusquer mais à vrai dire peu renseigné sur le reste de l'œuvre. Le récit met d'ailleurs particulièrement bien en scène ce détachement qu'il nous faudrait avoir devant les secrets de sa propre construction. L'héroïne, avant de rencontrer la Sphinge¹⁴³, créature de l'énigme par excellence, croise en effet le chemin d'un saint qui lui remet un livret. Dans ce livret se trouve, précisément, la réponse à la future devinette du monstre mais Silence n'en aura guère besoin puisqu'elle tuera la Sphinge d'un coup d'épée fulgurant, laissant le lecteur perplexe devant cette issue aussi soudaine qu'inattendue. Ce n'est qu'en reprenant sa route qu'elle se souvient avoir en sa possession le livret : elle le feuillette distraitemment et, en tombant sur la solution de l'énigme, déclare

¹⁴² CS, p. 115.

¹⁴³ L'épisode de la Sphinge ne figure pas dans le roman médiéval écrit par Heldris de Cornouailles, même s'il semble indirectement en pointer les enjeux œdipiens : l'inceste a en effet une place trouble dans le texte médiéval (voir Danièle James-Raoul, *La parole empêchée...*, *op. cit.*, p. 43-45). L'intégration de cet épisode à la réécriture résonne d'ailleurs curieusement avec le modèle topologique convoqué par Jacques Roubaud quand on se souvient que les anneaux borroméens sont aussi utilisés par la psychanalyse lacanienne pour modéliser la dynamique psychique entre l'imaginaire, le symbolique et le réel (voir Jacques Lacan, *Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005).

avec légèreté : « Tiens [...] c'était donc ça ». Puis, en un geste éloquent de désintérêt, elle « jet[te] le livret dans la rivière »¹⁴⁴ ! La désinvolture de Silence, qui coupe court à toute surenchère dramatique, laisse entrevoir au lecteur sa possible déception : l'énigme, celle de la Sphinge comme celle du texte, n'est manifestement pas une fin en soi et ne renvoie, en définitive, qu'à elle-même. Pas de révélation absolue, tout au plus un bonheur, extrêmement furtif, de savoir enfin de quoi il retourne mais qui ne peut retenir plus longtemps ni l'intérêt de l'héroïne, ni celui du lecteur.

Que l'on soit donc, en un certain sens, rassuré : on peut bien suivre Silence et Wallwein dans leurs aventures entrelacées, sans saisir pourquoi, à tel moment, c'est l'aventure de l'un qui succède à celle de l'autre. La ramification du récit, pour toute contrôlée qu'elle soit, ne nous prive pas pour autant de ces effets de suspension qui rythment l'histoire et font rimer, de façon diffuse, tel chapitre avec un autre. En réalité, c'est précisément parce que l'entrelacement se voit mathématisé qu'il devient certainement, pour Jacques Roubaud, générateur de ce *tempo* narratif que l'écrivain devinait déjà dans l'agencement des *laisses* du *Lancelot en prose*¹⁴⁵. Double profit, donc, dans la réécriture : non seulement le roman médiéval de Silence se voit ramifié d'une nouvelle branche – celle qui concerne Wallwein –, mais cette greffe inédite impose au récit de suspendre sa linéarité pour emprunter les voies désormais multiples de l'aventure.

À la suite de ses pairs médiévaux, Jacques Roubaud se plaît donc à exploiter toutes les configurations possibles de cet art arborescent du récit : là, un nouveau bourgeon relance une aventure laissée en suspens ; ici, une racine se développe qui replonge dans le terreau des origines ; ailleurs, une ramification vient rejoindre une autre branche en un parcours enchevêtré. Toutes ces stratégies, aussi différentes soient-elles, sont pourtant mises au service d'une seule et même volonté : celle de contourner, coûte que coûte, cette linéarité volontiers associée à la narration mais à laquelle l'oulipien ne souscrit manifestement pas. Le temps de la fiction roubaldienne ne sera donc pas rectiligne mais il sera sans cesse soumis aux détournements et contournements en tout genre : suites à n'en plus finir,

¹⁴⁴ CS, p. 131.

¹⁴⁵ Nous renvoyons ici à nos analyses du chapitre 2, consacrées à la forme du roman telle que la conçoit Jacques Roubaud.

débuts toujours susceptibles, eux aussi, de n'être que provisoires, entrelacs qui ralentissent, à leur tour, la progression chronologique de la fable. Tous les moyens sont bons pour ne pas emprunter cette *droite voie* dévolue à Galaad, qui mène directement à la clôture et condamne l'écriture au silence. Chez Jacques Roubaud, ce tarissement de la parole n'est donc qu'un trompe-l'œil : le livre doit bien avoir un terme – c'est une condition matérielle nécessaire à la publication – mais il dessine systématiquement les contours d'un grand œuvre à venir. Bien sûr, cet idéal de narration totale et définitivement close est illusoire mais c'est précisément parce que ce projet d'exhaustivité avorte qu'il laisse derrière lui une œuvre inachevée et donc infiniment ouverte¹⁴⁶. Échec tout productif, le grand récit, comme Babel, est un fantasme qui ne verra jamais le jour mais il laisse, de manière indélébile, son empreinte à l'écriture : la plume, inlassablement, replongera dans l'encrier pour tracer les rinceaux d'une histoire sans limites.

¹⁴⁶ C'est là, à vrai dire, le sujet de l'ouvrage déjà cité de Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée...*, plus particulièrement de la troisième partie, p. 277 et suivantes.

Chapitre 8

Le livre des livres

Écrire, c'est d'une certaine façon fracturer le monde (le livre) et le refaire.

– Roland Barthes

Si le démon de l'exhaustivité qui hante la production roubaldienne implique un art singulier du récit, il engage aussi, dans la perspective plus particulière de la réécriture, un désir d'embrasser la bibliothèque et de rassembler le maximum de textes possibles en un même volume. Au fantasme d'une narration sans limites répond ainsi celui d'un livre des livres, d'une écriture capable de convoquer et d'absorber en son sein toutes les sources auxquelles elle s'est nourrie. Ce désir de compilation ne cesse bien sûr de résonner avec cette volonté de totalisation qui frappe l'écriture médiévale dès la fin du XII^e et se développe formidablement tout au long de ce XIII^e siècle que les critiques désignent d'une voix commune comme le siècle des sommes. Des grandes entreprises du Moyen Âge à l'œuvre de l'oulipien, c'est en effet à une même volonté de synthèse que semble répondre l'effort littéraire : explorer, jusqu'à la démesure, les différentes branches de l'arbre des récits, c'est aussi réunir les écritures et les œuvres du passé, à la faveur d'une œuvre monumentale qui contiendrait toutes les autres. Le corpus roubaldien abonde d'ailleurs en images éloquentes du point de vue métalittéraire qui viennent régulièrement rappeler la capacité de l'écriture à phagocyter et à digérer de façon massive le déjà-dit : elles sont diverses et variées mais expriment inlassablement, sous les différents registres métaphoriques qu'elles convoquent, le grand rassemblement textuel auquel se livre l'oulipien dès qu'il semble prendre la plume. Nous retiendrons celles, particulièrement intéressantes, que concentre *La Belle Hortense*, à commencer par la mention de ce journal qui a pour titre *Le Coiffeur à l'Aube de la Délivrance Chaque Jour dans la Capitale Sans Joug pour tous les Hommes*. Le narrateur intervient alors pour justifier cet intitulé à rallonges :

Ce titre était le résultat des absorptions successives de chacun des six journaux qui se disputaient autrefois les maigres lecteurs par le plus puissant d'entre eux ; le titre avait ainsi grandi démesurément par agglutination génitive, chaque journal avalé, dans un sursaut ultime de dignité, ayant obtenu cette trace de son existence avant de disparaître complètement¹.

À la lumière de cette anecdote, le travail de réécriture dévoile sa part de gloutonnerie : la reprise, chez Jacques Roubaud, tient de la dévoration littéraire. L'appétit textuel de l'auteur est en effet bien difficile à satisfaire et ne semble atteindre la satiété qu'à la condition d'avoir tout dévoré ; ici, le journal n'a trouvé la stabilité de son titre qu'après avoir englouti, de façon significative, six

¹ *BH*, p. 47.

journaux, chiffre qui reste, dans l'univers numérolgique de l'oulipien, un symbole fort de la totalité. Toujours est-il que les productions ainsi absorbées sont condamnées à ne plus avoir d'existence indépendante : les voilà toutes réunies en un même lieu d'écriture, obligées de coexister dans un ensemble devenu, par la force des choses, résolument composite. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que cette esthétique du divers à laquelle semble mener l'exercice de compilation s'exprime fréquemment à travers la métaphore culinaire. Dans la *Belle Hortense*, toujours, Jacques Roubaud nous met par exemple dans la confidence d'une curieuse habitude d'un boucher nommé Monsieur Boillault :

[À] la fin de la journée en effet, sur l'étal de la boucherie, au-dessous de la peinture ancienne dont il était si fier (*cf.* chap 2), M. Boillault, en rangeant les viandes dans la chambre froide, et en débarrassant la surface de tous les débris, trouvait toutes sortes de morceaux de viande crue plus ou moins mêlée de gras, mouton, porc, veau ou bœuf, peu importe et *il les mangeait*².

Le nom du personnage constitue déjà, à nos yeux, un singulier indice. Dans « Boillault » résonne évidemment le boyau, partie intestinale familière du boucher qui s'en sert notamment pour la charcuterie : le patronyme, dans un clin d'œil amusé au nominalisme médiéval, prédestine l'homme à sa profession. Mais l'on serait aussi tenté d'y entendre une allusion à Nicolas Boileau que l'on connaît, entre autres, pour son *Art poétique* : le boucher, subtilement, offrirait donc son étrange gourmandise en véritable paradigme littéraire ! Car telle est l'écriture roubaldienne qui mange, sans distinction, tout ce qui se présente à elle, voracité que se chargent bien de signaler l'accumulation des viandes bientôt digérées et la mise en italique, tout aussi parlante, du moment de dégustation. La mention d'un tableau accroché dans la boucherie semble aussi participer de cette mise en abyme de l'écriture, d'autant plus que le romancier insiste pour qu'on retourne à sa description dans le second chapitre. On se souvient alors que cette peinture représente

un cadavre d'homme étendu sur une table, entouré de messieurs en noir, en habits anciens, avec des instruments pointus à la main dont ils se servent pour inciser le cadavre en différents endroits³.

La référence à la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt est explicite mais fait planer, non sans humour, la menace du mauvais goût sur la boucherie : le tableau est celui

² *Ibid.*, p. 172-173.

³ *Ibid.*, p. 19.

d'un maître mais son sujet s'accorde de manière un peu sordide avec les activités de Monsieur Boillault. Le fait est, pourtant, que cette peinture renvoie à un travail de dissection qui fonctionne comme un autre indice métapoétique : comme le célèbre docteur Tulp immortalisé par le peintre hollandais, Jacques Roubaud exhume les vieux textes pour en faire l'autopsie et plonge volontiers son scalpel dans la chair de la bibliothèque. L'imagerie chirurgicale n'est certes pas très ragoûtante mais elle rend bien compte, en définitive, des opérations textuelles inlassablement pratiqués par l'oulipien : découpes, greffes et sutures sont en effet le lot d'une écriture qui décompose inlassablement la bibliothèque pour mieux la recomposer.

Jacques Roubaud exploite aussi volontiers la métaphore architecturale, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer la chapelle Sainte-Gudule de sa Poldévie romanesque. La description de l'édifice est en effet l'occasion de présenter un ouvrage marqué au sceau de l'hybridité, résultat d'un travail pluriséculaire où chaque époque a laissé sa trace :

Sainte-Gudule, un des bijoux de l'art gothique, comme la Sainte-Chapelle et le Panthéon, est, chacun le sait, une grosse pièce montée avec des morceaux de tous âges, tous style et toutes époques. Les miracles de la chronologie et de l'architecture qui font les délices des historiens de l'art y ont aménagé des pans romans en dessus de maçonneries Renaissance. Elle possède des tombes d'évêques du XII^e siècle et des catacombes avec fresques chrétiennes des premiers âges [...]. Elle a subi des outrages palladiens et, sous l'Empire, un élève de Durand s'est occupé d'elle un moment. Bref, elle a tout, ou presque⁴.

Difficile d'enfermer Sainte-Gudule dans un type architectural précis : l'appartenance de la chapelle à un style daté, en l'occurrence l'art gothique, ne cesse d'être troublée par d'autres références artistiques qu'il faut apparemment moins prendre au pied de la lettre qu'au second degré. Christophe Reig suggère d'ailleurs judicieusement que le repère gothique, d'abord mis en avant par Jacques Roubaud, ménage d'emblée une opposition au *roman*, à entendre ici au sens le plus littéraire du terme⁵ : on a déjà eu l'occasion de voir combien l'oulipien combat en effet farouchement la forme romanesque et n'y recourt, à vrai dire, que pour en démonter malicieusement les mécanismes. La référence au Panthéon constitue, elle aussi, une donnée auto-réflexive de l'écriture et nous ramène, semble-t-il, au travail de compilation. L'édifice n'est pas à proprement parler un

⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

⁵ Christophe Reig, *op. cit.*, p. 182.

« joyau de l'art gothique », comme le laisse entendre Jacques Roubaud qui s'amuse, de plus, à le coupler curieusement avec la Sainte-Chapelle : on le rattache plus communément au néoclassicisme, mais certains, comme Louis Hauteceur, le considèrent plus volontiers comme l'un des premiers monuments de l'éclectisme architectural⁶. Les plans d'origine du Panthéon, dessinés par le célèbre Soufflot, mêlent en effet à l'envi différents styles et époques, du gothique au classique en passant par l'antique. Le nom même du bâtiment nous renvoie déjà, à vrai dire, à cette idée du mélange et de la totalité : du lieu étymologiquement dédié à « tous les dieux » à un espace qui réunit toutes les influences, il n'y a qu'un pas métaphorique que l'oulipien n'a manifestement pas hésité à faire. À l'instar du Panthéon donc, la chapelle Sainte-Gudule s'offre comme un ensemble bigarré, une « grosse pièce montée », nouvelle métaphore qui réactualise ponctuellement ce registre culinaire que Jacques Roubaud semble particulièrement apprécier.

L'édifice a aussi ceci d'intéressant qu'il constitue un véritable défi à ceux qui veulent en reconstituer l'histoire : le travail de maçonnerie qui permet de couler les bases du bâtiment, et que l'on imagine donc être le plus ancien, n'est pourtant pas celui qui porte le style le plus daté. Véritable « miracle », comme le précise avec malice le romancier, puisque, contre toute attente, des « pans romans » viennent se superposer aux fondations Renaissance. Le décor le plus vieux n'est donc plus une couche recouverte par d'autres, plus récentes, mais constitue la dernière strate visible ! Étrange palimpseste qui souligne, de manière particulièrement éloquente, la façon dont Jacques Roubaud se positionne dans le champ des influences et s'affranchit volontiers de la logique linéaire des héritages : chez lui, toutes les époques se mélangent allègrement, sans que la chronologie n'ait un rôle à jouer dans l'exploration des siècles passés. Il faudrait enfin dire un mot des allusions à Palladio et à Durand, deux grands bâtisseurs dont les théories et les œuvres, on pouvait s'y attendre, entrent en singulière résonance avec l'univers roubaldien. Le premier a marqué la Renaissance italienne de ses conceptions pythagoriciennes appliquées à l'architecture et de son art singulier de la proportion. Il écrit notamment, dans ses *Quatre Livres de l'architecture* que

⁶ Plus précisément, Louis Hauteceur considère le concepteur Soufflot comme « l'un des auteurs de cette architecture éclectique qui triomphera pendant cent ans », à entendre durant une grande partie du XVIII^e siècle (*Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard et Cie, 1952, vol. 4, p. 204).

« la beauté résult[e] de la belle forme et de la correspondance entre le tout et les parties, des parties entre elles, et des parties avec le tout, afin que les constructions aient l'apparence d'un corps entier et bien fini »⁷. On doit au second, qui œuvra au début du XIX^e siècle français, les premiers travaux sur la maison modulaire et, corollairement, une perspective créatrice qui repose moins sur l'invention de nouveaux éléments architecturaux que sur la combinaison heureuse de composants déjà connus⁸. Avec Palladio et Durand, nous sommes donc face à deux conceptions de l'agencement qui consonnent étrangement avec cet art littéraire de la *conjointure* proposé par Chrétien de Troyes et dont Jacques Roubaud, en oulipien évidemment sensible à tout effort de structure, se fait volontiers l'écho. Rassembler en un grand tout ce qui existe déjà de façon éparse : voilà la leçon d'esthétique, réitérée, que nous prodigue donc à son tour le tableau de Sainte-Gudule.

Il est vrai que toute réécriture roubaldienne semble être l'occasion de traverser la bibliothèque et de compiler les livres qui la composent, exercice qui suppose un travail incessant de découpage et de collage. En effet, l'oulipien semble être en permanence muni d'une paire de ciseaux et d'un pot de colle : toutes ses œuvres, sans exception, constituent des corps hybrides, de véritables patchworks où le déjà-dit se manifeste de la plus hétéroclite des manières. Cette pratique, nous l'avons suggéré, n'est pas étrangère à la production médiévale et bien des romans de l'époque, à l'image des « miroirs du monde » ou des « livres de clergie » qui veulent rassembler toutes les branches du savoir, se laissent tenter par un certain encyclopédisme littéraire. La célèbre *Vulgate*, avec le *Lancelot* en son cœur, fait bien sûr figure de modèle : on sait avec quelle énergie cette entreprise cherche à faire la synthèse de la matière de Bretagne mais bien d'autres textes, parfois moins connus, se prêtent aussi à l'exercice, malgré l'épuisement de l'imaginaire arthurien que semble pourtant avoir enregistré *La Mort Artu*. Corinne Pierreville a par exemple montré que le récit *Clariss et Laris*, datant de la fin du XIII^e siècle, constitue lui aussi une œuvre où « des motifs, des personnages, des

⁷ Andréa Palladio, *Les Quatre Livres de l'architecture*, Fréart de Chambray trad., Paris, Arthaud, 1980, p. 19.

⁸ On consultera, par exemple, Werner Szambien, *Jean Nicolas Louis Durand, 1760-1834, de l'imitation à la norme*, Paris, Picard, 1984.

thèmes et des genres littéraires du temps »⁹ se voient concentrés en un seul et même texte qui n'hésite d'ailleurs pas à énoncer, de façon aussi explicite que régulière, sa prétention à « faire la somme »¹⁰. C'est dans cette même perspective qu'il faut probablement lire le vaste *Perceforest* qui, selon Christine Ferlampin-Acher, « tourne à l'anthologie »¹¹ ou encore *Ysaïe le Triste*, récit au carrefour de traditions romanesques et qui relève, d'après l'expression de Patricia Victorin, d'une véritable « esthétique de la confluence »¹². Malgré sa brièveté, le *Conte du Papegau*, plus tardif encore, semble aussi être caractérisé par cette volonté de parcourir, à nouveau, l'univers aventureux, et fait de la jeunesse d'Arthur l'occasion de réunir les éléments d'un fonds narratif désormais vieux de plusieurs siècles. Ce petit récit est notamment le lieu d'un véritable inventaire du merveilleux arthurien¹³ : nain, géant, licorne, chevalier-poisson, île féerique et tournoi fantôme, voilà autant de motifs bien connus de l'univers breton qui se voient recensés et réorganisés en une nouvelle *conjointure*.

Inventaire des possibles

C'est dans cette perspective de l'anthologie qu'il faut, semble-t-il, aborder l'œuvre de Jacques Roubaud, et notamment les reprises de textes médiévaux qui nous intéressent plus spécifiquement. En effet, bien souvent, l'oulipien refuse de s'en tenir à un seul hypotexte et multiplie les sources et les modèles, à la faveur d'une réécriture faite de morceaux choisis. Dans le *Graal Fiction*, ce travail de compilation littéraire prend des allures singulières puisqu'il ne s'agit pas encore, à strictement parler, de greffer de nouveaux éléments sur un texte de base, mais d'inventorier les possibles d'un même récit ou d'un même motif. En effet, lorsque l'auteur réinvestit un personnage connu, un décor attendu ou encore une séquence narrative typique du récit arthurien, il prend, de manière presque systématique, le soin de rappeler la nature fondamentalement transtextuelle de ces lieux communs

⁹ Corine Pierreville, Claris et Laris, *somme romanesque du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2008. p. 369.

¹⁰ L'expression « faire la somme » parcourt en effet le roman (éd. Corine Pierreville, Paris, Champion, 2008) : voir les vers 4723, 5726, 5796, 5836, 5904, etc.

¹¹ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique...*, *op. cit.*, p. 512.

¹² Patricia Victorin, *Ysaïe le triste : une esthétique de la confluence : tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion, 2002.

¹³ Il suffira, pour s'en rendre compte rapidement, de consulter la table des chapitres constituée par Danièle Bohler dans *La Légende arthurienne* (Paris, Robert Laffont, 1989), p. 1205.

de l'écriture. Il rend ainsi justice à ce mode de fonctionnement de la littérature médiévale qui fait achopper la notion de source : à propos de tel ou tel matériau narratif ou rhétorique, il n'y a pas d'hypotexte qui aurait plus de légitimité qu'un autre, mais une infinité d'occurrences disponibles en modèles. Devant cet état de fait, Jacques Roubaud accepte donc de ne pas faire de choix mais préfère rassembler et confronter les potentialités déjà actualisées de tel ou tel récit. L'histoire de Merlin est d'abord concernée, et notamment la séquence de la disparition de l'enchanteur par la magie de Viviane. L'oulipien, plutôt que de s'en tenir à un scénario, décide de mettre deux passages en miroir et rappelle d'abord la version « Merlin enserré », telle qu'on la retrouve, à la lettre, dans la *Suite Vulgate* :

Merlin vint à Viviane et ils séjournèrent longtemps ensemble. Un jour enfin ils allaient main à main, causant dans la forêt de Brocéliande, quand ils rencontrèrent un buisson beau, vert et haut, une aubépine toute chargée de fleurs. Ils s'arrêtèrent à son ombre et Merlin mit sa tête sur le ventre de la demoiselle. Et elle aussitôt commença à le caresser, tant qu'il s'endormit. Quand la demoiselle sentit qu'il dormait, elle se leva vivement et fit un cercle de son jupon tout autour du buisson et de Merlin. Puis elle commença son enchantement, tenant encore la tête de Merlin serrée contre son ventre. Ensuite elle attendit qu'il se réveille¹⁴.

Jacques Roubaud pose alors sur la page un « ou bien », typographiquement bien détaché du corps du texte, auquel succède la version « Merlin entombé » que l'on doit à la *Suite Huth* :

Merlin vint à Viviane et ils séjournèrent longtemps ensemble. Il arriva qu'un jour ils chevauchaient parmi la Forêt Périlleuse. La nuit tomba dans une vallée profonde, pleine de pierre et de roches, loin de chemin, d'orée, de routes et de gens. La nuit était si obscure et si noire qu'ils ne pouvaient aller plus avant ni demeurer non plus où ils étaient. Et Merlin conduisit Viviane dans une grotte, creusée dans la montagne entre deux roches, qu'on appelait la chambre des amants, et dont il pouvait seul trouver l'entrée. Dans le sol de cette chambre s'ouvrait une tombe où Anasteu, fils d'Assen, s'était jadis fait ensevelir aux côtés de son amour. La grotte était moussue et froide, et Merlin de ses mains fit un feu pour la réchauffer. Viviane se coucha dans le grand lit et pria Merlin de soulever la lame de la tombe. Elle était si lourde et si dure qu'il dut user de toute sa science pour parvenir à la bouger. On vit la forme des amants d'autrefois couchés au fond. Quand Merlin eut soulevé la lame, il alla s'allonger sur la couverture près de la demoiselle [...]. Comme il ne remuait plus, Viviane se leva, le prit dans ses bras et le porta dans la tombe. La lame était devenue légère pour elle mais Merlin, engourdi, ne put jamais plus la soulever¹⁵.

¹⁴ *GF*, p. 26. Pour le passage médiéval correspondant, voir *Les Premiers Faits du roi Arthur*, éd. citée, p. 1631-1632, § 810.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28. Pour le passage médiéval correspondant, voir *La Suite Huth*, éd. citée, § 380 et suivants, p. 330-335.

De la prison d'air au caveau, difficile, en effet, de savoir quelle est la nature exacte du piège tendu au prophète. La question, à vrai dire, n'a pas grande importance : Jacques Roubaud nous laisse volontiers dans l'indécision et ne trouve d'ailleurs pas opportun de préciser qu'il répertorie ici deux sources, comme s'il ne faisait, après tout, que retranscrire un seul et même livre déjà biface. Ce flottement est d'ailleurs redoublé lorsque l'oulipien, reprenant l'œil du critique, interroge le personnage trouble de la fée : « Il y a quelque hésitation dans le conte sur les sentiments de Viviane à l'égard de Merlin »¹⁶. Ici encore, tout se passe comme si Jacques Roubaud commentait moins plusieurs textes qu'une seule et même œuvre déjà riche de potentialités : c'est ainsi l'occasion d'exhumer cette instance auctoriale qu'est le conte, véritable parade hypotextuelle bien connue des romanciers du Moyen Âge, et qui subsume, sous une même appellation, tous les possibles de la fiction arthurienne. Le texte ancien recouvre alors sa mouvance typiquement médiévale et accueille la variation comme principe fondateur, au risque de présenter parfois quelque contradiction interne, curieuse pour le lecteur moderne peut-être trop bercé par le concept d'œuvre stable, à la fois une et définitivement close sur elle-même.

C'est à la même impression que nous sommes confrontés dans la partie de l'essai consacrée à Gauvain. Jacques Roubaud y rassemble en effet les romans et les épisodes de la bibliothèque arthurienne où apparaît le chevalier mais ne cite, à vrai dire, presque jamais ses différentes sources, comme si l'on avait affaire à un seul grand roman galvinien. Heureusement pour nous, les noms de certains personnages secondaires permettent souvent d'identifier les différents hypotextes convoqués – Urpin de la Montagne Irouse, par exemple, renvoie certainement à la *Continuation* de Gerbert – mais l'écrivain s'amuse pourtant à considérer que la carrière de Gauvain, pourtant disséminée au gré de plusieurs récits, ne forme en réalité qu'un grand tout. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'illustrer cet axiome selon lequel le neveu d'Arthur est haï des demoiselles qui l'ont trop aimé, Jacques Roubaud évoque l'aventure de « la Demoiselle du Buisson Étroit ». L'onomastique nous ramène à *La Vengeance Raguidel* de Raoul de Houdenc, à qui l'écrivain reprend l'épisode de Gaut Destroit. Gauvain, se faisant passer pour Keu, découvre qu'une

¹⁶ *Ibidem*.

jeune fille déçue de son amour a mis au point dans sa chambre une fenêtré-guillotine pour le décapiter :

« Quand Gauvain viendra me voir je le ferai entrer, comme vous. Je le ferai asseoir, comme vous, dans ce fauteuil et je l'inviterai à regarder par le fenestrel comme je viens à l'instant de vous en prier. Alors, pendant qu'il penchera sa chère tête au dehors pour apercevoir à mi-hauteur de la tour le jardinet au buisson d'aubépine arrosé par le jet d'eau tournant savez vous monsieur le sénéchal ce que je ferai ? » Et les yeux de la demoiselle étincelèrent. « Je ferai exactement ceci ! » et elle tira brusquement sur un cordon de soie qu'elle tenait dans sa main. Aussitôt avec un bruit de tonnerre et la vitesse de l'éclair une lame de guillotine en acier sortit d'une fente ménagée en haut du fenestrel et obscurcit entièrement l'ouverture¹⁷.

Jacques Roubaud s'empresse pourtant de préciser que « le conte dit bien autrement en son autre branche » et propose alors au lecteur un nouveau récit où la demoiselle, tout aussi vengeresse, a désormais intégré une guillotine dans les pertuis d'une chapelle, à l'intérieur desquels sont d'ailleurs disposés quatre cercueils :

« Sire fait la demoiselle voyez vous ces cercueils ? – Demoiselle fait Messire Gauvain, oui. – Les trois fait elle sont préparés pour les trois meilleurs chevaliers du monde et le quatrième est pour moi. [...] En ces trois pertuis que vous voyez sont des reliques mises pour l'amour d'eux. Or regardez ce que je ferai sur leurs trois têtes s'ils étaient ça dedans [...] ». Elle met sa main vers le mur et vers les pertuis et tire à elle une cheville d'or qui était fichée parmi le mur et un tranchant d'acier tombe plus tranchant que le rasoir et ferme les trois pertuis¹⁸.

Il ne s'agit pas, à proprement parler, du même « conte » : le terme est à prendre comme un nouveau trompe-l'œil hypotextuel, puisque si l'on doit le premier passage à *La Vengeance Raguidel*, le second est, quant à lui, extrait du *Perlesvaus*. Le fait est que nous sommes à nouveau confrontés à cette transtextualité médiévale qui, autour de tel ou tel motif, permet de relier entre eux bien des textes de la production arthurienne : les deux sources, distinctes pour nous, sont ingénieusement fondues par l'écrivain, comme figurant déjà dans un même texte. La lecture roubaldienne accorde ainsi à la notion de branche une nouvelle portée puisque la ramification ne renvoie plus tant au développement de l'écriture dans une temporalité laissée libre qu'à la répétition toujours variable d'un même épisode. Tout texte, en somme, ne serait que l'actualisation possible d'un modèle virtuel plus grand, que l'oulipien chercherait toujours à recomposer

¹⁷ *Ibid.*, p. 122. Pour l'épisode médiéval, voir Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2006, v. 2064 et suivants.

¹⁸ *Ibid.*, p. 123. Pour l'épisode médiéval correspondant, voir *Perlesvaus*, éd. citée, p. 259.

dans sa diversité potentielle. La partie du *Graal Fiction* consacrée à Gauvain laisse à ce titre entrevoir combien le travail de compilation ne consiste pas simplement à empiler des textes¹⁹. Il s'agit, bien au contraire, de réorganiser fermement la carrière du chevalier autour de ces « axiomes », terme emprunté aux mathématiques mais qui renvoie, très précisément, à ces scénarios récurrents qui rythment l'aventure. C'est dire si Jacques Roubaud a scruté avec une attention toute particulière les récits relatifs au neveu d'Arthur, afin de mieux en relever les lieux communs et de réagencer l'œuvre galvinienne autour de grandes propositions narratives, que viendront illustrer quelques passages piochés çà et là dans la bibliothèque. Cette nouvelle *conjointure* n'est donc pas seulement un art de la réécriture mais engage aussi un nouveau programme de lecture puisque nous sommes ainsi poussés à mettre en écho des textes à l'origine épars, à constater leur ressemblance, et à souscrire à cette belle cohérence narrative qui caractérise le corpus arthurien.

L'histoire de la Demoiselle d'Escalot constitue elle aussi, dans le *Graal Fiction*, l'occasion pour nous de parcourir autrement la bibliothèque. L'épisode se trouve initialement dans *La Mort Artu*, dernier volet de la *Vulgate* qui vient clôturer le cycle arthurien après la résolution des mystères du Graal. Découpé en plusieurs séquences distribuées au gré des entrelacements du récit, il retrace, *grosso modo* sur toute la première moitié du roman, l'aventure de cette demoiselle au destin funeste qui se laisse mourir d'un amour non partagé. La jeune fille, éconduite, se donnera en effet la mort et la cour d'Arthur découvrira, dans la barque où elle gît, une lettre dans laquelle elle accuse Lancelot d'être le plus déloyal des hommes et l'unique responsable de cette tragédie. Cet épisode, Jacques Roubaud le reprend à son compte et propose d'en faire une histoire indépendante et réunifiée en un seul bloc narratif dont la demoiselle d'Escalot serait le fil conducteur et l'héroïne. La perspective change donc quelque peu : si, dans *La Mort Artu*, le premier plan de l'aventure est bien relatif à l'amant de Guenièvre, ici les péripéties du chevalier deviennent secondaires au profit d'un récit presque exclusivement recentré sur la jeune fille. Logiquement, les

¹⁹ De manière générale, et pour reprendre les mots de Christophe Pradeau, l'œuvre de Jacques Roubaud, « conçue comme Livre de livres », se présente en effet « comme le déploiement d'un projet unifiant et non comme une succession d'ouvrages juxtaposés ». Voir son article « Monsieur Goodman, personnage reparaissant », dans *Conflits de mémoire*, Véronique Bonnet (dir.), Paris, Karthala, 2004, p. 59.

épousez moi

je ne peux

soyez au moins mon

évènements

je ne vien plus

plus

J'en mourrai

événements parallèles et foisonnants qui ne la concernent pas directement se resserre l'intrigue autour de la seule tragédie amoureuse. Pourtant, si l'oulipien procède à un véritable travail d'*abbreviatio* sur le texte médiéval, il décide, quand vient le temps de reprendre le dernier échange de la demoiselle et de Lancelot, de greffer à la lettre de la *Mort Artu* des lambeaux de ces textes étrangers qui ont déjà réécrit l'épisode :

« Mais c'est folie, dit Lancelot, de baer a moi en telle manière, car mon cœur n'est plus mien sinon, si j'en peüsse faire ma volonté je me serais tenu a bien heuré qu'une telle demoiselle que vous me daignât aimer. – *But sir, i would have you to my husbände, sey de she. – Fayre dameselle, i can never be wedded man. – Then, fair Lanselot, said she, will ye not be my paramour ? – Alas, said he, this can't be done either, i am afraid. – Alas, then i must die for your love* ». Et de nouveau *ella anchor da capo merzé chiama*, demande pitié *che non lassi morirlà tapinella*, qu'il ne la laisse pas mourir désespérée. « Ne mourez pas, belle demoiselle, dit Lancelot, ému. Ne mourez pas, je vous en prie pour l'amour de moi ». Et il s'en va²⁰.

Véritable centon, le dialogue entre la demoiselle et le chevalier est ainsi reconstruit à partir de trois textes²¹ : le roman français *La Mort Artu*, son adaptation britannique que l'on doit à Thomas Mallory et le *Lanciletto*. Malgré les traductions minimales qui viennent, en marge pour l'anglais ou en incise pour l'italien, aider le lecteur à comprendre la conversation, l'altérité linguistique est au cœur du paragraphe : l'ancien français lui-même se voit d'ailleurs ponctuellement maintenu. Car il ne s'agit manifestement pas, pour Jacques Roubaud, de dissimuler le travail de collage auquel il s'adonne : l'écriture, en ce point, exhibe au contraire sa nature composite et passe, sans transition, d'une source à l'autre, d'une langue à l'autre. L'épisode est ainsi relu à la lumière de sa tradition textuelle, exercice que l'oulipien poursuit d'ailleurs en proposant une sorte de dossier épistolaire où il retranscrit les différentes lettres de la demoiselle d'Escalot glanées dans la bibliothèque. Encore une fois, l'écrivain prend le parti de

²⁰ *GF*, p. 35-36.

²¹ Pour le texte français, voir *La Mort Artu*, éd. citée, p. 1253 ; pour les répliques anglaises, voir Thomas Mallory, *Le Morte Arthur, The Fair Maid of Astolat*, éd. citée, p. 1089 ; pour les citations italiennes, voir *Li chantari di Lancelotto*, éd. citée, p. 4.

considérer qu'il n'a pas affaire à plusieurs versions d'un texte mais qu'il est en présence d'une œuvre originellement diverse :

La demoiselle morte était la demoiselle d'Escalot. Avant de mourir elle avait écrit ces lettres qui l'accompagnèrent en la navicelle avec ses plus belles robes et les unes furent en prose et les unes furent en vers, les uns en français, les autres en anglais et les dernières en italien [...]. Que ces lettres soient ici mises en mon livre pour que tous pleurent sur son sort qui lisent soit le français, soit l'anglais, soit l'italien, et qu'ils pleurent alors comme pleurèrent la reine Guenièvre, Gauvain, le roi Arthur et tous ceux de la Table Ronde quand ils connurent l'histoire de sa mort²².

La demoiselle n'aurait pas produit qu'une lettre, traduite ensuite en d'autres langues mais elle serait elle-même l'auteur, singulièrement polyglotte, de toutes ces missives que l'on connaît aujourd'hui ! Elle aurait donc élaboré sa propre anthologie, maîtrisant la diffusion de ce destin tragique dont toute l'Europe pourra s'émouvoir, fantasme auctorial grâce auquel Jacques Roubaud met à nouveau en regard les différentes actualisations d'une même séquence. L'écrivain nous pousse ainsi à reconsidérer la fortune littéraire d'un petit récit originellement français mais bientôt riche de variations étrangères, comme une œuvre sédimentée par ses propres versions ou, pour reprendre une image chère à Raymond Queneau, un texte-oignon fait d'innombrables pelures possibles²³. S'il s'agit, par le biais de l'« axiomatique Gauvain », de parcourir un corpus presque exclusivement limité à la production française, l'épisode de la demoiselle d'Escalot permet donc, quant à lui, d'apprécier les possibles d'une narration à une échelle plus grande et d'ouvrir plus encore les portes de la bibliothèque.

Bavardages littéraires

Si Jacques Roubaud, dans son *Graal Fiction*, s'ingénie ainsi à recenser les versions d'un même récit ou d'une même séquence, il se plaît aussi à compiler des récits qui ne partagent pas forcément le même matériel romanesque. C'est

²² *GF*, p. 37.

²³ Voir Jacques Duchateau, *Raymond Queneau ou l'oignon de Moebius*, Paris, Ramsay, 1987. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Jacques Roubaud ait ici à l'esprit cette métaphore de l'oignon proposée par son maître : elle résonne curieusement, en tout cas, dans cette partie du *Graal Fiction* consacrée à une demoiselle dont le nom évoque... l'échalote ! L'interprétation est un peu triviale mais l'oulipe, après tout, n'en serait pas à son premier jeu de mots douteux sur l'onomastique médiévale. Il semblerait même qu'il s'amuse à exploiter cette image, notamment lorsqu'il insiste, de façon presque comique, sur l'émotion que devrait susciter l'épisode : on doit pleurer sur le sort de la demoiselle d'Escalot comme on pleure en découpant ces bulbes dont on connaît le pouvoir lacrymogène.

particulièrement sensible dans l'adaptation du *Roman de Silence*, qui n'entretient d'ailleurs que peu de rapport avec le récit d'Heldris de Cornouailles. À l'exception de l'héroïne et de quelques rares séquences narratives – les débats entre Nature et Norreture par exemple –, le texte original ne lègue pas grand-chose : il semble surtout constituer un alibi littéraire, grâce auquel l'écrivain peut plus largement explorer l'art et la tradition du roman médiéval. L'aventure de Silence devient alors l'occasion de traverser un genre dont Jacques Roubaud connaît et maîtrise les codes, quitte à perdre de vue, de manière troublante, la trame originale qui semblait pourtant avoir inspirée l'oulipien en premier lieu. Le recours, annoncé dès le titre, à l'œuvre d'Heldris reste, il est vrai, éminemment trompeur et ce choix a sans doute quelque portée ironique : le récit a beau réinvestir une héroïne « silencieuse », il reste décidément bien bavard, au point d'infléchir complètement l'hypotexte de base et de diluer, à force de digressions intertextuelles, la narration initiale. À l'ombre d'Heldris de Cornouailles, il s'agit donc moins de reprendre un texte singulier que de rendre un hommage prolixe au corpus plus général dans lequel il s'inscrit.

On a déjà eu l'occasion de voir, par exemple, combien la galerie des personnages proposée par Jacques Roubaud déborde de manière étonnante le personnel d'origine, quant il ne l'occulte pas complètement. Ici, point de roi Ébain, de Cador ou d'Eufemie : les acteurs principaux voient leurs noms allègrement évacués et remplacés par des référents d'abord plus strictement arthuriens. Un fils de Gauvain, on le sait, vient partager le destin de l'héroïne et emporte, avec lui, tous ces personnages déjà connus de son père, notamment la famille de Lis : Flore, Nore et Bran. On retrouve aussi la célèbre Morgane, son vieil amant Accalon, ainsi que Brehus sans pitié, devenu pour l'occasion sbire de la fée : leur présence est, bien sûr, totalement originale dans l'aventure de Silence. De manière générale, toutes les figures attendues de la matière de Bretagne ont droit à une apparition, ne serait-ce que fugace. Alors que le roman d'Heldris semblait refuser de réinvestir, une énième fois, les piliers de l'univers arthurien – à l'exception notable de Merlin –, la réécriture roubaldienne se fait, au contraire, un plaisir de les réhabiliter. Le passage de Wallwein à la cour est ainsi l'occasion de passer discrètement en revue les principaux membres de la Table Ronde, en plus de rappeler avec malice cette topique romanesque de l'attente aventureuse, qui ne figure pas non plus chez Heldris :

Ils attendent. Qu'attendent-ils ? Ils attendent une aventure [...]. Le roi ne peut pas se mettre à table si aucune aventure n'est survenue. Or aucune aventure ne s'est encore présentée ce jour-là : pas un défi, pas une demande d'aide d'une demoiselle persécutée ; pas un monstre à réduire à de meilleurs sentiments, pas une pierre précieuse magique à retrouver. Rien, rien, rien. Ils ont faim. Monseigneur Gauvain, neveu du roi, prêche la patience. Yvain parle à l'oreille de son lion [...]. Le sénéchal Keu vient d'annoncer pour la troisième fois que le rôti va brûler²⁴.

On aura noté combien le panorama de la cour n'est pas qu'un catalogue onomastique : à chaque nom, Jacques Roubaud associe une particularité qui ne surprendra pas le lecteur confirmé mais qui permettra sans doute au lecteur néophyte d'appréhender, à peu de frais, les personnalités phares du monde arthurien. Mais ce n'est pas tout : la population bretonne se voit aussi gonflée d'autres figures, beaucoup plus secondaires et parfois plus franchement exotiques, mais dont la seule mention participe à élargir, encore et encore, le catalogue des personnages. Les allusions à Bron, beau-frère de Joseph d'Armathie, à saint Munnu, à Roland ou au « chevalier grec Héraklès » donnent en effet l'impression d'un casting de figurants mené au nom du divers, ouvert aux personnalités de la Bible et des textes du graal, de l'hagiographie irlandaise, de l'épopée française ou des légendes antiques.

Le roman revu et corrigé par Jacques Roubaud fait aussi la part belle aux bêtes plus ou moins fabuleuses : alors que le récit original ne comporte, à vrai dire, qu'un dragon, la réécriture convoque allègrement ces créatures déjà présentes dans les romans arthuriens et accueille, qui plus est, de nombreux animaux venus d'horizons divers. Un renard, descendant de Renart, rejoint l'aventure et déploie, comme c'est attendu, cet art familial de la *guile*. La Guivre s'invite dans la trame et impose aux héros l'épreuve du fier baiser, tandis qu'un cerf blanc est l'objet d'une chasse. Deux escoufles viennent aussi perturber la narration en volant un anneau magique et la Sphinge, inédite ici, pose une énigme qui l'est moins. Et c'est sans compter sur tous les animaux, qui, à l'instar des personnages, sont simplement mentionnés mais viennent grossir un bestiaire roubaldien résolument composite : le saumon, favori dans le folklore celtique, une poule pondeuse d'or, empruntée au fameux conte populaire, ou encore un couple de chevaux nommés Houyymn et Houyymnie, directement emprunté aux *Voyages*

²⁴ CS, p. 75.

de Gulliver de Swift. C'est dire si la tentation du florilège dépasse régulièrement, chez Jacques Roubaud, les bornes du Moyen Âge.

À cette utilisation du bestiaire répond aussi l'exploration d'une géographie plus ample : loin de s'en tenir au chronotope de son hypotexte, Jacques Roubaud déroule en effet dans son *Roman de Silence* une véritable mappemonde aventureuse qui, encore une fois, n'a pas grand-chose de commun avec l'itinéraire original de Silence, qui parcourait pourtant déjà bien des régions d'Angleterre et de France sous les traits d'un ménestrel. L'écrivain semble d'abord se plaire à ancrer fermement le début du récit dans la Bretagne anglo-saxonne : les premières pages abondent en effet en toponymes anglais comme le « Brycheiniog », la rivière « Usk », les contrées des « Powys » ou du « LLangollen », comme s'il s'agissait de retrouver cette couleur locale que le nom d'Heldris de Cornouailles suggère, mais que le texte médiéval n'exploite pas particulièrement. Après ces premiers paysages pittoresques, Jacques Roubaud invite Silence et Wallwein vers des territoires plus inattendus encore, comme des banquises fantasmées d'« Islande » où ils offrent des roses glacées à la princesse d'un château igloo²⁵, ou encore les îles Borromées, bien réelles mais manifestement réinvesties pour leur nom qui résonne de manière singulière dans le langage mathématique, le nœud borroméen étant un cas particulier de la topologie. Bien sûr, Jacques Roubaud retrouve ponctuellement les lieux attendus du monde arthurien, qu'il s'agisse de places fortes comme Kaamelot ou d'espaces génériques comme la forêt ou la fontaine mais ces endroits ont tôt fait d'être quittés par les héros, sans cesse relancés vers de nouveaux ailleurs. C'est que le texte, à la manière de ces idylles médiévales, s'amuse à séparer plus d'une fois les deux amoureux : chacun est ainsi contraint de partir à la recherche de l'autre, et doit traverser bien des contrées avant que les retrouvailles n'aient lieu. À la poursuite d'Escoufle 2, Wallwein se retrouve par exemple à Douvres, sur les bords de la Manche et gagne, un mois plus tard, le mont Gibel, ancien nom de l'Etna, pendant que Silence, sur les traces d'Escoufle 1, traverse la région des Abruzzes italiennes. Les deux amants se manquent à nouveau et tandis que le fils de Gauvain se voit

²⁵ Il est difficile de savoir si cette aventure, à peine mentionnée, est une pure invention ou un énième emprunt à la bibliothèque qui nous échappe. Le détail des roses congelées a peut-être été inspiré par la fameuse « fleur inverse », cette fleur de glace et de neige que l'on trouve sous la plume de Raimbaut d'Orange et qui donne son nom à l'essai roubaldien sur la lyrique des troubadours.

emporté, par un tunnel secret, vers ces Antipodes où se trouve Avalon, la demoiselle doit, quant à elle, entreprendre un voyage presque jules-vernien au « bout de la terre » pour rejoindre son bien-aimé. Silence, accompagnée de Renart et de Houyymn, se transforme, à cet égard, en véritable Alexandre et marche volontiers dans les pas du mythique explorateur des confins :

Le voyage au bout de la Terre est semé d'embûches, de pièges, est encombré d'obstacles. Il y a des précipices, des monstres, des océans, des déserts. Des bêtes fabuleuses hantent les forêts. Des peuples étranges, hostiles et farouches hantent les territoires les plus reculés [...]. Les peuples qu'ils rencontraient changeaient de mœurs, de langues, de nourritures, de visages, de couleur de peau. Ils croisèrent des chevaliers noirs, des chevaliers jaunes, des chevaliers rouges²⁶.

Silence, bien sûr, ne s'apparente pas seulement à Alexandre dans la mesure où elle repousse sans cesse les limites de la géographie : elle traverse aussi des pays et rencontre des peuplades que le roi de Macédoine est réputé avoir vues. Ainsi en est-il de cette étrange ethnie rappelant les célèbres filles-fleurs de l'épopée alexandrine, figures mi-humaines, mi-végétales qui ont manifestement fait le miel de l'imagination et de la langue roubaldiennes :

Dans un pays de hautes montagnes, derrière un glacier, ils virent des hommes verts, moitié hommes, moitié arbres ; une humanité à branches qui était née du mariage d'une de leurs reines, autrefois, avec un peuplier ; tout son peuple avait suivi son exemple. Il y avait des filles porteuses de cerises, des filles roseaux, des garçons ombrageux à moitié hêtres, des vieillards chênes chenus : ils rendaient la justice. Ces êtres vivaient lentement : ils étaient sages. Des poètes pins coulaient une résine de paroles métrifiées. Les boulangers étaient des arbres à pain²⁷.

Le périple aux Antipodes est l'occasion de composer un véritable « livre des merveilles », à la manière de celui, bien connu, de Marco Polo, à la différence essentielle que les lieux ici recensés sont bien souvent des lieux littéraires, des espaces déjà investis par une parole. S'il y a donc une topographie à dresser, elle reste avant tout d'ordre poétique : le *devisement* du monde, chez Jacques Roubaud, est toujours un *devisement* sur la bibliothèque.

La plume de l'oulipien puise donc allègrement dans d'autres récits pour recomposer l'histoire de Silence : la réécriture est en effet l'occasion de concentrer les voix et les écritures du passé, et de mettre ainsi à l'épreuve les compétences de son lecteur. L'amateur d'*arthuriana*, sans nul doute, y trouvera

²⁶ CS, p. 121-123.

²⁷ *Ibid.*, p. 123.

son compte et devinera par exemple, dans cette scène où les parents de Silence cherchent un nom à Walllwein, un clin-d'œil amusé à Chrétien de Troyes :

« Mais quel nom allons-nous lui donner ? – Appelons-le, dit Gortensja, appelons-le... *Walllwein* ». Elle dit « Walllwein », parce que c'est le nom qui lui vient soudainement en tête. Elle ne sait d'où il lui vient, mais elle sent que c'est le nom qui convient ; pas un autre n'est possible. Même si sa bouche avait voulu en prononcer un différent, c'est Walllwein qu'elle aurait dit. Elle s'en étonne un peu mais il n'y a rien à faire. Ce qui est dit est dit, et c'est un prénom qui convient bien, pense-t-elle, au bébé²⁸.

On aura reconnu ici une glose comique de la célèbre scène du *Conte du Graal* où Perceval devine son nom : Jacques Roubaud, indéniablement, connaît ses classiques médiévaux – des motifs récurrents comme des textes particuliers – et n'hésite pas à s'y référer constamment au gré de la réécriture, quitte à oublier définitivement le récit original. Mais l'héritage que brasse l'oulipien, nous l'avons suggéré, ne se borne pas aux lettres médiévales et s'ouvre volontiers à d'autres corpus. Il en résulte, évidemment, une intertextualité que l'on qualifiera volontiers d'anachronique puisque l'on est aussi convié à repérer des allusions et des citations singulièrement éloignées du Moyen Âge romanescque français. Ces références étrangères à la production médiévale n'excluent en effet aucune époque, ni aucun genre d'ailleurs. Tantôt, comme nous l'avons déjà vu, c'est le fameux paragraphe sur l'éducation de Gargantua qui vient s'insérer dans un chapitre consacré aux enfances des héros, tantôt ce sont deux fables de La Fontaine qui s'invitent dans le texte :

Silence et Walllwein repartirent le lendemain matin sur le chemin poudroyant. Le chemin était long, montant, sablonneux et malaisé. Il faisait chaud [...]. Et voilà qu'au détour du chemin ils aperçurent une jeune fermière qui venait vers eux, ayant sur la tête un pot à lait, bien posé, bien posé sur un coussinet [...]. Légère et court vêtue elle allait à grands pas, ayant mis ce jour-là pour être plus à l'aise, une robe simple et des souliers plats²⁹.

Alors que le début du paragraphe s'inspire des premiers vers de la fable « Le coche et la mouche », l'écriture retrouve ensuite la fameuse Perrette de « La laitière et le pot au lait ». Le récit fourmille d'ailleurs de ces vers empruntés aux différents maîtres poètes de Jacques Roubaud. Le célèbre « Booz endormi » de Victor Hugo offre ainsi quelques-unes de ses formules en notations spatiales qui

²⁸ *Ibid.*, p. 29. Voir *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 3512-3515 : « Et cil qui son non ne savoit / Devine et dit que il avoit / Percevaus li Galois a non / Ne ne set s'il dit voir o non / Mais il dit voir, et si no sot ».

²⁹ *Ibid.* p. 45-46. Notons au passage que la fameuse Perrette de La Fontaine ressemble étrangement à la chère Hortense de Jacques Roubaud, elle aussi « court vêtue »...

préparent d'ailleurs la description d'un *locus amoenus* : « On était en mai, la nature était douce, les collines ayant des lys sur leur sommet »³⁰. La fin de cette description se clôture sur un autre vers, emprunté cette fois-ci à « L'isolement » de Lamartine : « Le char vapoureux de la Reine des ombres, monta et blanchit le bord de l'horizon »³¹. Opération de collage réussie, car les deux citations s'inscrivent parfaitement dans la perspective topique du lieu amène. Ici, Jacques Roubaud retrouve ponctuellement ce mode opératoire déjà éprouvé dans le *Graal Fiction* puisque c'est autour d'un *topos* que se voient réunis des textes, à la différence près que les sources convoquées en modèles débordent désormais les cadres du Moyen Âge. Telle est donc l'art de la réécriture que manifeste l'œuvre roubaldienne : il ne s'agit pas seulement de réinvestir des textes et des motifs médiévaux, mais de les mettre aussitôt en réseau avec le déjà-dit et de les réinscrire dans la vaste mémoire de notre littérature.

Des textes en carole

Ce flirt incessant de l'écriture avec l'anthologie se déploie de manière plus évidente encore dans le *Graal Théâtre*, dont on connaît d'abord l'ambition de faire la somme, sur le modèle de la *Vulgate* arthurienne, d'une tradition littéraire. Dans l'esprit du grand cycle médiéval, Jacques Roubaud et Florence Delay s'efforcent en effet de réunir ces personnages clés, ces topiques aventureuses mais aussi ces techniques narratives qui ont forgé l'identité d'un corpus. Ils livrent d'ailleurs, à la fin de leur ouvrage, une liste de ces *arthuriana* auxquelles ils ont puisé : la production française a, bien sûr, sa place – de Chrétien de Troyes au *Perlesvaus* –, mais les deux auteurs se sont aussi intéressés à la diffusion européenne des textes et mentionnent les œuvres de Thomas Malory, le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach ou encore *La Demanda* portugaise. À ce petit inventaire arthurien succède d'ailleurs aussitôt un remerciement plus étonnant adressé, pour ne citer qu'eux, à José Bergamin, Julio Cortazar, ou encore Paul Fournel. Comme ailleurs, le *Graal Théâtre* ne s'amuse donc pas seulement avec le roman arthurien mais convoque toute la bibliothèque intérieure des deux scribes : le récit médiéval, par un réseau d'associations plus ou moins évident à suivre,

³⁰ *Ibid.*, p. 47.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

appelle toujours d'autres textes, qui viennent inlassablement nourrir une réécriture devenue lieu du florilège.

Bien des œuvres et des auteurs sont ainsi invités à venir se greffer sur ces narrations médiévales qui servent de matière première à la composition. Le rapprochement des intertextes peut se faire, encore une fois, autour d'un motif, comme celui de la Bête Glatissant qui offre sa semblance *diverse* en véritable programme d'écriture. En effet, le réinvestissement d'un animal composite est pour ainsi dire l'occasion de joindre le geste à la parole et de mettre aussitôt en branle un travail de compilation littéraire. Chacune des apparitions de la créature, rappelons-le, se fait à l'aune d'une source différente de la précédente : tantôt, c'est le *Perlesvaus* que Jacques Roubaud et Florence Delay exploitent, tantôt *L'Estoire del Saint Graal*, ailleurs le *Tristan en prose* ou encore *La Suite Huth*. Le *Graal Théâtre* concentre ainsi les occurrences déjà connues du motif merveilleux, à la faveur d'une fantasmagorie animale et textuelle rendue plus hybride encore. Il ne s'agit donc pas de privilégier telle ou telle version disponible d'un récit, mais de les réunir et de les mettre en écho, opération qui se borne ici au corpus arthurien mais qui déborde aussi parfois le cadre du Moyen Âge littéraire. Le combat fratricide qui oppose Balaain à Balaan dans la *Suite Huth* en témoigne de manière singulière. Les deux chevaliers, dans le récit d'origine, s'entretuent mais aucun des deux ne sait qu'il a affaire à son propre frère. Quand ils prennent conscience de l'horrible quiproquo, il est évidemment trop tard : « Ha ! biau frere, quele mesaventure chi a ! [...] Mais sans faille che poons nous bien dire que onques si grant mesqueanche n'avint a .II. freres coume il nous est avenu »³². Cette séquence tragique, Jacques Roubaud et Florence Delay la reprennent volontiers mais semblent aussitôt la réécrire à l'aide d'une autre scène de malentendu guerrier, empruntée, semble-t-il, à *La Jérusalem délivrée*³³. C'est ici Merlin qui retrace l'épisode :

« Le chevalier entend le bruit des armes il crie. Que veux-tu ? Et Balaain répond : guerre et mort. Guerre et mort tu auras je ne te les refuse pas crie celui qui porte les armes de Balaan. Ils avancent l'un vers l'autre d'un pas qui tarde et se heurtent comme deux bêtes forcenées. Ils ne reculent pas. Ils ne se

³² *Suite Huth*, éd. citée, p. 190.

³³ En réalité, et selon l'aveu de Florence Delay (voir l'entretien, déjà cité, accordé à *L'Humanité*), les deux auteurs se seraient inspirés du livret du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, qui reprend lui-même le texte de la *Jérusalem délivrée*. Ce relais intertextuel n'invalide donc pas notre rapprochement et tend plutôt à montrer que les écrivains n'hésitent pas à reprendre des œuvres qui jouent déjà avec le déjà-dit.

protègent pas. Nulle feinte nulle prudence. Ombre et fureur. Il faudrait pour les voir un soleil clair un théâtre plein mais la nuit profonde les cache la nuit qui toujours accompagne celui que Balaain recherche. Trois fois il étreint l'autre de ses bras puissants. Trois fois l'autre brise les liens qui l'enchaînent »³⁴.

Dans le douzième chant de son épopée, Le Tasse peignait en effet un combat tout aussi tragique entre Tancredi et sa bien-aimée Clorinde qui, ne se reconnaissant pas, finissaient par se donner la mort par erreur. On repèrera aisément les formules dont se sont visiblement souvenus Jacques Roubaud et Florence Delay :

Il la poursuit avec une telle fougue que bien avant
qu'il l'atteigne, elle se retourne au bruit
de ses armes, et lui crie : « O, toi, que portes-tu
pour courir si vite ? » Il répond : « La guerre et la mort ».
« La guerre et la mort, soit », dit-elle,
« J'ai ce que tu cherches », et elle l'attend de pied ferme.
[...]
Chacun saisit son fer acéré, excite
son orgueil, allume sa fureur ;
et ils s'élancent l'un contre l'autre
comme deux taureaux jaloux et que la fureur embrase.
Dignes d'un soleil éclatant, mémorables
Exploits dignes d'un plein théâtre !
[...]
Ils ne veulent ni d'esquive, ni de parade,
ni de retraite, et l'adresse ici n'a pas cours.
ils dédaignent les feintes et les coups amortis :
l'ombre et la fureur abolissent l'usage de l'art.
[...]
Trois fois le chevalier serre l'héroïne
sous ses robustes bras, et trois fois
elle s'arrache à ces nœuds pressants³⁵.

La *Suite Huth* et *La Jérusalem délivrée* sont des œuvres, en apparence, bien étrangères l'une à l'autre mais parce qu'elles partagent ponctuellement un même matériel narratif, elles sont logiquement convoquées et refondues en un seul et même épisode.

C'est aussi parfois autour d'une figure fédératrice du récit que semble s'organiser le rapprochement des textes, comme Joseph d'Armathie qui donne son nom à la première pièce de l'ensemble dramatique. Jacques Roubaud et Florence Delay, évidemment, se sont souvenus des romans médiévaux où ce personnage apparaît – *L'Estoire del saint graal* par exemple – mais n'ont pas non plus oublié son origine biblique. Ils n'hésitent donc pas à revenir plus strictement

³⁴ *GT*, p. 55.

³⁵ Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, Jean-Michel Gardair (éd. et trad.), Paris, Champion, 1990, p. 683-687.

aux Écritures et s'amuse notamment à truffer leur texte de passages évangéliques précis où le fameux « sergent du Christ » est déjà mentionné : « Or Joseph qui était d'Arimatee homme bon et juste disciple de Jésus en secret et qui attendait le royaume de Dieu avait demandé le corps de Pilate »³⁶. On retrouve ici une sorte de verset hybride qui mélange des mentions qui n'apparaissent que chez Jean (« disciple de Jésus en secret », 19-38) ou chez Luc (« homme bon et juste », 23-50 ; « attendait le royaume de Dieu », 23-51). Mais la figure de Joseph n'est pas seulement l'occasion d'exploiter l'intertexte biblique : parce qu'elle a permis, Jacques Roubaud et Florence Delay le savent, d'infléchir la matière de Bretagne dans un sens religieux, elle semble aussi avoir suscité dans son sillage des souvenirs d'œuvres qui mettent plus généralement en scène les mystères de la foi. C'est ainsi que l'on retrouve, dès la première scène du *Graal Théâtre*, quelques vers tirés de *La Passion du Palatinus*, où Marie entonne sa complainte de *mater dolorosa* :

« Lasse lasse lasse chetive
Ore je ne veux plus jamais vivre
Mon très doux enfant tu es mort
Lasse que ce m'est grand tort
Lasse tu étais toute ma joie
J'avais tout mon confort en toi
Comment s'étonner que j'aie deuil »³⁷.

Quelques pages plus loin, lorsque les deux auteurs doivent faire de Joseph le prêcheur de la bonne parole, ils décident de retranscrire un extrait de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, qui renvoie lui-même à d'autres textes :

« Sa douleur fut universelle. Il souffrit dans chacun de ses membres et par chacun de ses sens. Il a souffert dans ses yeux parce qu'il a pleuré. Saint Paul le dit dans son épître aux Hébreux et c'est la vérité. Il a souffert dans son ouïe quand on l'accablait d'opprobres et de blasphèmes et il les entendait en raison de ses quatre qualités qui sont noblesse puissance vérité et bonté. Il a souffert par son odorat car il respira une grande puanteur dans le lieu du Calvaire où se trouvaient les corps fétides des morts [...]. Il a souffert dans le sens du goût. Et c'est pourquoi quand il criait j'ai soif on lui donna du vinaigre mêlé de myrrhe et de fiel [...]. Il souffrit enfin de son toucher. Car dit Isaïe dans toutes ses parties de son corps depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête il n'y eut rien qui ne souffrit en lui »³⁸.

³⁶ *GT*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 15-16 ; voir *La Passion du Palatinus*, Grace Franck (éd.), Paris, Champion, 1922, p. 43, v. 1088-1094.

³⁸ *Ibid.*, p. 21 ; voir Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Abbé Roze (éd. et trad.), Paris, Rouveyre, 1901, « La Passion du Christ », p. 388 et suivantes.

À la fin de la pièce, alors que Joseph a reçu le coup douloureux et voit sa famille entachée par le péché, ce sont des psaumes d'Antoine de Baïf qui viennent exprimer la douleur de sa pénitence :

« En colère ô Seigneur ne me viens convaincre de forfait
Ni ne me viens châtier sous ta fumante fureur
Aie de moi pitié. Je me sens trop faible de mon mal
Viens me guérir. Mes os sont de vigueur dénués »³⁹.

Autour de Joseph s'élabore donc un véritable petit corpus de littérature chrétienne mais point de prosélytisme, toutefois, de la part de Jacques Roubaud et Florence Delay. La présence de ces œuvres est importante car elle rappelle les chemins mystiques qu'a empruntés le roman du Moyen Âge, mais elle ne constitue, en réalité, qu'un pan de cet héritage singulièrement divers brassé par les deux auteurs.

En effet, à côté de ces personnages bibliques que les auteurs médiévaux récupéraient déjà pour fonder leurs généalogies chevaleresques, le *Graal Théâtre* propose, par exemple, de mettre aussi en scène, de manière inédite, la fameuse Tuatha de Danann, rencontre étonnante des cosmogonies qui garantit une rencontre tout aussi surprenante des intertextes. Après avoir parcouru un corpus chrétien, nous sommes donc invités à découvrir les rayons celtiques de la bibliothèque. Le célèbre « Kat Goddeu », attribué à Taliésin, se retrouve logiquement dans la bouche de Merlin, encore appelé Myrddin :

« J'ai été une lance étroite et dorée
J'ai été goutte de pluie dans les airs
J'ai été la plus profonde des étoiles
J'ai été mot parmi les lettres
J'ai été livre dans l'origine
J'ai été lumière de la lampe [...] »⁴⁰

Plus loin, ce sont des « Grandes Paroles » qui rappellent une aventure de Dagda, enregistré notamment dans le célèbre *Livre des conquêtes d'Irlande* :

« Le grand Dagda se souvient. Un an avant la bataille de Moytura quant il prit la Morrigan au-dessus des eaux jalouses de la rivière Boyne sa fille. Un pied sur une rive un pied sur l'autre. Voilà comment il faisait le grand Dagda »⁴¹.

³⁹ *Ibid.*, p. 57 ; voir Antoine de Baïf, « Psaume VI », Josué Seckel (éd.), *Poésie*, 8, 1977, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24 ; voir « Cat Goddeu » traduit par Jean Markale dans *Les Grands Bardes Gallois*, op. cit., p. 64-65.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27 ; voir « La seconde bataille de Mag Tured », Christian Guyonvarc'h (trad.), dans *Patrimoine Littéraire Européen*, Jean-Claude Polet (dir.), Bruxelles, De Boeck Université, vol. 3, 1992, p. 59.

Bref, en décidant de s'ouvrir au syncrétisme des cultures, Jacques Roubaud et Florence Delay semblent avoir ouvert une nouvelle brèche intertextuelle, comme en témoigne encore la petite bibliographie que dressent Gala et Galaain, ces enfants mystérieux que Joseph croise dans la forêt :

« Myrddin nous a enseigné la première et la seconde bataille de Moytura. Le voyage de Bran le béni. Les Mabonogion de Branwen. L'enlèvement des vaches de Cooley. La frénésie du fantôme. La séduction d'Évain. Le Gododdin »⁴².

Ces scènes où Jacques Roubaud et Florence Delay convoquent allègrement les œuvres de la culture celtique réservent pourtant d'autres surprises car au milieu de ces allusions et ces citations, déjà étrangères aux hypotextes médiévaux, se sont aussi glissées d'autres références plus étonnantes encore, et qui nous éloignent plus encore du Moyen Âge et de l'univers arthurien. Par exemple, lorsque les « Grandes Paroles » constatent l'arrivée des premiers chrétiens sur les terres bretonnes, c'est un extrait des *Perses* d'Eschylle qui se voit adapté à la cause des Tuatha de Danann :

« Ils se flattent de jeter sur les terres celtiques le joug de l'esclavage ces nouveaux Fomori. Je vois l'armée dévastatrice venue des rivages adverses du continent qui sur la passerelle aux câbles blancs de lin a traversé la plaine de Manannann »⁴³.

Quand ces mêmes « Grandes Paroles » décident de galvaniser le panthéon celtique pour repousser les nouveaux envahisseurs chrétiens, Jacques Roubaud et Florence Delay utilisent alors un passage de l'*Ajax* de Sophocle : « Allons debout trop longtemps figés dans un loisir anxieux. Debout dieux d'Irlande et de Galles »⁴⁴. À la page suivante, le dieu Pwyll, affirme « pouvoir faire une ceinture autour de la terre en quarante minutes »⁴⁵, phrase tirée du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Il ajoutera d'ailleurs aussitôt que « ce n'est pas cela qu'[il] voulai[t] dire », déclaration à laquelle on ne peut que souscrire puisque, en effet, « ce n'est pas cela » que l'on s'attendait à trouver dans notre traque intertextuelle. Cette réplique vient d'ailleurs nous rappeler, avec éclat, le véritable labyrinthe que constitue le *Graal Théâtre* : les sources médiévales supposées à l'origine du projet

⁴² *Ibid.*, p. 39.

⁴³ *Ibid.*, p. 27 ; voir Eschylle, *Les Perses*, Paul Mazon trad., Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 62-63.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28 ; voir Sophocle, *Ajax*, Paul Mazon trad., dans *Tragédies*, Paris, Folio, 1973, p. 142.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29 ; Voir William Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été*, François-Victor Hugo trad., dans *Théâtre complet*, Paris, La Pléiade, 1950, p. 808.

appellent en effet d'autres souvenirs textuels bien étrangers au Moyen Âge, qui eux-mêmes peuvent emprunter d'autres réseaux de la mémoire littéraire.

Vertige de la recherche, donc, qui prive le lecteur curieux d'un parcours innocent de l'œuvre : à chaque page, on soupçonne que le déjà-dit s'est invité, qu'une allusion nous échappe, qu'une citation se cache au détour d'une réplique ou même d'une didascalie. Parfois, un sentiment d'étrangeté permet de lancer la recherche et de découvrir un hypotexte. Ainsi en est-il de cette réplique de Joseph :

« Quand je contemple le ciel
À l'innombrable lumière
Et regarde vers le sol
De nuit entouré
Enterré dans le sommeil
D'amour et de peine
Je suis occupé [...] »⁴⁶.

La tonalité du passage, relayé par cette typographie singulière que l'on associe volontiers au texte poétique, autorisent à penser qu'il s'agit là, littéralement, d'une insertion lyrique, à l'image de ce que le roman médiéval pouvait déjà expérimenter : la réplique est en effet une traduction du « Noche Serena » de Luis de León, un humaniste espagnol de la fin du XVI^e siècle. Mais les citations et les références sont parfois plus difficiles à débusquer, notamment lorsqu'elles sont plus courtes : elles se fondent dans le corps de l'écriture, sans laisser d'indices de mise en page ni susciter de décrochage tonal ou stylistique trop visible. Lorsque Joseph, toujours lui, s'adresse au peuple chrétien et déclare que « la Providence [...] veut offrir un nouveau départ aux enfants du limon »⁴⁷, l'allusion à un titre de Raymond Queneau, *Les Enfants du limon*, peut en effet passer inaperçue dans la mesure où elle se cache aussi derrière l'imagerie biblique de la glaise.

La culture du lecteur est donc singulièrement mise à l'épreuve par cette bibliothèque diverse, qui ne convoque d'ailleurs pas toujours que des classiques. Évidemment, on croise allègrement des auteurs incontournables, dont les formules les plus fameuses sont insérées telles quelles (le fameux « alphabet des astres »⁴⁸ de Mallarmé) ou parodiées avec malice (le *cogito* cartésien revu par les chrétiens :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 31 ; voir Fray Luis de Leon, *Poesia completa, op. cit.*, p. 78-79.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

« Je souffre donc je m’approche du salut »⁴⁹). Mais le véritable tour de force joué par Jacques Roubaud et Florence Delay tient aussi à la convocation de textes moins canoniques, auxquels l’écriture emprunte néanmoins quelques phrases ou quelques mots qui ne peuvent être repérés que par une recherche intertextuelle systématique. Les deux scribes peuvent ainsi faire appel à Jean Markale, écrivain dont n’est certes pas ingorée mais que l’on reconnaîtra plus difficilement, surtout lorsqu’elle est citée de manière aussi ponctuelle que dans le passage suivant où les « Grandes Paroles » rappellent, qui plus est, une aventure du dieu Lug :

« Aussi sûr que la patte du cygne blanc est noire que les entrailles du soleil sont rouges que le petit du chevreuil est tacheté, la lance de Lug pourfendit la muraille vibrante de l’air et arracha l’œil de Balor »⁵⁰.

Les détails de la « patte du cygne », des « entrailles du soleil » et du « petit du chevreuil [...] tacheté » sont en effet des mentions très précises que l’on retrouvera dans le premier volume du *Cycle du graal* markalien. Si les sources de Jacques Roubaud et Florence Delay parfois aisées à deviner, d’autres, en revanche, ne font qu’affleurer et sont d’autant plus délicates à débusquer qu’elles sont intimement mêlées à d’autres intertextes : ce n’est qu’au prix d’une lecture tenace, pour ne pas dire acharnée, que l’on vient à les découvrir.

Le Graal Théâtre est en somme une bibliothèque où le lecteur est invité à se perdre, au gré de rencontres ou de retrouvailles avec ces voix étrangères et passées qui ont fait notre littérature. Le motif de la carole magique, tel que le réinvestissent Jacques Roubaud et Florence Delay, vient d’ailleurs dire avec brio ce tropisme anthologique qui fonde l’écriture. Alors que Viviane réussit à sortir Lancelot de la folle ronde musicale, des voix se font entendre, que Blaise décide aussitôt de consigner :

BLAISE : Mais voilà que j’entends des paroles des cris des soupirs dont je ne sais s’ils sont d’aujourd’hui d’hier ou de demain. Notons.

VOIX, *se chevauchant* : Nel mezzo del camin della nostra vita. To be or not to be that is the question. Connais-toi toi-même. Ô saison ô châteaux. À moi comte deux mots. Farai un vers de dreit niens. Un spectre hante le monde. Grauteur freund ist alle theorie. Et moi qui demain devais prendre Narbonne. Le temps s’en va le temps s’en va ma dame. Per amica silentia lunae. Come come come come come. Comme un aveugle qui s’en va vers les frontières. En la marche de Gaule et de Petite Bretagne. Kotoba furuku kokoro atarashi.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28. Pour les mentions que l’on doit à Jean Markale, voir *La Naissance du roi Arthur*, Paris, J’ai lu, 1992, p. 205. Pour le combat de Lug contre Balor, voir « La seconde bataille de Mag Tured », Christian Guyonvarc’h (trad.), dans *Patrimoine Littéraire Européen*, *op. cit.*, p. 66.

Longtemps je me suis couché de bonne heure. Albricia Alvar Fanez ca echados somos de tierra. Mas a grand ondra tornaremos a Castiella. Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes. Mon Dieu mon Dieu je vais être en retard au goûter chez la reine. Dépêchons-nous dépêchons-nous.

GALEHAUT : Mais qui crie donc ainsi ?

VIVIANE : Cet enchantement est aussi vieux que le monde [...]. Morgane aujourd'hui votre ennemie et la mienne s'en est servie pour vous emprisonner⁵¹.

Belle manière de figurer, sur le plan métapoétique, la présence fondamentale et plurielle de l'altérité dans l'émergence de l'écriture. Encore une fois, les œuvres et les auteurs de notre canon français (Rimbaud, Guillaume IX, Ronsard, Desnos, Apollinaire...) côtoient des références de la bibliothèque mondiale (Dante, Shakespeare, Socrate, Goethe, Marx, Teika, etc.). Surtout, et de manière éloquente, ces morceaux choisis sont les éléments constitutifs d'un enchantement : la merveille, comme déjà dans les récits médiévaux, est rivée aux arcanes de la création et donne à penser la littérature comme cet espace incantatoire où la répétition fonde la puissance de la parole.

Latences de la mémoire

Cette carole littéraire nous rappelle cependant que la tentation anthologique reste un fantasme impossible à satisfaire : la réécriture ne pouvant pas épuiser toute la bibliothèque, elle est condamnée à ne donner que des aperçus de ces voix innombrables du passé qui forment la grande toile de fond du texte roubaldien. Nous touchons là, à vrai dire, au revers inhérent à toute entreprise de florilège : il faut non seulement sélectionner des modèles mais aussi formater ceux que l'on aura retenus afin qu'ils puissent tenir dans un même espace. Le geste de synthèse oscillerait donc toujours entre un désir de somme et un travail de découpe, état de fait qui permet, somme toute, de réconcilier les deux grandes tendances de l'écriture médiévale : l'amplification et l'abréviation. Ces deux notions peuvent apparaître contradictoires mais elles révèlent pourtant leur complémentarité dans la perspective de cette œuvre roubaldienne qui flirte sans cesse avec l'encyclopédisme littéraire. Abréger pour mieux rassembler, comprimer les parties pour prétendre à l'expression du tout : telle est, en effet, l'opération paradoxale mais nécessaire qui régit ces réécritures où l'impossibilité

⁵¹ *Ibid.*, p. 417-418.

d'honorer la totalité de la bibliothèque contraint l'héritage littéraire à n'être qu'une mémoire en éclats.

Le démon de l'exhaustivité à l'œuvre chez Jacques Roubaud appellerait donc inlassablement celui de la fragmentation. L'intertexte médiéval n'échappe pas à ce constat et c'est probablement à regret que l'oulipien s'est vu dans l'obligation non seulement de privilégier certaines œuvres au détriment d'autres, mais aussi de contracter celles qu'il s'est résolu à suivre afin de pouvoir leur ménager, tant que faire se peut, une apparition dans son propre texte. Car si certaines œuvres du Moyen Âge sont allègrement réinvesties par Jacques Roubaud, d'autres, comme nous avons eu l'occasion de le voir tout au long de ce travail, ne sont qu'effleurées et l'ont sent bien, à plusieurs reprises, que la frustration est grande de ne pas pouvoir leur rendre justice, faute de place. C'est encore le cas, pour évoquer un dernier exemple, des textes de la légende tristanienne, que Jacques Roubaud aurait apparemment voulu intégrer au projet du *Graal Théâtre* : l'idée a été rapidement abandonnée, l'oulipien invoquant, déçu, le « principe de réalité ». Revenu à plus de modestie quant aux proportions déjà conséquentes de l'entreprise, l'écrivain n'est pourtant pas totalement prêt à occulter définitivement ce corpus et décide notamment de lui ménager un espace dans la réécriture, à la faveur d'un petit récit dans le récit. L'histoire des amants de Cornouailles est en effet ingénieusement enchâssée dans le *Graal Théâtre*, à l'occasion d'une conversation entre Guenièvre, Lancelot et Galehaut, qui s'entretiennent de littérature. L'amant de la reine ne connaît apparemment pas cette aventure :

LANCELOT : Que racontait cette histoire ?

GALEHAUT : Ne la connais-tu pas ?

GUENIÈVRE : Oh vous la lui ferez lire mais laissez-moi au moins lui raconter le philtre⁵².

La légende ne sera pas rappelée dans sa version intégrale, seul un de ses épisodes célèbres aura ici droit au projecteur narratif, opération d'*abbreviatio* qui confirme les choix de découpe qui s'imposent dès lors que l'écriture est tentée par le florilège. Guenièvre se décharge ainsi du devoir d'exhaustivité, qu'elle confie soigneusement à Galehaut, comme Jacques Roubaud et Florence Delay contraignent le lecteur à se renseigner lui-même s'il ne connaît pas l'histoire

⁵² *Ibid.*, p. 432.

complète. Le corpus tristanien s'invite donc dans la réécriture, mais à la manière d'un iceberg littéraire : on en voit la pointe mais on devine surtout que tout ne sera pas dit. Preuve en est, encore, la déclaration de Galehaut qui, après le récit écourté de Guenièvre, fait entendre à Lancelot qu'il « lui arrivera peut-être de rencontrer Tristan »⁵³. Belle prophétie que celle-ci puisque la rencontre du neveu du roi Marc et de Lancelot, rencontre, on le sait, au cœur du *Tristan en prose*, est laissée à l'état d'intertexte possible mais ne sera jamais véritablement actualisée. Ainsi, de manière étonnante, les œuvres médiévales que l'écriture se voit obligée de survoler laissent malgré tout leur empreinte dans le texte. À ce titre, le *Graal Théâtre* reste aussi le lieu d'une mémoire latente de la littérature médiévale : c'est au lecteur que revient la responsabilité d'activer ces potentialités intertextuelles et ces embryons de réécriture que l'œuvre ne peut que suggérer, à défaut de pouvoir tous les exploiter. La présence de la bibliothèque tient donc aussi à cette virtualité : nous n'avons droit qu'à quelques aperçus de ses rayons, mais on devine toujours l'immensité de l'édifice que l'on pourrait parcourir.

Il semblerait d'ailleurs que Jacques Roubaud et Florence Delay aient voulu incarner cette intertextualité fragmentaire et dormante à travers le personnage de Girflet qui, à intervalles réguliers dans le *Graal Théâtre*, évoque rapidement ces aventures et ces récits que l'écriture n'aura pas l'occasion d'explorer davantage. En effet, si le fils de Do ne prend guère part à l'action, il en est en revanche le spectateur privilégié et fonctionne, à ce titre, comme la mémoire vive du récit : il connaît tous les rouages de la cour, tous les événements qui s'y déroulent, tous les acteurs qui y défilent. La position extérieure qu'il occupe est un privilège proche de l'omniscience, statut qui le rapproche évidemment de la figure de l'auteur, d'autant plus qu'il est présent aux côtés d'Arthur jusque dans sa mort. Car c'est bien ce rôle de dernier compagnon et de dernier témoin des instants du roi, hérité de la *Mort Artu*, qui légitime ici sa double fonction d'archiviste des aventures et d'assistant personnel d'Arthur : Jacques Roubaud et Florence Delay, avec humour, n'ont donc pas hésité à le parer du titre éloquent d'« écuyer-secrétaire » du roi.

Dans ce que l'on serait tenté d'appeler « l'entreprise arthurienne », Girflet officie en effet en tant que secrétaire, au sens le plus moderne du terme, et ses

⁵³ *Ibid.*, p. 433.

occupations recouvrent bien les tâches aujourd'hui attendues de la profession. Il se charge ainsi régulièrement des communications au sein de la Table Ronde, accueille les personnages, signale leur présence auprès du roi et lui délivre éventuellement les messages qui lui sont destinés. La prise en charge de nouveaux arrivants à la cour est d'ailleurs un rôle qui lui était déjà ponctuellement dévolu dans le *Conte du Graal* où l'on voit Arthur lui demander, ainsi qu'à Yvain, de s'occuper de Clamadeu, chevalier vaincu par Perceval et envoyé à la cour du roi afin de s'y constituer prisonnier :

A ces mots en estant se lieve
Guilfez, cui li rois le commande
Et mes sire Yvains, qui amande
Toz ces qui a lui s'acompaignent,
Et li rois lor dit que il praignent
Lo chevalier, si lou conduient
Es chanbres, la o se deduient
Les damoiseles la raïne⁵⁴.

La scène se voit relue de manière moderne et humoristique dans le *Graal Théâtre*, où Girflet, en bon préposé à l'accueil, interroge Clamadeu sur les raisons de sa venue : « Sire quelqu'un est arrivé [...]. Sire chevalier est-ce bien la cour du roi Arthur que vous cherchez ? [...] Avez-vous une requête à adresser au roi ? [...] Un message pour lui ? »⁵⁵. Il n'est pas étonnant qu'à titre de nouveau réceptionniste officiel de la Table Ronde, ce soit désormais lui qui accueille Perceval lors de sa première venue à la cour, et non plus Yonet, comme c'était le cas dans *Le Conte du Graal*. Devant l'ignorance du *nice*, qui ne sait pas identifier le roi, Girflet s'empresse d'ailleurs de se lancer dans une description entêtée de l'organigramme arthurien dont le jeune Gallois n'a bien évidemment que faire :

PERCEVAL : Eh toi avec le couteau c'est celui-là le roi ?
GIRFLET : Mais non jeune homme celui-là comme vous dites est Gauvain son neveu notre modèle à tous.
PERCEVAL : Et le roi ?
GIRFLET : Je me présente. Girflet fils de Do écuyer-secrétaire. À côté de Gauvain vous devriez avoir Yvain car ils sont toujours l'un à côté de l'autre mais Yvain n'est pas là car il se trouve chez Claudine sa dame la veuve d'Escladon le Roux. En ce moment Gauvain plaisante avec le fou qui répète pour la énième fois que la jeune fille triste que vous pouvez apercevoir là-bas et qui ne parle pas – ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'elle est triste et par conséquent s'appelle Tristouze...
PERCEVAL : C'est le roi que je veux voir.

⁵⁴ *Le Conte du Graal*, éd. citée, v. 2824-2830.

⁵⁵ *GT*, p. 342.

Le discours de Girflet est intéressant à plus d'un titre : il propose non seulement au lecteur-spectateur qui n'est pas familier de l'entourage arthurien un aperçu de la cour, narre les événements présents qui s'y jouent à la manière d'une scène d'exposition mais croise aussi à la trame principale de l'aventure les récits parallèles du monde arthurien. Par la voix de celui qui sait tout ce qu'il se passe à la Table Ronde, et qui visiblement ne se fait guère prier pour tout raconter, Jacques Roubaud et Florence Delay trouvent ainsi la parade pour mentionner ces aventures et ces textes sur lesquels ils ne reviendront pas mais qui ne sont pas moins exemplaires de la matière de Bretagne.

Girflet fonctionne donc comme la mémoire totale mais latente de l'univers arthurien et c'est lui, de manière révélatrice, qui se propose de rafraîchir ponctuellement les souvenirs de ses compagnons lorsqu'ils ont affaire, par exemple, à un personnage dont l'identité leur échappe. Lorsqu'un messager, dans le *Lancelot en prose*, vient annoncer le défi de Galehaut à la cour, Arthur « demande a mon signor Gavain son neveu s'il avoit oncques veü Galeholt »⁵⁶. Devant l'ignorance du chevalier et du reste de ses compagnons, c'est originellement Galegantins le Gallois, chevalier qui « moult avoit terres cerchies »⁵⁷, qui entreprend un petit portrait biographique du géant. Ce rôle d'informateur est, dans le *Graal Théâtre*, conséquemment confié à Girflet :

KEU : C'est un géant à ce qu'on dit.

GIRFLET : Oui il a au moins une tête de plus que tout le monde.

KEU : Qu'est-ce que Girflet en sait ? Pourquoi pas deux pourquoi pas trois ?

GIRFLET : Parce que je l'ai vu. Je me trouvais l'an dernier en Sorelois qui est sa terre préférée car il la tient de sa mère la Belle Géante. Le château lui ressemble il a pour nom l'Orgueilleuse Emprise. C'est un prince célibataire auquel on ne connaît point de femme point d'amour et qui a entrepris de soumettre tous les rois⁵⁸.

C'est bien en qualité de témoin que Girflet, conformément au rôle ultime qu'il joue dans la *Mort Artu*, constitue un point de référence incontestable en ce qui touche au personnel breton : en véritable administrateur, il gère et connaît intimement les dossiers de chacun des acteurs arthuriens, sait décliner leur identité, leur terre d'origine, leur état civil. Plus loin, Gauvain se souvient de sa première participation à la chasse au cerf blanc mais éprouve quelque difficulté à

⁵⁶ *Lancelot en prose*, « La Marche de Gaule », Éric Hick (éd.) et Anne Berthelot (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 2, 2003, p. 450.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *GT*, p. 295.

retrouver le nom de la première dame qu'il a rencontrée à cette occasion. Girflet s'empresse de le lui rappeler et son discours permet encore une fois de ménager dans le récit une allusion à la bibliothèque, notamment à un épisode la *Suite du Roman de Merlin* :

« Enfin messire Gauvain. Elle se prénomme Arcade et elle a épousé grâce à vous son ami Pelléas. Maître Blaise de Nothombrelande a d'ailleurs écrit que c'est lors de la première nuit qu'ils ont passé ensemble que fut engendré Guivret le Petit qui sera un jour un excellent chevalier de la Table Ronde »⁵⁹.

À défaut d'avoir peut-être tout vu, Girflet a lu, comme le signale explicitement le renvoi au livre de Blaise, figure incontournable du scribe à laquelle il est associé ici de manière éloquente. Ailleurs, lorsque les chevaliers évoquent Hargodabran, c'est encore lui qui intervient, non sans faire l'objet, cette fois-ci, de la fameuse ironie de Keu qui dénonce, précisément, le réflexe presque maniaque de Girflet de toujours tout rappeler :

GIRFLET : On dit que les Irlandais vont soutenir Hargodabran.

KEU : Cet Hadabran est leur chef ?

GIRFLET : Ce n'est pas Hadabran mais Hargodabran.

KEU : Heureusement que nous avons Girflet parmi nous. Il sait tout, il a tout entendu été partout. C'est une grande chance d'avoir parmi nous cette source inépuisable d'informations. Je parie qu'il va nous faire son portrait⁶⁰.

Intendant de la mémoire aventureuse, Girflet en est donc aussi le gardien farouche et le représentant zélé, pointilleux et méthodique jusqu'au comique, comme lorsqu'il explique à Perceval comment défaire l'armure du Chevalier Vermeil qu'il vient de terrasser :

« Vous n'y êtes pas du tout jeune homme laissez-moi faire. Il y a plusieurs manières d'ôter une armure selon qu'on est debout ou couché. Comme ce chevalier est mort je vais employer la méthode recommandée lorsqu'on est couché. Voilà. Je le devêts et je le déchausse jusqu'aux orteils. Voilà. Maintenant venez ici je vais vous aider à passer ses vêtements. D'abord enlevez-moi tout ça »⁶¹.

La parole de Girflet se pare d'un didactisme infantilisant : la justification, passablement utile, de sa manière de procéder, relayée par les présentatifs « voilà » qui scandent son discours, inscrit son personnage dans un désir, pour ne pas dire une hantise, de montrer comment bien faire les choses. Toujours prêt à renseigner les autres, surtout les nouveaux venus ou les ignorants de l'aventure en

⁵⁹ *Ibid.*, p. 476.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 318.

⁶¹ *Ibid.*, p. 228.

qui il trouve des interlocuteurs qu'il n'a pas encore lassés de ses manies, le fils de Do se propose ailleurs d'exposer à Bohort comment se déroule la chasse au cerf blanc :

GIRFLET : Nous sommes jeune Bohort dans la première phase de la chasse qu'on appelle la quête. Son but est de découvrir les cerfs afin de les émouvoir. Le chasseur accompagné de son chien préféré cherche tout seul l'erre autrement dit la trace cherche les pieds autrement dit la marque des sabots cherche les fumées...

KEU : Autrement dit les fientes.

GIRFLET : Qui peuvent être en chapelet en bousard en plateau en troches formées dorées aiguillonnées ou en grumelures suivant la saison. Le chasseur cherche aussi sur le tronc des arbres les endroits où l'écorce a été grattée ainsi que les portées, c'est-à-dire le menu bois que le cerf casse en passant⁶².

La parole de Girflet s'organise de nouveau comme un manuel outrancièrement pédagogique : elle retrace étape par étape le fonctionnement de l'aventure, livre les clés pour mener à bien une bonne quête en même temps qu'elle donne des outils propres à la chasse. Girflet est donc le guide et le maître des règles, statut évidemment profitable au lecteur néophyte curieux de découvrir les rouages de l'univers arthurien, mais sa rigueur le rend manifestement incapable de synthèse. Insensible à l'ironie de Keu qui parodie son discours autour du détail des fientes, il répond, très littéralement, par une nouvelle volonté de circonscrire un sujet qui n'en demandait pas tant. Son rôle vient donc cristalliser, de manière particulièrement éloquente, cette obsession de l'exhaustivité qui hante l'écriture roubaldienne. Il n'est pas anodin, à cet égard, que revienne à Girflet le rôle de faire l'appel de la Table Ronde. On le voit, à plusieurs reprises, réviser ses listes de personnages pour s'assurer de bien maîtriser la composition de la cour arthurienne :

GIRFLET : Ysmaine cousine de Perceval. Ysmaine cousine de Lore de Branlant. Ysave nièce d'Arthur. Ydone. Vieille Demoiselle au Cercle d'Or alias Demoiselle de Grand Âge. Trevilonete. Soredamours sœur de Gauvain. Sibylle fille de la reine Sibilla qui fut en stage dans l'île d'Avalon.

HERVÉ de RIVEL [à Ké qui l'aide à se dévêtir] : Merci jeune homme. Mais dites-mois quel est ce murmure ?

KEU : Girflet monseigneur. Il réviser ses listes à l'endroit puis à l'envers.

HERVÉ de RIVEL : Quelles listes ?

KEU : Eh bien comme les chevaliers de la Table Ronde sont tous partis nous ne savons plus à quoi nous occuper. L'écuyer-secrétaire du roi met à jour ses notes et se prépare à faire l'appel des dames et des demoiselles.

GIRFLET : Basille demoiselle de Cornouailles. Avenable toujours en habit d'homme. Anelise fille du roi de Danemarc. Aliénor sœur d'Escanor.

⁶² *Ibid.*, p. 474-475.

Alemandine reine de l'Île aux Puceles Beles. Et voilà une bonne chose de faite⁶³.

La pratique de la liste, éminemment oulipienne, permet d'accorder une apparition fugace aux personnages oubliés de la réécriture⁶⁴. L'inventaire onomastique est, à cet égard, la forme la plus économique de cet art de l'*abbreviatio* paradoxalement nécessaire au désir d'anthologie : à défaut de pouvoir reconduire tous les textes, les noms de personnages, comme des fragments de récits potentiels, servent de sémaphores intertextuels et dessinent les contours de cette bibliothèque que l'œuvre n'aura pas toujours l'occasion de parcourir.

Par son verbe qui veut tout quadriller, Girflet finira cependant par laisser les autres chevaliers qui n'hésiteront pas à lui couper la parole. Perceval, on pouvait s'y attendre, est le premier à faire taire le fils de Do mais le roi s'agacera aussi de son secrétaire :

GIRFLET : Soyez content sire nous pouvons nous mettre à table. Je vous rapporte la coupe volée par le Chevalier Vermeil de la forêt de Quinqueroi que je ferais mieux désormais d'appeler Feu le Chevalier. Je vous la rapporte dis-je de la part de votre nouveau chevalier.

ARTHUR : De qui parles-tu ? Ne peux-tu pas t'exprimer plus clairement ? [...]
Tu veux dire le Gallois ?

GIRFLET : Lui-même sire qui est venu vous demander tout à l'heure...

ARTHUR : Comment a-t-il eu ma coupe ? Mon pire ennemi lui en a-t-il fait cadeau ?

GIRFLET : Mais non sire pas du tout c'est précisément ce que je suis en train d'essayer de vous dire mais vous m'interrompez tout le temps. Ce n'est pas sans raison que je disais tout l'heure rappelez-vous le Chevalier Vermeil de la forêt de Quinqueroi que je ferais mieux d'appeler Feu le Chev...

ARTHUR : Girflet je t'en supplie sois bref⁶⁵.

Ailleurs, lorsque Trahan, chevalier blessé que Lancelot avait juré de sauver, vient réclamer son dû à la cour arthurienne, il fait aussi les frais de la proximité de Girflet, qui engage de nouveau un discours incapable de brièveté :

TRAHAN [en parlant de Lancelot] : Où est-il ?

GIRFLET : Loin d'ici. Sans doute en Sorelois un pays de saumons et de brumes où un prince nommé Galehaut...

TRAHAN : Ah non je ne demande pas un cours d'histoire et de géographie⁶⁶.

On l'aura donc compris, si le fils de Do est, pour reprendre les mots de Keu, une « source inépuisable d'informations », il incarne aussi cette mémoire frustrée du

⁶³ *Ibid.*, p. 523-524.

⁶⁴ À propos de ces listes, on se reportera à notre développement « Des siècles et des noms » du premier chapitre.

⁶⁵ *Ibid.* p. 529.

⁶⁶ *Ibid.* p. 411.

récit qui, contrainte à la brièveté, ne peut pas s'exprimer dans les proportions qu'elle mériterait. La manière dont il se fait incessamment couper la parole et se voit souvent réduit au silence relaie évidemment, sur le plan métalittéraire, ces limites matérielles qui alimentent et rendent impossible le fantasme d'un livre des livres. Toutefois, grâce à Girflet, on entr'aperçoit malgré tout l'infinité de ces textes qui n'ont droit qu'à une apparition partielle et fugace et que le *Graal Théâtre* semble, pour ainsi dire, encore garder en réserve. Par le biais de ce personnage qui sait tous les récits mais qui n'a pas toujours l'occasion de les raconter, le projet d'une œuvre totale est donc à la fois exhibé dans son impossibilité mais aussi dépassé, car, en définitive, c'est peut-être lorsque la réécriture est ainsi mise en scène dans ses lacunes et ses non-dits qu'elle exprime le mieux la plénitude de la bibliothèque.

Avec Girflet, l'oulipien redéfinit donc le statut d'auteur à l'ombre du démon de la collection : celui qui prend la plume est le dépositaire d'une mémoire des lettres, qu'il s'agit de compiler et de recomposer dans sa pluralité. Entreprise ambitieuse, condamnée à rester à l'état de projet, car la réécriture est à l'image d'une éponge : elle peut absorber bien des modèles mais elle se borne aussi à ses propres capacités de rétention. Pourtant, jusque dans l'aveu de ses limites et de ses ratés, le rêve roubaldien d'un texte-bibliothèque permet d'entrevoir combien ce sont, d'abord et avant tout, les voix du passé, même celles qui sont tuées, qui fécondent, de bout en bout, l'écriture. Le livre des livres avorte, contraint de ne donner que l'illusion de la totalité, mais cette faillite de l'exhaustivité ne laisse pas moins, dans le texte, la trace d'une incomplétude que le lecteur aura implicitement la charge de combler. Le travail d'amplification et de *remembrance* à l'œuvre chez Jacques Roubaud est donc aussi de notre responsabilité : les silences de la réécriture sont autant d'appels à pénétrer dans la bibliothèque, pour participer, à notre mesure, au grand hommage rendu aux textes.

CONCLUSION

Comme nous avons essayé de le montrer tout au long de cette recherche, l'exploration de la bibliothèque du Moyen Âge, telle que la mène Jacques Roubaud, n'est pas qu'un simple excursus dans notre vieux patrimoine. S'il s'agit certes d'exhumer les textes du passé, c'est aussi l'occasion pour l'écrivain de redécouvrir des modes de transmission et de production littéraires, parfois bien éloignés de nos pratiques contemporaines. Tantôt extrêmement respectueux, tantôt plus franchement subversif, l'oulipien pratique, il est vrai, une réécriture qui n'a apparemment pas de ligne de conduite, si ce n'est celle, étrangère à nos habitudes mais singulièrement médiévale, d'une fidélité libre à l'égard de ses modèles. En effet, ce n'est qu'en invoquant le paradoxe d'une allégeance inventive, paradoxe que la notion de translation se charge bien de résoudre, que l'on peut apprécier son entreprise et rendre ainsi compte de ce complexe travail de mémoire qu'il met en branle.

Assurément, Jacques Roubaud est un grand lecteur : chacun de ses écrits témoigne de cette immense érudition qui féconde, de bout en bout, son œuvre et sa poétique. C'est peu dire, en un mot, qu'il est informé lorsqu'il décide de se piquer à la réécriture : la reprise, chez lui, prend racine dans une connaissance intime de la bibliothèque. Là où Jean Cocteau écrit ses *Chevaliers de la Table Ronde* sans se documenter, là où Julien Gracq compose son *Roi Pêcheur* en se reportant à Wagner, là où Michel Rio compose une trilogie arthurienne en contournant le « bric-à-brac » breton, Jacques Roubaud décide, au contraire, de retrouver les légendes médiévales à l'endroit même où elles se sont épanouies, dans les textes du Moyen Âge. Véritable dépoussiérage, son entreprise s'élabore donc d'abord autour d'une volonté de réhabiliter ces œuvres et ces auteurs qui ont participé à la fortune de bien des récits mais dont on ignore parfois jusqu'au nom. Car si le grand public connaît toujours aujourd'hui Arthur et le graal, qui peut prétendre avoir lu Robert de Boron ou le *Lancelot en prose*, à l'exception des spécialistes et de quelques passionnés ? C'est en réponse à cet oubli et à cette désertion du corpus médiéval, notamment français, que l'oulipien semble vouloir prendre la plume, se faisant ainsi, à l'image des premiers translateurs en langue vernaculaire, le depositaire d'un héritage qu'il faut diffuser, au bénéfice de tous.

Passeur de culture, Jacques Roubaud paraît donc d'abord s'être efforcé de relayer et de donner accès aux textes anciens, abandonnant par là même les prestiges modernes du statut d'auteur pour adopter la posture plus modeste du vulgarisateur. Cet effacement de l'écrivain derrière une parole autre à laquelle il faut rendre justice n'est pourtant qu'apparent : chez Jacques Roubaud, même le premier effort de transposition, celui où la voix auctoriale est *a priori* la plus soumise aux modèles, manifeste, en vérité, une profonde originalité et révèle des rapports tout personnels à la langue et à la littérature. Devant l'ancien français, nous l'avons vu, l'oulipien réussit par exemple à imposer sa conception singulièrement hybride de la traduction : le *romanz* devrait être à la fois modernisé, condition minimale de sa lisibilité, mais aussi régulièrement maintenu dans ses archaïsmes, afin qu'on ne perde pas de vue cette étrangeté qui est la sienne. Actualiser pour rendre accessible donc, mais pas au risque de lisser, sous le vernis de la modernité, ce qui est fondamentalement ancien. Ce mot d'ordre semble tout aussi valable lorsque Jacques Roubaud décide de retravailler ses sources en s'attelant à la question du vers et de la prose, exercice apparent de pur formatage mais au creux duquel s'expriment à nouveau de très sérieuses positions de l'écrivain. Ici encore, c'est un idéal d'hybridité qui paraît sous-tendre les manipulations : l'oulipien, à la suite de ses pairs médiévaux, pressent le lien privilégié, aujourd'hui convenu, qui unit la prose et le récit, mais il n'est pas prêt, pour autant, à céder devant cette forme romanesque devenue hégémonique. Si de nombreux passages de nos vieux contes rimés sont en effet prosifiés, et présentés dans une forme plus familière à nos habitudes, bien d'autres, en revanche, sont conservés tels quels, quand il ne s'agit pas d'extraits, à l'origine en prose, qui se voient étonnamment versifiés. Belle manière de rendre justice aux expérimentations qui ont marqué la naissance médiévale du roman et de montrer ainsi au lecteur que le choix d'un *medium* narratif ne va pas peut-être de soi. Cette réflexion autour de la pratique du roman se complique d'ailleurs dans le cadre plus particulier du *Graal Théâtre*, qui ajoute au débat formel un questionnement modal puisque la réécriture du récit, non contente d'hésiter entre vers et prose, se partage aussi désormais entre diégésis et mimésis. L'irruption du romanesque sur les planches ne va pas, il est vrai, sans quelque remise en cause des codes traditionnels de la représentation dans la mesure où la scène raconte désormais plus qu'elle ne montre et n'est donc plus, à cet égard, totalement responsable de

l'illusion théâtrale. En réalité, cette tension entre le narratif et le dramatique est moins problématique qu'elle en a l'air dès lors qu'on décide de la réinscrire dans ces paradigmes médiévaux où tout texte est destiné à la voix. En faisant, à leur tour, le pari d'un roman « performé », Jacques Roubaud et Florence Delay arrachent ainsi les *arthuriana* à une existence purement livresque tout en conservant les avantages d'un récit capable de prendre en charge ce que la représentation, à tout le moins classique, peinerait à figurer, comme, par exemple, les manifestations de la merveille bretonne. Théâtre participatif, donc, qui oblige le public à faire travailler son imagination et à s'approprier, ce faisant, la littérature d'Arthur. De la traduction à l'adaptation théâtrale, les premières opérations de transposition menées par Jacques Roubaud sont ainsi le lieu d'une vulgarisation exigeante pour le lecteur, parfois spectateur, à qui le confort d'un texte complètement mis au goût du jour et relu au prisme des modes contemporaines est refusé. Les rémanences de l'ancien français, les traces de la vieille forme romanesque, la redécouverte de la performance médiévale sont en effet autant d'éléments qui soulignent un désir de ne pas occulter tout ce qui nous sépare du Moyen Âge car si la distance et l'étrangeté motivent la translation, elles restent aussi, chez Jacques Roubaud, les objets mêmes de l'effort mémoriel.

Cette volonté de donner à lire ce qui fonde l'altérité des œuvres et des pratiques du Moyen Âge passe également, chez l'oulipien, par l'exploration de ces magasins de l'écriture auxquels puisent déjà ses frères de plume du passé. En effet, la reprise ne consiste pas simplement à transmettre des récits singuliers mais permet aussi d'accéder plus largement à cette matière, jadis conventionnelle mais inlassablement remaniée, dont ils se nourrissent. C'est dire combien l'écrivain, encore une fois, s'ingénie à battre en brèche les paradigmes modernes de l'autorité car s'il s'agit de retrouver des ressources oubliées de la narration, c'est aussi pour lui l'occasion d'embrasser un art de la modulation qui cherche à ménager sa propre originalité à l'ombre des lieux anciennement communs de notre littérature. La récupération des grandes figures du récit arthurien manifeste de manière évidente ce travail : en reprenant les protagonistes incontournables de la Table Ronde, Jacques Roubaud accepte en effet de manier des personnages déjà prêts à l'emploi mais trouve toujours, dans la répétition, le moyen de générer quelque surprise. Keu, Merlin ou quelques belles héroïnes recouvrent ainsi ces traits que les réécritures du Moyen Âge ont pérennisés mais ils restent aussi, nous l'avons

vu, les objets de subtiles variations, comme autant de témoins d'une lecture bien roubaldienne de la matière arthurienne. Non content de revisiter un personnel narratif déjà construit et défini par la tradition, l'oulipien se plaît aussi à recomposer la grande légende d'Arthur au gré d'épisodes qui entrent, eux aussi, dans le grand jeu de la topique romanesque. En explorant tantôt le bestiaire, tantôt ce qu'il appelle la quincaillerie du récit breton, Jacques Roubaud remet en circulation de nombreux motifs littéraires : de la fameuse Bête Glatissant aux échiquiers magiques, de l'oiseau voleur à l'incontournable graal, c'est à chaque fois l'occasion pour lui de faire de la stéréotypie narrative un véritable espace de nouveauté. La construction du décor romanesque n'échappe pas non plus à ce mode opératoire : en retrouvant les lieux communs de l'aventure, au sens le plus littéral comme au sens le plus poétique de l'expression, Jacques Roubaud fait d'une géographie conventionnelle l'occasion de renouer avec la combinatoire médiévale. Le verger courtois, la fontaine amoureuse ou encore la salle aux images sont autant d'espaces du récit figés dans le cliché que de défis lancés à l'écriture, invitée à faire son propre lieu dans une parole rebattue. En ce qu'elle autorise à dépasser la lettre des textes pour exploiter plus librement la matière qui les irrigue, la translation s'apparente donc aussi, chez Jacques Roubaud, à un travail inventif de brocanteur. En chinant les vieilles ressources du récit, l'écrivain fait, à la suite de ses pairs du Moyen Âge, le pari d'une tradition qui permet paradoxalement de penser la nouveauté : les modèles et les patrons qu'elle offre restent en effet des contraintes, mais des contraintes éminemment productives, perspective où résonnent évidemment les positions oulipiennes.

Il est vrai que les conceptions de l'Oulipo ne cessent de faire signe vers la poétique du Moyen Âge en ce qu'elles ne condamnent pas la réécriture à n'être qu'une répétition mécanique mais font aussi d'elle cet espace privilégié où redire un texte consiste également à tirer profit de ce qu'il porte en lui de possible. La translation retrouve en effet, sous la plume de Jacques Roubaud, ses vieilles fonctions exégétiques : par le jeu de la glose littéraire, l'œuvre reprise voit ses potentialités exploitées et ses perspectives prolongées, et devient ainsi l'objet d'un fantasme, aussi récurrent dans la pensée roubaldienne que dans la production médiévale, celui d'un livre total. Du point de vue narratif, cette volonté de compléter la parole ancienne se traduit par un art paradoxal du roman, où la volonté de combler les blancs de la diégèse constitue aussi bien une ambition

qu'une menace puisqu'il dessine, à l'horizon, les contours d'un récit définitif, à propos duquel il n'y aurait donc plus rien à dire. Jacques Roubaud embrasse d'ailleurs régulièrement cette esthétique de l'inachèvement déjà de mise dans le roman arthurien : s'il s'agit pour lui de quadriller, de façon parfois frénétique, la temporalité de la Bretagne aventureuse, il n'est pas décidé, pour autant, à résoudre ces grandes énigmes de la narration qui sont autant de moteurs de l'écriture. À la manière de nos premiers romanciers, l'oulipien trouve donc un subtil équilibre entre le désir d'accomplissement et l'envie, tout aussi patente, de préserver l'ouverture de l'œuvre, tension féconde grâce à laquelle le récit, par gloses successives, prend des allures de somme narrative tout en conservant cette opacité qui lui assure un sursis dans le champ littéraire. L'immense exploration romanesque menée par Jacques Roubaud n'est pourtant pas ce lieu où la réécriture peut définitivement se dégager du déjà-dit : à nouveau, l'oulipien se rapproche étonnamment du translateur médiéval en ce qu'il utilise aussi la parole de l'autre jusque dans son propre travail d'amplification. Alors même lorsqu'il lui serait loisible de verser dans l'invention pure, l'écrivain continue en effet de convoquer inlassablement la bibliothèque, à la faveur d'une œuvre qui tourne régulièrement à la compilation. Les récits médiévaux restent, il est vrai, autant d'occasions de stimuler la mémoire des textes et d'y créer des réseaux de souvenirs parfois inattendus : le Moyen Âge est certes le point de départ, mais des productions de toutes les langues, de toutes les époques et de tous les genres sont à chaque fois susceptibles de s'inviter dans cette grande entreprise de *remembrance*. L'originalité de Jacques Roubaud n'est donc toujours pas à trouver dans l'inédit de sa matière : elle tient ici à un effort de synthèse, où les paroles anciennes ne sont pas simplement accumulées mais soigneusement orchestrées et mises en écho, en un art reconquis de la *conjointure*.

On ne pourra finalement qu'apprécier la façon dont Jacques Roubaud célèbre le Moyen Âge : non seulement son œuvre nous permet de redécouvrir des textes oubliés mais elle nous convie aussi à pénétrer dans ces vieux *scriptoria* où la littérature se fabrique toujours à l'ombre d'elle-même. Peu convaincu par ses contemporains qui proclament, à intervalles réguliers, leur volonté de faire table rase du passé, l'oulipien trouve au contraire, dans la poétique médiévale, une posture d'écrivain capable de réconcilier, conformément à ses propres

convictions, héritage et nouveauté. Malgré les innombrables voix du passé qu'il convoque, Jacques Roubaud ne renonce donc jamais, pour autant, à exprimer la singularité de sa voix, ni l'unité de son entreprise : « tout [...] se tient en lui et dans son œuvre, comme une cathédrale de pierre », dira Pierre Bec à son propos. Le clin d'œil proustien du critique n'est pas innocent : à la lumière de la *Recherche*, l'écriture roubaldienne s'appréhende en effet comme une architecture colossale sans cesse rivée à la mémoire, cathédrale autant que bibliothèque, monument à l'obsession du temps, perdu et retrouvé, de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS D'ÉTUDE

1. Œuvres de Jacques Roubaud

• Corpus primaire

- ROUBAUD Jacques, *Graal Fiction*, Paris, Gallimard, 1978.
- ROUBAUD Jacques, *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs*, Paris, Hachette, 1983.
- ROUBAUD Jacques, *La Belle Hortense*, Paris, Seghers, 1990.
- ROUBAUD Jacques, *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.
- ROUBAUD Jacques, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Seghers, 1991.
- ROUBAUD Jacques, *Le Chevalier Silence. Une aventure des temps aventureux*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes Enfances », 1997.
- ROUBAUD Jacques et DELAY Florence, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, 2005.
- ROUBAUD Jacques, *La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador*, Nancy, Absalon, coll. « La Reverdie », 2008.
- ROUBAUD Jacques, *Le Grand Incendie de Londres*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2009.

• Corpus secondaire

- ROUBAUD Jacques, *Mono no aware. Le sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970.
- ROUBAUD Jacques, *Autobiographie Chapitre 10*, Paris, Gallimard, 1977.
- ROUBAUD Jacques, *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981.
- ROUBAUD Jacques, *La Pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, 1991.
- ROUBAUD Jacques, *Trois Ruminations*, *Bibliothèque Oulipienne*, 81, 1996.
- ROUBAUD Jacques, *Churchill 40*, Paris, Gallimard, 2004.
- ROUBAUD Jacques, *Nous, les-moins-que-rien, fils aînés de personne*, Paris, Fayard, 2006.
- ROUBAUD Jacques, *Parc Sauvage*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2008.
- ROUBAUD Jacques et GARRÉTA Anne, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009.

2. Bibliothèque du Moyen Âge

- ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, Ernest Langlois (éd.), Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2008.
- BENEDEIT, *Le Voyage de saint Brendant*, Ian Short et Brian Merrilees (éd. et trad.), Paris, Champion, 2006.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit de Milan, Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1998.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Chroniques des ducs de Normandie*, Carin Fahlin (éd.), Uppsala, Almqvist et Wiksells, 1951-1954.
- BRUNET LATIN, *Le Livre du Trésor*, Francis James Carmody (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1998.
- Chantari di Lancelotto (Li), A troubadour's poem*, Walter de Gray Birch (éd.), London, John Murray, 1874.

- Chanson de Roland (La)*, Ian Short (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990.
- Chanson de sainte Foi d'Agen (La)*, Antoine Thomas (éd.), Paris, Champion, 1925.
- Chevalier à l'épée (Le)*, Douglas David Roy Owen et Ronan Carlyle Johnston (éd.), Edimbourg-Londres, Scottish Academy Press, 1972.
- Chevalier aux deux épées (Le)*, Wendelin Förster (éd.), Halle, Niemeyer, 1877.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, Jean-Marie Fritz (éd. et trad.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, Charles Méla (éd. et trad.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994 ; autres éditions consultées : Jacques Ribart (éd. et trad.), Paris, Champion, 1983 ; Charles Méla (éd. et trad.), Paris, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, Charles Méla et Olivier Collet (éd. et trad.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994 ; autres éditions consultées : Charles Méla (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1994 ; Laurence Harf-Lancner (éd. et trad.), Paris, Champion, 2006.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, David Hult (éd. et trad.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, Charles Méla (éd. et trad.), dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994.
- CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, Suzanne Solente (éd.), Paris, Picard, 1966.
- Claris et Laris*, Corine Pierreville (éd.), Paris, Champion, 2008.
- Conte du papegau (Le)*, Hélène Carpentier et Patricia Victorin (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004. Autre traduction de Danièle Bohler, dans *La Légende arthurienne*, Danièle Bohler (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 1079-1162.
- Enfances Gauvain (Les)*, Paul Meyer (éd.), *Romania*, 39, 1910, p. 1-32.
- Estoire del Saint Graal (L')*, ou *Joseph d'Armathie*, Gérard Gros (éd. et trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, 2001.
- Farce du Maître Pathelin (La)*, Charles Aubailly (éd. et trad.), Paris, Sedes, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1979.
- FRANÇOIS VILLON, *Lais, Testament, Poésies diverses*, Jean-Claude Mühlethaler (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004.
- GUILLAUME DE MACHAUT, *La Fontaine amoureuse*, Jacqueline Cerquiligni-Toulet (éd. et trad.), Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1993.
- Haut Livre du Graal (Le)*, ou *Perlesvaus*, Armand Strubel (éd. et trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 2007.
- HELDRIS DE CORNUALLE, *Le Roman de Silence : A Thirteen-Century Arthurian Verse Romance*, Lewis Thorpe (éd.), Cambridge, Heffer & Sons, 1972. Traduction de Florence Bouchet dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Danielle Régnier-Bohler (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 459-557.

- HÛE DE ROTELANDE, *Ipomédon*, Anthony John Holden (éd.), Paris, Klincksiek, 1979.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiarum sive originum*, XX, Wallace Martin Lindsay (éd.), London, Oxford University Press, 1911, 2 vol.
- JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, Abbé Roze (éd. et trad.), Paris, Rouveyre, 1901.
- JEAN BODEL, *La Chanson des Saisnes*, Annette Brasseur (éd.), Genève, Droz, 1989.
- JEAN D'AUTON, *Chroniques*, Paul Jacob (éd.), Paris, Sylvestre, 1834-1835, 4 vol.
- JEAN RENART, *L'Escoufle*, Alexandre Micha (éd.), Paris, Champion, 1992.
- Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Alexandre Micha (éd. et trad.), Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1992.
- Lancelot en prose*, « La Marche de Gaule », Éric Hick (éd.) et Anne Berthelot (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 2, 2003 ; « La Première Partie de la Quête de Lancelot », Jean-Marie Fritz (éd. et trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 2, 2003 ; « La Seconde Partie de la quête de Lancelot », Irène Freire-Nunes (éd.) et Marie-Geneviève Grossel (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 3, 2009.
- MARCO POLO, *Le Devisement du Monde*, « Traversée de l'Afghanistan et entrée en Chine », Jeanne-Marie Boivin, Laurence Harf-Lancner et Laurence Mathey-Maille (éd.), Genève Droz, 2003.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, Karl Warnke (éd.) et Laurence Harf-Lancner (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990 ; autre édition consultée : Pierre Jonin (éd.), Paris, Champion, 1972.
- Merlin*, Irène Freire-Nunes (éd.) et Anne Berthelot (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, 2001 ; autre édition consultée : Alexandre Micha (éd.), Genève, Droz, 1980.
- Mort Artu (La)*, Mary Speer (éd.) et Philippe Walter (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 3, 2009.
- Mystère de la Résurrection (Le)*, Pierre Servet (éd.), Genève, Droz, 1993, 2 vol.
- Navigatio sancti Brandini abbatis*, Guy Vincent (éd.), sur le site de la Bibliotheca Augustana : www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html.
- ORIGÈNE, *Homélies sur les nombres*, André Méhat (éd. et trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1951.
- OROSE, *Histoires païennes*, Marie-Pierre Arnaud-Lindet (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1990-1991, 3 tomes.
- PAÏEN DE MAISIÈRES, *La Mule sans frein*, Ronald Carlyle Johnston et Douglas David Roy Owen (éd.), dans *Two Old French Gawain Romances*, t. 1, Edimbourg, Scottish Academic Press, 1972. Traduction de Romaine Wolf-Bonvin dans *La Légende arthurienne*, Danielle Régnier-Bohler (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 584-604.
- Partonopeu de Blois*, Olivier Collet et Pierre-Marie Joris (éd. et trad.), d'après la rédaction A (Bibliothèque de l'Arsenal) et la Continuation des manuscrits de Berne et de Tours, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 2005.
- Passion du Palatinus (La)*, Grace Franck (éd.), Paris, Champion, 1922.
- Première Continuation de Perceval*, d'après le ms L, William Roach (éd.) et Colette-Anne Van Coolput-Storms (trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1993 ; autre édition consultée : *The First*

- Continuation* (redaction of Mss T, V, D), William Roach (éd.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949.
- Premiers Faits du roi Arthur (Les)*, Irène Freire-Nunes (éd.) et Philippe Walter (trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 1, 2001.
- Prise d'Orange (La)*, Claude Régnier (éd.), Paris, Klincksieck, 1972.
- Quatre Livres des Rois (Les)*, Antoine Jean Victor Le Roux de Lincy (éd.), Paris, Imprimerie Royale, 1841.
- Queste del Saint Graal (La)*, Gérard Gros (éd. et trad.), dans *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol. 3, 2009.
- RAIMBAUD DE VAQUEIRAS, *Poems*, Joseph Linskill (éd. et trad.), La Hague, Mouton, 1964.
- RAOUL DE HOUDENC, *Méraigis de Portlesguez*, Michelle Szkilnik (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004.
- RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2006.
- Renart le Contrefait*, Gaston Raynaud et Henri Lemaître (éd.), Genève, Slatkine Reprint, 1975.
- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, Michèle Perret et Isabelle Weil (éd. et trad.), Paris, Champion, 2003.
- RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'Amour et La Response du Bestiaire*, Gabriel Bianciotto (éd. et trad.), Paris, Champion, 2009.
- ROBERT DE BORON, *Roman de l'Estoire dou Graal*, William Nitze (éd.), Paris, Champion, 1927.
- Roman de Renart (Le)*, Michel Zink (éd. et trad.), Paris, Garnier-Flammarion, vol. 1, 1985.
- Roman de Thèbes (Le)*, selon le manuscrit S, Francine Mora-Lebrun (éd. et trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1995.
- RUTEBEUF, *Le Miracle de Théophile*, dans *Œuvres complètes*, Michel Zink (éd. et trad.), Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, 2 vol.
- SAINT JÉRÔME, *Lettres*, Jérôme Labourt (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- Suite du Roman de Merlin (La)*, ou *Suite Huth*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2006.
- THOMAS MALLORY, *Le Morte Arthur, The Fair Maid of Astolat*, Eugène Vinaver (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1947.
- Tristan en prose*, Philippe Ménard et Marie-Luce Chênerie (éd.), Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 1990-1997, 9 vol. ; « Naissance de la Bête Glatissante, selon le ms. B. N. Fr. 24 400 », Anne Labia (éd.), *Médiévales*, 6, 1984, p. 37-47.
- Tristan et Iseult. Les poèmes français, la saga norroise*, Daniel Lacroix et Philippe Walter (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1989.
- VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum*, Graz, Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1965.
- WACE, *Le Roman de Rou*, Anthony John Holden (éd.), Paris, Picard, coll. « SATF », 1970-1973, 3 vol.
- WACE, *Le Roman de Brut*, Ivor Arnold (éd.), Paris, Picard, coll. « SATF », 1938-1940, 2 vol.

3. Autres œuvres citées

- BAÏF (de) Antoine, « Six Psaumes », Josué Seckel (éd.), *Po&sie*, 8, 1977, p. 3-42.
- COCTEAU Jean, *Chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Gallimard, 1937.
- DANTE Alighieri, *Œuvres complètes*, André Pézard (éd. et trad.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965.
- DELUY Henri (dir.), *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie*, Paris, Flammarion, 1983,
- DU BELLAY Joachim, *Œuvres complètes*, Olivier Millet et alii (dir.), Paris, Champion, 2003.
- ESCHYLLE, *Les Perses*, Paul Mazon (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1947.
- FRAY LUIS DE LEON, *Poesia completa*, Guillermo Serés (éd.), Madrid, Taurus, 1990.
- GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1888.
- GRACQ Julien, *Le Roi Pêcheur*, Paris, Corti, 1989.
- HUGO Victor, *La Légende des siècles*, Paris, Hachette, 1950.
- JARRY Alfred, *Tout Ubu*, Paris, Le Livre de Poche, 1962.
- JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, Paris, Gallimard, 1977.
- LEFORT Daniel (éd. et trad.), « Apu Inca Atahuallpaman. Élégie sur la mort d'Atahuallpa », *Pleine Marge*, 15, 1992, p. 11-12.
- LE TASSE, *La Jérusalem délivrée*, Jean-Michel Gardair (éd. et trad.), Paris, Champion, 1990.
- MALLARMÉ Stéphane, « Magie », *The National Observer*, 28 janvier 1893, p. 250.
- MARKALE Jean, *Les Grands Bardes Gallois*, Paris, Farlaize, 1956.
- MARKALE Jean, *La Naissance du roi Arthur*, Paris, J'ai lu, 1992.
- NIETSCHZE Friedrich, *Le Gai Savoir*, Alexandre Vialatte (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950.
- POLET Jean-Claude (dir.), *Patrimoine Littéraire Européen*, Bruxelles, De Boeck Université, vol. 3, 1992.
- RACINE Jean, *Théâtre Complet*, Jean Rohou (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1998.
- ROUBAUD Jacques (dir.), *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1980.
- ROUBAUD Jacques et DELAY Florence (dir.), *Partition rouge : poèmes et chants des Indiens d'Amérique du nord*, Paris, Seuil, 1988.
- SHAKESPEARE William, *Théâtre complet*, François-Victor Hugo (trad.), Paris, La Pléiade, 1950.
- SOPHOCLE, *Tragédies*, Paul Mazon (trad.), Paris, Folio, 1973,
- VARRON, *De La Langue latine*, Désiré Nisard (éd.), Paris, Garnier Frères, 1850.

II. ÉTUDES

1. Jacques Roubaud et l'Oulipo

- ALVARES Cristina, « Un Merlin borroméen : topologie du genre et du temps dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *L'Esplumoir*, 4, 2005, p. 25-36.
- ARMEL Aliette, « Roubaud le mathématicien », *Le Magazine Littéraire*, 352, mars 1997, p. 78.

- BAETENS Jan, *Romans à contraintes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2005.
- BARBERGER Nathalie, « La Boucle : du côté de Zazetski », *La Licorne*, 40, 1997, p. 91-100.
- BEC Pierre, « Jacques Roubaud et les Troubadours », *La Licorne*, 40, 1997, p. 9-20.
- BÉNABOU Marcel, « La règle et la contrainte », *Pratiques*, 39, octobre 1983, p. 101-106.
- BISÉNUM-PENIN Carole, *Le Roman oulipien*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BOUYGUES Astrid, « Un cheval de trop ou les animaux dans l'œuvre de Raymond Queneau », dans *Le Personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Daniel Delbreil (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 269-287.
- CHEVALLIER Suzy, « *Le Chevalier Silence, une aventure des temps aventureux de Jacques Roubaud : une création oulipo-médiévale* », dans *Passé Présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Aesthetica », 2009, p. 141-152.
- CONSENSTEIN Peter, *Literary Memory, Consciousness and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2002.
- CONORT Benoît, « Tramer le deuil », *La Licorne*, 40, 1997, p. 47-58.
- DAVREU Robert, *Jacques Roubaud ou la poésie comme mathemasis universalis*, Paris, Seghers, 1985.
- DEGOTT Bertrand, « Mesure et démesure dans l'autobiographie en vers », *Modernités*, 24, 2007, p. 65-75.
- DELAY Florence, « La pluralité des proses de Roubaud (entretien avec Jacques Roubaud) », *Quai Voltaire*, 10, 1993, p. 17-27.
- DELAY Florence, « Reescritura del ciclo arturico en *Graal Théâtre/Grial Teatro*. De José de Arimatea à don Quijote », dans *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Juan Herrero et Montserrat Morales Peco (dir.), Cuenca, 2008, Éditions de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 331-348.
- DUCHATEAU Jacques, *Raymond Queneau ou l'oignon de Moebius*, Paris, Ramsay, 1987.
- GOY-BLANQUET Dominique, « Le jeu des mille questions », *La Quinzaine Littéraire*, 904, juillet 2005, p. 9.
- HENKE Florent, « Paysages urbains-espace mnémonique : la construction d'une mémoire de la littérature dans *La Forme d'une ville* de Jacques Roubaud », *Eidolon*, 68, mars 2005, p. 425-436.
- HUGLO Marie-Pascale, « Mémoire du couper-coller : autour de Jacques Roubaud », dans *Mémoire et culture*, Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), Limoges, Pulim, p. 55-66.
- LAPPRAND Marc, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1998.
- LARTIGUE Pierre, « Mandrin au cube », entretien avec Jacques Roubaud, *La Licorne*, 40, 1997, p. 159-162.
- LASKOWSKI-CAUJOLLE Elvira, *Die Macht der Vier : Von der pythagoreischen Zahl zum modernem mathematischen Strukturbegriff in Jacques Roubauds oulipotischer Erzählung La Princesse Hoppy ou le Conte du Labrador*, Francfort, Peter Lang, , 1999.
- LASKOWSKI-CAUJOLLE Elvira, « L'épluchure du conte-oignon », annexe de *La Princesse Hoppy*, Nancy, Absalon, 2008, p. 153-170.

- LAVAUT Élisabeth, *Jacques Roubaud : contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2004.
- LE TELLIER Hervé, *Esthétiques de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.
- LOEWE Siegfried, « Jacques Roubaud. Le cycle labyrinthique des *Hortense* », dans *Oulipo poétiques*, actes du colloque de Salzburg, avril 1997, Peter Kuon (dir.), Tübingen, Narr, 1999, p. 95-107.
- MARSAL Florence, *La Rhétorique de l'entrelacement dans les romans en prose du XIII^e siècle et le cycle du Grand Incendie de Londres de Jacques Roubaud*, thèse de doctorat, University of Connecticut, 2004.
- MARSAL Florence, *Jacques Roubaud : prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MIN (de) Cladie, « Réécriture et recreation : la famille rouge dans *Graal Théâtre* », disponible en ligne sur le site www.modernitémédiévales.org.
- MONCOND'HUY Dominique, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *La Licorne*, 40, 1997, p. 115-135.
- MONTÉMONT Véronique, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004.
- OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.
- OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.
- PRADEAU Christophe, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », dans *Poésies et poétiques contemporaines*, Daniel Guillaume (dir.), Cognac, Le temps qu'il fait, 2003, p. 203-225.
- PRADEAU Christophe, « Monsieur Goodman, personnage reparaissant », dans *Conflits de mémoire*, Véronique Bonnet (dir.), Paris, Karthala, 2004, p. 59-73.
- PUFF Jean-François, *Mémoire de la mémoire : Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Lille, Atelier National de Reproduction des thèses, 2003 ; depuis 2009, disponible chez Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles ».
- QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.
- RANNOUX Catherine, « La Belle Hortense de Jacques Roubaud : contes et décomptes », *La Licorne*, 40, 1997, p. 65-76.
- REGGIANI Christelle, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008.
- REIG Christophe, *Mimer, miner, rimer. Le cycle romanesque de Jacques Roubaud*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2006.
- REIG Christophe, « Jacques Roubaud : énigmes du roman, romans à énigmes », dans *Écrire l'énigme*, Bernard Magné et Christelle Reggiani (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 187-199.
- ROUBAUD Jacques, « Hypothèses génétiques concernant la péréquation de la forme roman », *Le Cabinet d'auteur*, 4, automne 1995, p. 9-23.
- ROUBAUD Jacques, *La Fleur inverse. Essai formel sur l'art des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.
- ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988.
- ROUBAUD Jacques, *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et Mémoire*, Saulxures, Circé, 1993.
- ROUBAUD Jacques, *Sphère de la mémoire (Pentalogue)*, Saulxures, Circé, 1993.
- ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1995.

- ROUBAUD Jacques , « Le roman du lecteur ? », *Le Débat*, 90, 1996, p. 52-61.
- ROUBAUD Jacques, « Poésie, mémoire du chant ? », dans *Le Chant et l'écrit lyrique*, Antoine Rodriguez et André Wyss (dir.), Bern, Peter Lang, 2009, p. 217-222.
- ROUBAUD Jacques et BERNARD Maurice, *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Philosophie », 1997.
- ROUBAUD Jacques et DELAY Florence, entretien accordé à Gallimard, 2005, accessible en ligne, www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01057096.HTM.
- ROUBAUD Jacques et DELAY Florence, « Graal pour le temps présent », entretien accordé à Alain Nicolas pour *L'Humanité*, 2005, accessible en ligne, www.humanite.fr/node/118144.
- SAMOYAUULT Tiphaine, « Autobiographie, Chapitre 3 : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* », *La Licorne*, 40, 1997, p. 101-114.
- SCEPI Henri, « Éloge de la contrainte ou ce que peut le poème », *La Licorne*, 40, 1997, p. 31-46.
- THOMAS Jean-Jacques, *La Langue, la poésie. Essai sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques », 1989.

2. Intertextualité et stéréotype : perspectives contemporaines

- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.
- BALLARD Michel, « La traduction comme conscience », dans *Europe et traduction*, Michel Ballard (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 1998, p. 11-24.
- BARTHES Roland, « Texte (Théorie du) », dans *Encyclopedia Universalis*, 1968, XV, p. 1013-1017.
- BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- BRUNN Alain, *L'Auteur*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2000.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- FERRAND Nathalie (dir.), *Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Leuven, Peeters, 2004.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- HENEIN Eglal, « Le nom propre et le topos », dans *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Nicole Boursier et David Trott (dir.), Tübingen, Biblio 17, 1990, p. 1-12.
- JAUSS Hans Robert, *Pour Une Esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, p. 257-281.
- KRISTEVA Julia, *Semiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.
- LARBAUD Valéry, *Sous l'Invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.

- MAUREL-INDART Hélène, *Du Plagiat*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1999.
- MESCHONNIC Henri, *Pour La Poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973.
- MORTIER Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », 1982.
- OSÉKI-DÉPRÉ Inès, *Théorie et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 1999.
- RANDALL Marylin, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- RICŒUR Paul, *Sur La Traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- RIFFATERRE Michel, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, février 1981, p. 4-7.
- ROUBAUD Jacques, « Pas de langue de poésie sans autres langues de poésie. Quelques remarques sur la traduction », dans *L'Espace de la langue*, Marianne Alphant et Olivier Corpet (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 139-142.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « Littérature », 2001.
- SATOR, « Qu'est-ce que le topos narratif pour la SATOR ? Définitions », article disponible en ligne : www.satorbase.org/Docs/definitions.pdf.

3. Intertextualité et stéréotypie : perspectives médiévales

- ARSENEAU Isabelle, *D'Une Merveille l'autre : écrire en roman avec Chrétien de Troyes*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Retour des personnages et écriture du roman (XII^e et XIII^e siècles), dans *Personnages et histoire littéraire*, Pierre Glaudes (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 13-22.
- BAUGMARTNER Emmanuèle, « Écrire, disent-ils : à propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, mars 1988, Danielle Buschinger (dir.), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991, p. 37-47.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », dans *Le Topos du manuscrit retrouvé*, Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.), Louvain, Peeters, 1999, p. 1-14.
- BERTHELOT Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal-Paris, Publications de l'Institut d'Études Médiévales-Librairie Philosophique Vrin, 1991.
- BILLOTTE Denis, *Le Vocabulaire de la traduction par Jean de Meun de la Consolatio Philosophiae de Boèce*, Paris, Champion, 2000, 2 tomes.
- BLOCH Howard, « Le rire de Merlin », *CAIEF*, 37, mai 1985, p. 7-21.
- BOZOKY Edina, « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique », *Revue d'histoire des religions*, 186, 1975, p. 127-148.
- BURIDANT Claude, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXI, 1, 1983, p. 81-136.

- BURIDANT Claude, « Le rôle des traductions médiévales dans l'évolution de la langue française et la constitution de sa grammaire », *Médiévales*, 45, 2003, p. 67-84.
- BURIDANT Claude, « De l'ancien français au français contemporain : gué périlleux et quête du traduire. Réflexions sur la traduction des textes médiévaux en français contemporain », dans *Translatio litterarum ad penates. Traduire le Moyen Âge*, actes du colloque de l'Université de Lausanne, mai 2004, Alain Corbellari et André Schnyder (dir.), Centre de Traduction Littéraire, Lausanne, 2005, p. 17-107.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- CHENU Marie-Dominique, « Auctor, actor, author », *Bulletin du Cange*, 3, 1927, p. 81-86.
- COLBY Alice, *The Portrait in twelfth-century French literature*, Genève, Droz, 1965.
- COMBES Annie, « La reverdie : des troubadours aux romanciers arthuriens. Les métamorphoses d'un motif », dans *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Dominique Billy, François Clément et Annie Combes (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 121-156.
- DRAGONETTI Roger, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- DRAGONETTI Roger, *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1980.
- DOUTREPONT Georges, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1939.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991.
- FARAL Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1982.
- FARAL Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge* (édition augmentée de *La Littérature latine du Moyen Âge*), Paris, Champion, 1983.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003.
- FERLAMPIN-ACHER Christine et LÉONARD Monique, *La Fée et la Guivre : Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire et concordancier*, Paris, Champion, 1996.
- FOURRIER Anthime (dir.), *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, actes du colloque du Centre de Philologie et des Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg, février 1962, Paris, Klincksieck, 1964.
- GALLAIS Pierre, *La Fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- GALLY Michèle, « Invention d'une langue et signature », dans *Auctor et auctoritas, invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines, juin 1999, Michel Zimmerman (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 523-530.
- GANDILLAC (de) Maurice et JEAUNEAU Édouard, *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1968.

- GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002.
- GINGRAS Francis, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1725 », *Babel*, 16, 2008, p. 61-80.
- GROS Gérard, « *Estoire, escrit, livret*. Étude sur le prologue et le préambule de l'*Estoire del Saint Graal* », dans *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Sarah Baudelle-Michels et alii (dir.), Paris, Champion, 2007, p. 353-378.
- GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992.
- HASKINS Charles Homer, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1927.
- HUCHET Jean-Charles, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, 1984.
- JONGKEES Adrian Gerard, « *Translatio studii* : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea mediaevalia in memoriam Jan Frederik Neirmeyer*, Groningen, J. B. Wolters, 1967, p. 41-51.
- LACHET Claude, *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Paris, Champion, 1986.
- LOOMIS Roger Sherman, « The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian Romance and Irish Saga », *Studi Medievali*, 17, 1941, p. 104-113.
- LOOMIS Roger Sherman, *The Grail from Celtic Myth to Christian Symbol*, New York, Columbia Press University, 1963.
- MORA-LEBRUN Francine, *L'« Énéide » médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Littéraires », 1994.
- MORA-LEBRUN Francine, « Du *Roman de Philosophie* de Simund de Freine au *Livre de confort de philosophie* de Jean de Meun : évolution des principes et procédés de la *translatio* du XII^e au XIII^e siècle », *Perspectives médiévales*, 2001, p. 51-68.
- PASTRÉ Jean-Marc, « Géants, initiations et rituels dans la matière de Tristan », dans *En quête d'utopies*, Claude Thomasset et Danièle James-Raoul (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 299-311.
- PETIT Aimé, « De l'hypotexte à l'hypertexte. L'*Énéide* et le *Roman d'Énéas* : remarques sur la technique de transposition au XII^e siècle », *Bien dire et bien aprande*, 4, 1986, p. 59-74.
- PETIT Aimé, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- POIRION Daniel, *Résurgences. Mythes et littératures à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris, PUF, 1986.
- POIRION Daniel, *Écriture poétique et composition romanesque*, Paris, Paradigme, 1994.
- ROUBAUD Jacques, « La Bête Glatissant : Graal Fiction », *Change*, 40, mars 1981, p. 157-168.
- RYCHNER Jean, « Observations sur la traduction de Tite-Live par Pierre Bersuire (1354-1356) », *Journal des savants*, 1963, p. 242-267.
- VINCENSINI Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « Le transfert des cultures et art narratif médiéval. Les enjeux de la *translatio* », *Perspectives médiévales*, supplément au numéro 26, mai 2000, p. 215-229.

- VINCENSINI Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Armand Colin, 2005.
- WEINBERG Bernard, « The magic chessboard in the *Perlesvaus* : an exemple of medieval literary borrowing », *PMLA*, 50, 1935, p. 25-35.
- WOLF-BONVIN Romaine, « La Bestornée et le “coup de la nef” : la merveille dans la *Vengeance Raguidel* », dans *Une Étrange Constance : les motifs merveilleux dans les littératures d’expression française du Moyen Âge à nos jours*, Francis Gingras (dir.), Québec, Presses de l’Université Laval, 2006, p. 75-90.
- ZINK Michel, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981, p. 15.
- ZINK Michel, « Auteur et autorité au Moyen Âge », dans *De l’autorité*, actes du colloque du Collège de France, octobre 2007, Antoine Compagnon (dir.), Paris, Odile Jacob, 2008, p. 143-158.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972
- ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

4. Modernités du Moyen Âge

- AMALVI Christian, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, coll. « Civilisations et Mentalités », 1996.
- AUTRAND Michel (dir.), *L’Image du Moyen Âge dans la littérature française de la Renaissance au XX^e siècle*, actes du colloque de Poitiers, mai 1981, *La Licorne*, 6, 1982.
- BAUDRY Robert, *Graal et littérature d’aujourd’hui*, Rennes, Terre de Brume, 1998.
- BEC Pierre, « L’accès au lieu érotique : motif et exorde dans la lyrique popularisante du Moyen Âge à nos jours », dans *Love and Marriage in the Twelfth Century*, Willy Van Hoecke et Andries Welkenhuysen (dir.), Lewen, Lewen University Press, 1981, p. 250-299.
- GALLY Michèle (dir.), *La Trace médiévale et les écrivains d’aujourd’hui*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2000.
- JAMES-RAOUL Danièle, « Moulte à travers les âges (XVI^e-XXI^e siècles) : de la désuétude à la résurrection », dans *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Claire Badiou Monferran (dir.), Paris, Éditions L’Improviste, 2005, p. 133-144.
- JOLY Jehanne, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX^e siècle en France », *CAIEF*, 47, mai 1995, p. 135-168.
- KOBLE Nathalie et SÉGUY Mireille (dir.), *Le Moyen Âge contemporain, Littérature*, 148, 2007.
- KOBLE Nathalie et SÉGUY Mireille (dir.), *Passé Présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, coll. « Aesthetica », 2009.
- KENDRICK Laura et alii (dir.), *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900)*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- MONTANDON Alain (dir.), *Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles*, *Cahiers de recherches médiévales*, 11, 2004.

- PERRIN Michel (dir.), *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui*, actes du colloque de Laon, octobre 1987, Paris, PUF, 1990 ;
- PONTFARCY (de) Yolande (dir.), *Graal et modernité*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 1995, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1996.

5. Médiévisique : autres études

- ANDRIEUX Nelly, « Arthur et Charlemagne réunis en Avalon : la *Bataille Loquifer* ou l'accomplissement d'une parole », *Rencesvals*, 9, 1984, p. 425-434.
- BADEL Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Mouton, 1969.
- BATANY Jean, « Les clercs et la langue romane : une boutade renardienne au XIV^e siècle », *Médiévales*, 45, automne 2003, p. 85-98.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les techniques narratives dans le roman en prose », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Nooris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. 1, p. 167-190.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le Récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Le choix de la prose », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 5, 1998, p. 7-13.
- BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 2 vol.
- BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence (dir.), *Progrès, réaction, décadence dans l'Occident médiéval*, Genève, Droz, 2003.
- BLOCH Howard, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989.
- BOUGRAIN Pascale « Réflexions médiévales sur les langues du savoir », dans *Tous vos gens a latin. Le latin, langue savante, langue mondaine*, Emmanuel Bury (dir.), Genève, Droz, 2005, p. 23-46.
- BOULHOL Pascal, *La Connaissance de la langue grecque dans la France médiévale*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. « Textes et documents de la méditerranée antique et médiévale », 2008.
- BUSBY Keith, « Reculer pour mieux avancer : l'itinéraire de Gauvain dans le *Conte du Graal* », dans *Chrétien de Troyes et le Graal*, actes du colloque arthurien de Bruges, Jacques de Caluwé (dir.), Paris, Nizet, 1984, p. 17-26.
- CAZAL Yvonne, *Les Voix du peuple. Verbum Dei. Le bilinguisme latin-langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1998.
- CERQUIGLINI Bernard, *La Parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981.
- CERQUILIGNI-TOULET Jacqueline, « L'imaginaire du grec au Moyen Âge », dans *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, actes du 15^e colloque Kérylos, Beaulieu-sur-Mer, octobre 2004, Jean Leclant et Michel Zink (dir.), Paris, Bocard, 2005, p. 147-157.
- CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.) *La Chevelure au Moyen Âge*, *Senefiance*, 50, 2004.
- CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, actes du 31^e colloque du CUERMA, *Senefiance*, 53, 2006.
- COOLPUT (Van) Colette-Anne, « La poupée d'Evalac ou la conversion tardive du roi Mordrain », dans *Continuations, Mélanges offerts à John Grigsby*,

- Norris Lacy et Gloria Torrini-Robl (dir.), Birmingham, Summa Publications, 1989, p. 163-172.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « La description de Babylone dans le manuscrit de Venise du *Roman d'Alexandre* », *Bien Dire et Bien Apprendre*, 11, 1993, p. 131-141.
- CROIZY-NAQUET Catherine, *Thèbes, Troie et Carthage : poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.
- CUERMA, *Le Nu et le vêtu*, actes du 25^e colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, mars 2000, *Senefiance*, 47, 2001.
- CUERMA, *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance*, 28, 1990.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Bréjoux (trad.), Paris, PUF, coll. « Agora », 1986.
- DRAGONETTI Roger, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- DRAGONETTI Roger, *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986.
- DUCOS Joëlle, « Utopie de la langue : de la langue originelle aux langues vernaculaires », dans *En quête d'utopies*, Claude Thomasset et Danièle James-Raoul (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 135-151.
- DUFURNET Jean et DUBOST Francis (dir.), *L'Imaginaire de la nuit au Moyen Âge, Revues des langues romanes*, 106-2, 2002.
- DULL Olga Anna, « “Escumer le latin” : statuts et fonctions de la barbarolexie dans le théâtre comique du XV^e siècle : enjeux théoriques », *Le Moyen Français*, 39-41, 1996-1997, p. 205-224.
- DYBEL Katarzyna, *Être heureux au Moyen Âge*, Lewen, Peeters, 2004.
- ESNAULT Gaston, « Le jargon de Villon », *Romania*, 72, 1951, p. 289-309.
- FONTAINE Jacques, *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps de Wisigoths*, Turnhout, Brepols, 2000.
- FRAPPIER Jean, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier, 1968.
- FRAPPIER Jean, *Chrétien de Troyes et le mythe du graal*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1972.
- FRAPPIER Jean, *Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976.
- FRAPPIER Jean, « Le personnage de Gauvain dans la *Première Continuation* du Perceval », *Romance Philology*, XI, 1957-1958, p. 331-344.
- GALLAIS Pierre, *L'Imaginaire d'un romancier français à la fin du XII^e siècle, Description raisonnée, comparée et commentée de la Continuation Gauvain*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 vol.
- GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, *La Tentation de l'Orient dans le roman médiéval*, Paris, Champion, 2003.
- GINGRAS Francis, « Le miel et l'amertume : *Partonopeu de Blois* et l'art du roman », *Mediaevalia*, 25-2, 2005, p. 131-145.
- GINGRAS Francis, « De branche en branche : aux racines des coupes romanesques », dans *L'Arbre au Moyen Âge*, Valérie Fasseur, Danièle James-Raoul et Jean-René Valette (dir.), Paris, PUPS, Coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2010, p. 183-195.
- GINGRAS Francis, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2011.

- GRÉVIN Benoît « L'hébreu des franciscains. Nouveaux éléments sur la connaissance de l'hébreu en milieu chrétien au XIII^e siècle », *Médiévales*, 20-41, 2001, p. 65-82.
- GUÉNÉE Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.
- GUIETTE Robert, *D'Une Poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1972.
- GUIETTE Robert, « Symbolise et "senefiance" au Moyen Âge », dans *Forme et Senefiance*, Jean Dufournet (dir.), Genève, Droz, 1978, p. 29-56.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissances des fées*, Paris, Champion, 1984.
- HOUEVILLE Michelle, « Le beau et le laid : fonction et signification dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes », dans *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, actes du 24^e colloque du CUERMA, Aix-en-Provence, février 1999, *Senefiance*, 43, 2000, p. 229-237.
- HUIZINGA Joan, *L'Automne du Moyen Âge*, Julia Bastin (trad.), Paris, Payot, 1932.
- JAMES-RAOUL Danièle, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.
- JAMES-RAOUL Danièle, « La poétique du flou dans la *Queste del saint Graal* », dans *Styles, genres, auteurs*, Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004, p. 11-30.
- JAMES-RAOUL Danièle, « Défense et illustration de la langue française : la néologie dans les arts poétiques (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Par les mots et les textes. Mélanges offerts à Claude Thomasset*, Danièle Jacquart, Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 451-463.
- JAMES-RAOUL Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- JEAY Madeleine, *Le Commerce des Mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- JEAY Madeleine, « La rencontre des langues dans le récit médiéval », dans *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, Jean-Pierre Dubost (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 19-39.
- LE GOFF Jacques, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1976.
- LE GOFF Jacques, *Pour Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.
- LE GOFF Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1982.
- LOT Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, (réédition avec appendice de Myrrha Lot-Borodine), Genève, Slatkine, 1984.
- LUSIGNAN Serge, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris-Montréal, Vrin, 1986.
- MARX Jean, *La Légende arthurienne et le Graal*, Paris, PUF, 1952.
- MÉLA Charles, *La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984.
- MÉNARD Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969.
- MÉNARD Philippe, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose*, Genève, Droz, 1999.

- MÉNARD Philippe, « Femmes séduisantes, femmes malfaisantes : les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », *Bien Dire et Bien Apprendre*, 7, 1989, p. 5-17.
- MICHA Alexandre, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987.
- PARIS Gaston, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1848.
- PASTOUREAU Michel, *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002.
- PASTOUREAU Michel, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.
- PASTOUREAU Michel et DUCHET-SUCHAUX Gaston, *Le Bestiaire médiéval : dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.
- PAUPHILET Albert, *Le Legs du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1950.
- PAYEN Jean-Charles, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologies des sources du Moyen Âge occidental », 1975.
- PAYEN Jean-Charles, « Structure et sens du *Roman de Thèbes* », *Le Moyen Âge*, t. 76, 1970, p. 493-513.
- PETIT Aimé, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1985, 2 tomes.
- PETIT Aimé, « La reine Camille dans le roman d'Énéas », *Lettres Romanes*, 36, 1982, p. 5-40.
- PETIT Aimé, « Le premier portrait féminin dans le roman du Moyen Âge », dans *Convergences Médiévales. Mélanges offerts à Madeline Tyssens*, Bruxelles, De Boeck, 2001, p. 377-388.
- PIERREVILLE Corine, *Claris et Laris. Somme romanesque du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2008.
- REY-FLAUD Henri, *Pour Une Dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.
- SÉGUY Mireille, *Les Romans du graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001.
- SZKILNIK Michelle, *L'Archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz, 1991.
- STRUBEL Armand, *Le Théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Paris, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2003.
- TRACHSLER Richard, *Clôtures du cycle arthurien*, Genève, Droz, 1996.
- VALETTE Jean-René, *La Pensée du Graal : fiction littéraire et théologique*, Paris, Champion, 2008.
- VICTORIN Patricia, *Ysaïe le triste : une esthétique de la confluence : tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion, 2002.
- VINAVER Eugène, *À La Recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.
- WALTER Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.
- WALTER Philippe, « Taliesin, homme-saumon », dans *l'eau, sous l'eau : le monde aquatique au Moyen Âge*, Claude Thomasset et Danièle James-Raoul (dir.), Paris, PUPS, 2002, p. 237-251.
- WALTER Philippe, *Naissances de la littérature française*, Grenoble, Ellug, 1998.
- WOLF-BONVIN Romaine, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Champion, 1998.
- ZINK Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 2001.
- ZUMTHOR Paul, *Merlin le prophète : un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 2000.
- ZUMTHOR Paul, « Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation poétique du bilinguisme », *Le Moyen Âge*, 66, 1960, p. 301-336 et p. 561-594.

ZUMTHOR Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.

6. Divers

- ARISTOTE, *Poétique*, Jean Hardy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.
BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.) Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.
BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
BERCHTOLD Jacques, *Des Rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992.
BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.
BRADBY David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007.
BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.
BROWER Robert et MINER Earl, *Japanese Court Poetry*, Stanford, University Press, 1961.
DESCHAMPS Jean, *Légendes celtiques*, La Rochelle, La Découverte, 2010.
FERLA Patrick, *Conversation avec Marcel Maréchal*, Lausanne, Éditions Favre, 1983.
GADET Françoise « Le parlé coulé dans l'écrit. Le traitement du détachement dans les grammaires du XX^e siècle », *Langue Française*, 1991, 89, p. 110-124.
GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
GUIBERT Véronique, « Le serpent-dragon irlandais », *Eurasie*, 7, 1997, p. 19-208.
HAUTECEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, vol. 4, 1952.
ISSACHAROFF Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.
LACAN Jacques, *Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005.
LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960.
LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
LUBBOCK Percy, *The Craft of Fiction*, London, Cape, 1921
MARTINI Magda, *Pirandello. Philosophe de l'absolu*, Genève, Labor et Fides, 1969.
MILLET Richard, *Le Sentiment de la langue*, édition revue et augmentée, Paris, La Table Ronde, 2003.
PALLADIO Andréa, *Les Quatre Livres de l'architecture*, Fréart de Chambray (trad.), Paris, Arthaud, 1980.
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.
PEROUAS Louis, LAGUIONIE Michel et MERIGLIER Roger, *Franc-maçonnerie et anti-maçonnerie en Limousin*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002.
ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

- SZAMBIEN Werner, *Jean Nicolas Louis Durand, 1760-1834, de l'imitation à la norme*, Paris, Picard, 1984.
- WARTBURG (von) Walter, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Tübingen, Mohr-Siebeck, 1966.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	5
REMERCIEMENTS	7
ABRÉVIATIONS	9
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION : JACQUES ROUBAUD ET L'ŒUVRE <i>DIVERSE</i>	13
À l'ombre de l'Oulipo	14
Forme et mémoire	17
L'aventure « au coin de la bibliothèque »	20
<i>Norretures</i> médiévales	24
Pour une poétique verte.....	27
En quête d'un corpus.....	30
Modernités du Moyen Âge.....	32
Méthodologie d'une <i>reverdie</i>	37
L'oulipien traducteur	40
PRÉAMBULE : LES GÉNÉALOGIES DE L'ÉCART	45
Sur les épaules des géants	46
La <i>vive brese</i> des Anciens ?	52
Et mon ancêtre Rubaut... ..	59
On a volé la <i>Patrologie</i> !.....	73
PREMIÈRE PARTIE : LES <i>MUANCES</i> DE LA LETTRE	79
Chapitre 1 : D'une langue à l'autre	83
Babel en héritage.....	84
Miroirs du vulgaire.....	93
« Ma langue, ta langue, sa langue »	99
Modernisme et archaïsme	104
Des siècles et des noms	115
Chapitre 2 : Le vers et la prose	123
Du formalisme médiéval	124
Contrainte, rythme, mémoire	130
Mise en prose, retour au récit.....	139
Mélanges formels, mélanges génériques.....	145
Mise en vers et <i>remembrance</i>	150

Chapitre 3 : Arthur sur les planches	161
(Ré)écrire pour le théâtre	162
Du récit à la scène : formatages	171
Dire ou montrer ?	178
Espace et temps : le spectateur au travail	183
SECONDE PARTIE : LA BROCANTE MÉDIÉVALE	193
Chapitre 4 : Les vieilles connaissances	197
Keu ou l'ironie en cuisine	200
Merlin, « mathémagicien »	214
Belles (et laides) de Bretagne	231
<i>Iseult en modèle</i>	232
<i>Des femmes et des robes</i>	239
<i>Place aux vilaines</i>	242
Chapitre 5 : Le bestiaire et la quincaillerie	249
La Bête Glatissant	251
À dos de baleine	261
L'oiseau et l'anneau	264
Gadgets de l'Autre Monde	270
Reliques et camelotes : <i>muances</i> du graal	275
Chapitre 6 : Décors d'autrefois	287
L'oulipien en son verger	288
<i>Un beau matin de mai</i>	290
<i>Une belle nuit de juin</i>	296
<i>Jardins suspendus</i>	299
À la claire fontaine	304
<i>Viviane au vivier</i>	306
<i>Silence à la source</i>	309
<i>Hortense au bain</i>	313
Salles aux images	317
<i>La prison aux peintures</i>	321
<i>La grotte aux caméras</i>	327
<i>La chambre aux posters</i>	333
TROISIÈME PARTIE : L'ŒUVRE TOTALE	339
Chapitre 7 : L'arbre des récits	343
Histoires sans fin	346
Arborescences : à l'ombre de Gauvain	363
Retours en <i>enfances</i>	377
Carrefours de la fiction	389

Chapitre 8 : Le livre des livres	403
Inventaire des possibles.....	409
Bavardages littéraires	415
Des textes en carole.....	421
Latences de la mémoire.....	429
CONCLUSION	439
BIBLIOGRAPHIE	447
TABLE DES MATIÈRES	467