

Université de Montréal

Réécriture romantique du Moyen Âge, le chevalier transformé et réactualisé

par Amenda Giroux-Péloquin

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

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

Janvier, 2015

© Amenda Giroux-Péloquin, 2015

Sommaire

En France, les changements sociaux, culturels et politiques du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles vont imposer au romantisme naissant une autre base d'inspiration que l'Antiquité qui fut celle du classicisme : le Moyen Âge. Victor et Hugo et Honoré de Balzac feront partie des auteurs romantiques qui adapteront les ressources imaginaires des œuvres médiévales dont la figure du chevalier.

Pourquoi les romantiques ont-ils perçu en cette figure une source de sens ? Quels sont les aménagements nécessaires pour qu'une figure aussi liée au Moyen Âge soit réactualisée dans l'esthétique romantique?

Cette étude se propose de répondre à ces questions en observant la figure du chevalier dans des œuvres médiévales, *Le chevalier de la charrette* (Chrétien de Troyes) et *Le Lancelot en prose* (auteur inconnu), comparée au chevalier romantique présenté dans *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* (Victor Hugo) et *Le frère d'armes* (Honoré de Balzac). Cette comparaison permettra de mettre en lumière que cette figure est représentée dans ces œuvres transformée et actualisée.

Mots clés : chevalier – Moyen Âge – romantisme – XIX^e siècle – Lancelot – Chrétien de Troyes – *Le chevalier de la charrette* – *Le Lancelot en prose* – Victor Hugo – *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* – Balzac – *Frère d'armes*.

Abstract

In France, the social, cultural, and political changes of the turn of the eighteenth and nineteenth centuries will impose on nascent romanticism another basis for inspiration than that of antiquity, which is that of classicism: the Middle Ages. Victor Hugo and Honoré de Balzac will be part of the romantic authors who will adapt the imaginary resources of the medieval works including the knight figure.

Why did the romantics observe such a source of sense in this figure? What are the necessary amendments for a symbol so strongly linked to the Middle Ages, required for adapted use in romantic aesthetics?

This will be examined through observation of the knight figure in the medieval works, *Le chevalier de la charrette* (Chrétien de Troyes) and *Le Lancelot en prose* (unknown author), compared to the romantic knight that is present in *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* (Victor Hugo) and *Le frère d'armes* (Honoré de Balzac). This comparison will highlight that the symbol of the knight represented in these romantics works is transformed and adapted.

Keywords: romanticism – knight – Middle Ages – nineteenth century – Chrétien de Troyes – *Le chevalier de la charrette* – *Le Lancelot en prose* – Victor Hugo – *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* – Balzac – *Frère d'armes*.

Table des matières

Sommaire.....	i
Abstract.....	ii
Introduction	1
Lancelot, l'amour et la chevalerie	13
Pécopin et les excès de chevalerie.....	43
Le frère d'armes, fidélité et chevalerie.....	73
Conclusion.....	88
Bibliographie	91

Introduction

Le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles est si riche d'événements et de changements sociaux, politiques, économiques et culturels qu'il ne pouvait que marquer en profondeur la vie spirituelle, les arts et la littérature. La Révolution française et ses suites, la fin des privilèges, la Terreur, l'exécution du Roi, l'instabilité sociale et les guerres qui s'ensuivent, le 18 Brumaire, l'ascension de Napoléon Bonaparte, la mise en place puis l'effondrement de l'Empire ont des répercussions profondes, maintes fois étudiées par les historiens, sur les mentalités et sur les pratiques. Le début du XIX^e siècle se pense à la fois comme un après-coup et une ère nouvelle. Le romantisme français est la traduction culturelle de cette tension entre la conséquence et le commencement. Ce n'est donc pas un hasard s'il se définit par l'affirmation de son opposition avec le classicisme, lequel prenait pour modèles les œuvres antiques et se donnait le but d'atteindre la perfection par une fidélité aux règles de composition, à la distribution des rôles accordés aux genres, à la recherche de l'harmonie et de l'équilibre, à la hiérarchie des styles et des tons. Puisant aux sources médiévales et non plus aux sources antiques, l'esthétique romantique se développe notamment autour du foyer que constitue la dialectique du grotesque et du sublime, seule contradiction susceptible de rapprocher davantage l'esprit humain d'une nature qui est habitée par la même contradiction. Pour Germaine de Staël, la littérature est le terrain par excellence où le nouveau peut et doit se produire :

La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la

seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau : elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire; son origine est ancienne, mais non antique¹.

Les changements sociaux, culturels et politiques dont il vient d'être question appellent en effet une littérature nouvelle, capable de leur donner du sens et un horizon symbolique adéquat. Stendhal ne dit pas autre chose quand il écrit que le romantisme est « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir² », ce que le classicisme ne pouvait plus faire. Dans cette logique, il fallait trouver une autre base d'inspiration que l'Antiquité. Les romantiques la trouvèrent dans la littérature médiévale. C'est dans cet esprit que Victor Hugo affirme dans la « Préface » de *Cromwell* que le Moyen Âge est « le berceau du grotesque dont l'union au sublime fait naître le génie moderne³. » La référence à l'époque médiévale est en effet l'un des moyens appelés à donner le jour à une écriture littéraire qui entrera en résonance avec un nouveau lectorat et qui marquera ostensiblement la rupture à l'égard de la littérature classique (et de ses survivances néo-classiques), mais aussi à l'égard de l'Ancien Régime.

Par surcroît, cette époque médiévale, alors encore boudée par l'histoire, apparaît aux romantiques comme l'incarnation d'un passé national. Établir un lien avec elle permet d'insérer les événements récents dans un récit de longue durée qui les enveloppe, sans nier leur spécificité et leur force. Elle devient alors la source d'une identité historique revisitée, et

¹ Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier frères, libraires éditeurs, 1879, p. 156.

² Stendhal, « Chapitre III », dans *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 71.

³ Victor Hugo, « Préface De *Cromwell* », dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1963, p. 417.

c'est pourquoi le XIX^e siècle sera aussi bien le «siècle de l'histoire» que celui de l'émergence de la philologie et des études médiévales. De nombreux écrivains, à l'exemple de Victor Hugo et d'Honoré de Balzac, mobilisent et adaptent les ressources imaginaires des œuvres médiévales. Parmi elles, la figure du chevalier offre un cas particulièrement intéressant en raison de sa polysémie et du curieux dynamisme lié à son anachronisme. Germaine de Staël note avec un plaisir palpable que « la chevalerie est pour les modernes ce que les temps héroïques étaient pour les anciens ; tous les nobles souvenirs des nations européennes s'y rattachent⁴. » C'est bien la référence aux « nations européennes » qui lie la chevalerie à une histoire qui lui est propre.

Qui examine la représentation du chevalier dans la littérature médiévale, constate que cette fonction liée à la morale est déjà bien présente. Alors que prend naissance une nouvelle façon de se battre et que la féodalité impose de nouveaux rapports sociaux, la chevalerie prend son essor. Elle est le résultat des évolutions techniques de la guerre et des nécessités de l'ordre féodal. Le rapport vassalique devient la pierre angulaire d'une société où les propriétaires terriens se détachent du pouvoir royal. La protection des terres assure la pérennité et la religion établit les règles morales qui balisent les rapports entre les individus et entre les groupes. Plus encore, avec la Paix de Dieu qui a pour but d'assurer la protection de l'Église et de ceux qui la représentent⁵, la chevalerie devient garante de l'Église et porteuse d'une morale d'inspiration chrétienne. La violence et les risques de la pratique de la chevalerie provoquent des morts dans nombre de familles nobles dont les membres ont les moyens financiers et le privilège d'exercer la chevalerie. C'est alors que l'idéal chevaleresque se dote d'un code d'éthique et

⁴ Germaine de Staël, *op. cit.*, p. 31.

⁵ Jérôme Baschet, *La civilisation féodale*, Paris, Flammarion, 2006, p. 151.

d'un code d'honneur qui permettent de réduire les pertes humaines en faisant plus de prisonniers que de morts⁶.

La littérature représente le chevalier comme l'incarnation des valeurs qui définissent cette classe de combattants. Idéalisé, le chevalier est souvent un jeune homme non marié, qui entreprend d'acquérir honneur et prestige en démontrant sa bravoure et sa valeur. Les romans seront d'abord écrits en vers, comme les poèmes lyriques et les chansons de geste, mais ils vont adopter la prose dès le XIII^e siècle⁷. Qu'elles soient en vers ou en prose, ces œuvres littéraires ont souvent en commun la « matière de Bretagne » qui constitue une des principales sources de l'écriture « en roman », c'est-à-dire en langue vernaculaire. Cette matière tourne autour des chevaliers de la Table ronde et de son roi, Arthur. Les chevaliers idéalisés y portent haut toutes les valeurs de la chevalerie : « Les guerriers de la réalité ont inspiré la littérature qui à son tour, a façonné la chevalerie, modèle mythique pour des hommes qui s'en imprègnent, la rêvent et la vivent à la fois⁸. » Le chevalier médiéval est donc l'incarnation d'un idéal tant pour l'éthique et les idéaux (religieux, sociaux) qu'il défend que pour sa courtoisie et ses amours. Accomplissant des prouesses, le héros des romans courtois gagne le cœur des dames, mariées ou non. La littérature médiévale développe ainsi peu à peu une érotique complète, qui articule de façon cohérente la vie affective, la vie sociale, la vie spirituelle et le langage pour les dire.

⁶ Dominique Barthélémy, « Les chroniques de la mutation chevaleresque en France (du X^e au XII^e siècle) », *Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol.4, 2007, p. 1644.

⁷ Anne Berthelot, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 54.

⁸ Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 236.

L'amour dont parlent les textes littéraires a été appelé « amour courtois » par les philologues du XIXe siècle, à la suite de Gaston Paris qui en a défini les principales caractéristiques dans un article de 1883 présentant le personnage de Lancelot⁹. Les règles qui le définissent sont liées aux normes courtoises qui forment un idéal éthique et social¹⁰. Au XII^e siècle commence à se développer une vie de cour. En effet, la royauté s'affirmant de plus en plus et les puissants seigneurs s'entourant de vassaux, les nobles déshérités et sans terre se déplacent de cour en cour afin de profiter de l'hospitalité des seigneurs. Dans ce contexte, troubadours (en pays d'Oc) et trouvères (dans la France du nord) sont appelés à divertir les gens de cour. Ils font la cour aux dames de l'endroit où ils se trouvent et s'efforcent d'attirer leurs faveurs. C'est dans ce cadre que naît ce que les médiévistes ont appelé « l'amour courtois ». Il se développe d'abord dans le sud avant de gagner également le nord, où il subit diverses transformations dont les principales sont qu'il exalte moins l'adultère et qu'il adopte un aspect plus réaliste¹¹.

Située au Moyen Âge à la croisée de la chevalerie et de la courtoisie, la représentation littéraire du chevalier se modifie grandement à la Renaissance et sous l'Ancien Régime, quand la littérature renoue avec les classiques antiques. La société change et, avec la fin de la féodalité, s'éteint la chevalerie médiévale. Le mot « chevalier », qui impliquait auparavant une vocation et une fonction précises, devient alors un titre honorifique, souvent associé à l'appartenance à un ordre religieux. Le Moyen Âge lui-même est l'objet d'un discrédit, soit parce qu'il est considéré comme une période de déclin par rapport à l'Antiquité par les

⁹ Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac : le Conte de la Charrette », Romania, XII, 1883, p. 459-534.

¹⁰ Moshé Lazar, *Amour courtois et « Fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964, p. 21.

¹¹ *Idem*, p. 14.

humanistes, soit parce qu'il est tenu pour un temps soumis à la religion ou à la superstition au détriment de la raison célébrée par le cartésianisme puis par les Lumières. Si l'historiographie moderne a maintes fois démontré la fausseté de ces lectures de l'histoire, il reste qu'un tel rejet de l'époque et de la culture médiévale a bien été dominant de la fin du XV^e au début du XIX^e siècle.

C'est au moment de la grande crise européenne des années 1770-1830 que le Moyen Âge va être redécouvert et considéré d'une manière positive. Tout le romantisme en est traversé, que l'on songe au roman gothique des romantiques anglais ou aux inspirations que les romantiques allemands, Novalis, les frères Grimm, Hoffmann entre autres, trouvèrent dans l'architecture et la littérature médiévale. Les romantiques français ne firent pas autrement. Or, à côté de motifs comme ceux de la fleur bleue, du double ou du masque, à côté de personnages légendaires comme les fées, les magiciens ou les elfes, l'un des éléments médiévaux que le romantisme va recycler est la figure du chevalier.

Nous nous proposons d'étudier le devenir de cette figure précise dans le romantisme français en concentrant notre attention sur des œuvres de Victor Hugo et d'Honoré de Balzac. L'intérêt d'une telle entreprise vient de ce que ces écrivains ne se contentent pas de mettre en scène le héros idéal bravant tous les dangers et portant les plus hautes valeurs, ils le dénaturent, le transforment et l'actualisent. Si le chevalier de l'époque romantique est toujours porteur d'un idéal moral et social, s'il est toujours fortement lié à l'amour et à ses règles, il n'est plus le chevalier médiéval. Les écrivains du début du XIX^e siècle adaptent la chevalerie aux enjeux sociaux et culturels d'un monde qui vient d'être secoué par la Révolution de 1789, par la Terreur, par les guerres révolutionnaires, par l'aventure napoléonienne et par les luttes

sociopolitiques féroces des années 1789-1815. S'il leur arrive de faire du chevalier l'emblème fictif de leurs idéaux moraux, sociaux et politiques, ils ne peuvent le faire qu'en le confrontant aux nouvelles représentations qui caractérisent l'entrée dans la modernité, aux nouvelles conceptions de l'individualisme, du désir amoureux, de la jeunesse, du bonheur qui se font jour, quitte à faire apparaître de ce fait de nouvelles contradictions.

Le principe structurel de cette étude consistera en une analyse de deux romans médiévaux, *Lancelot ou le chevalier de la charrette* (XII^e siècle) de Chrétien de Troyes et *Lancelot du Lac* (XIII^e siècle), qui ont été à la base de l'invention de l'amour courtois par les érudits du XIX^e siècle, et de deux récits romantiques, *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* (1842) de Victor Hugo et « Le Frère d'Armes » (1832-1837) d'Honoré de Balzac. De nombreux points de comparaison existent entre ces œuvres. Les valeurs chevaleresques, la question de l'amour courtois et de son devenir, les liens entre religion, amour et morale sont présents tant dans les œuvres médiévales que dans celles de Victor Hugo et de Balzac, mais ces deux derniers usent de moyens singuliers, tels le pastiche, la parodie, la caricature, pour transformer la figure médiévale du chevalier courtois. La conduite des récits, leur rhétorique, le merveilleux de convention sont également l'objet d'un travail de fond mené par les deux écrivains du XIX^e siècle.

Le corpus médiéval servira de point de comparaison. Dans le chapitre qui lui sera consacré, il s'agira, en étudiant celui qui incarne le chevalier idéal par excellence, Lancelot, de montrer comment il est élaboré dans les textes. Ce chapitre n'a pas pour objectif de faire un travail d'érudition synthétisant la façon dont l'histoire et les études littéraires contemporaines pensent et reconsidèrent le chevalier et la chevalerie. Nous voulons plutôt dégager les grandes

lignes générales de la figure de Lancelot, dégager une représentation de sa personne telle que l'époque romantique a pu la connaître. Pour y parvenir, nous nous servons d'une étude principalement axée sur le Lancelot en vers et sur le Lancelot en prose qui cherche non pas à produire une nouvelle lecture de ces œuvres, mais à relever les traits principaux et récurrents qui définissent le chevalier. Nous posons comme hypothèse que l'Idéal-Type (Weber) ainsi reconstitué est la matière même que les textes de Hugo et de Balzac ont traitée.

*Le chevalier de la charrette*¹² de Chrétien de Troyes aurait été achevé par Godefroi de Lagny. C'est une œuvre fondatrice pour la représentation du personnage de Lancelot. Elle fut l'inspiration de plusieurs autres récits mettant en scène le héros. Ce roman raconte la quête de Lancelot alors qu'il se précipite au secours de la reine Guenièvre qui a été enlevée. Prêt à tout pour libérer l'élue de son cœur, le chevalier va jusqu'à monter dans la charrette d'infamie. Lancé dans sa quête et ne voulant la compromettre en aucune manière, Lancelot brave tous les périls et démontre à tous son grand mérite chevaleresque. Après avoir franchi le dangereux pont de l'épée, il combat Méléagant et libère la reine et, par extension, tout le peuple de Logres, le royaume d'Arthur, prisonnier de la « mauvaise coutume » imposée par Méléagant. Lancelot est ensuite fait prisonnier à deux reprises ce qui ne l'empêche pas de partager le lit de la reine et de lui prouver sa dévotion en acceptant autant de combattre « au pire » que de gagner en combattant « au mieux » dans un tournoi. Ainsi ce roman expose non seulement les valeurs et les qualités du parfait chevalier, mais également l'idéal de l'amour courtois avec lequel ces valeurs et ces qualités sont toujours en tension.

¹² Chrétien de Troyes, « Lancelot ou Le chevalier de la charrette », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p.505-682. Les citations se rapportant à cette œuvre seront citées dans le texte avec l'indication des vers auxquelles elle se rapporte.

*Le Lancelot en prose*¹³ représente la plus imposante partie du cycle du *Lancelot-Graal*¹⁴. Nous nous intéresserons plus particulièrement au récit qui va du début du roman à la mort de Galehaut. Le jeune Lancelot est enlevé à sa mère par la Dame du Lac alors que son père, victime d'une trahison, vient de mourir à la suite de la perte de son domaine. Son éducation auprès de la Dame du Lac lui apporte tous les outils nécessaires pour qu'il devienne un chevalier d'exception. Avidé de réalisations chevaleresques, le jeune homme va à la cour d'Arthur afin de s'y faire adouber et repart aussitôt vers l'aventure. Une chose a changé, il est tombé amoureux de la reine au nom de qui il accomplit toutes ses prouesses. Ignorant jusqu'alors son identité, elle lui est révélée après la conquête de la Douleuse Garde. S'ajoutent à cette conquête ses exploits lors des assemblées qui opposeront Arthur et Galehaut et qui lui permettront d'obtenir les faveurs de la reine et de devenir son amant. Après avoir libéré le roi de sa geôle lors de la guerre contre les Irlandais et les Saxons et défendu la reine contre les prétentions d'une usurpatrice (la Fausse Guenièvre), aux yeux de la cour, le chevalier mérite les faveurs que la reine lui accorde. Narrant également les aventures d'autres chevaliers, le récit met de l'avant les valeurs que doivent défendre les seigneurs, les rois et les chevaliers.

¹³ *Lancelot du Lac*, Paris, Le livre de poche, coll. « Lettres gothiques », Tome I, 1991. Et *Lancelot du Lac*, Paris, Le livre de poche, coll. « Lettres gothiques », Tome II, 1993. Les citations qui porteront sur ces deux romans seront citées dans le texte par « L. » suivi du tome désigné par « T. » accompagné du chiffre ainsi que le numéro de la page.

¹⁴ Si tous les spécialistes ne s'entendent pas sur la totalité des œuvres qui devraient être incluses dans ce cycle en raison des nombreuses versions disponibles à travers les nombreux manuscrits où furent reproduit l'un ou plusieurs des romans, tous s'entendent pour y inclure le *Lancelot en prose*, *La Queste del saint Graal* et *La Mort Artu*.

Les deux textes de l'époque romantique qui seront analysés sont des contes. *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour*¹⁵ de Victor Hugo racontent les mésaventures de Pécopin provoquées par son vice, la chasse. Enfants de deux seigneurs terriens, Pécopin et Bauldour sont amoureux et fiancés. Leur amour pur n'a qu'une tare, la passion excessive pour la gibecière de Pécopin. Lors d'une partie en forêt, faisant fi des avertissements des oiseaux, le jeune homme accepte la proposition du comte Palatin de participer à une chasse aux rapaces. Le comte le fait ensuite ambassadeur, ce qu'il sera plusieurs fois par la suite, jusqu'à ce qu'il se rende à Bagdad. Là-bas, il reçoit un talisman de l'épouse favorite du calife. Cet objet doit le protéger de la mort ainsi que du temps. Ce cadeau rend le calife si jaloux que ce dernier l'envoie au diable, littéralement et dans tous les sens. Le diable se retrouve en mauvaise posture lorsqu'il doit transporter une outre qu'il a trop remplie d'âmes. Selon la prophétie d'un ange, il doit demander à un saint ou à un chrétien tombé du ciel, Pécopin par exemple, de soulever ce fardeau pour lui. Les saints refusent, mais le jeune homme accepte. Cependant le diable, qui jusque-là ne s'était pas découvert et qui veut soudainement ajouter l'âme de Pécopin à celles qu'il a collationnées, se dévoile. Pécopin arrive à s'enfuir en laissant le diable bossu et boiteux. Il devra ensuite errer pendant presque cinq ans, apprenant beaucoup, mais ne vieillissant pas. Alors qu'il est presque de retour auprès de sa fiancée, Pécopin s'aventure dans la forêt des pas perdus qu'il craint ne jamais pouvoir quitter. À ce moment, un homme vient lui proposer de le conduire auprès de sa bien-aimée, moyennant une chasse de nuit en sa compagnie. Le jeune homme accepte. À la fin de cette chasse, le diable tient parole et le rend à Bauldour le matin venu. Malheureusement, celle-ci est âgée de cent vingt ans puisque la

¹⁵ Victor Hugo, *Le beau Pécopin et la belle Bauldour*, Bruxelles, Kiessling, Shnée et Cie librairies, 1855. Pour des fins de concision, *Pécopin* sera maintenant utilisé afin de désigner cette œuvre. De plus, les références qui se rapporteront à cette œuvre seront citées dans le texte par « P. » suivi du numéro de la page.

chasse a duré cent ans. Dévasté, Pécopin retire tous ses habits et abandonne le talisman, et en quelques secondes prend son âge réel, cent vingt-trois ans.

*Le frère d'armes*¹⁶ de Balzac prend la forme d'un conte à rire dans lequel deux chevaliers, Maillé et Lavallière, se font frères d'armes, se dévouant l'un à l'autre. Maillé épouse Maire d'Annebault et, pour s'assurer de sa fidélité, demande à son frère d'armes de la surveiller parce qu'il doit partir pendant quelque temps en voyage. Marie d'Annebault tente de séduire Lavallière pour se venger du manque de confiance de son époux. Lavallière lui résiste, au nom de l'honneur et de la fidélité qu'il doit à son frère d'armes. Il va jusqu'à lui dire qu'il a contracté une maladie des suites de sa fréquentation d'une fille de joie, ce que Marie ne tarde pas à révéler publiquement, détruisant les chances du jeune homme de se trouver une maîtresse ou une femme. Ce mensonge ne décourage pas la jeune femme qui prend plaisir aux attentions amoureuses platoniques qu'accepte de lui offrir le jeune homme. Au retour de Maillé, Lavallière a respecté sa promesse, Marie est intouchée de corps. Malgré sa fidélité Lavallière doit s'exiler sur le champ de bataille où il mourra.

Bien qu'elle relève globalement de l'analyse de texte, dont elle respecte le principe général d'une recherche des effets de sens produits par l'écriture textuelle (aux différents plans où, selon les cas, cette dernière travaille : phonétique, syntaxique, lexical et poétique), cette étude se rapproche par le raisonnement qui la soutient de la sociocritique des textes (Duchet,

¹⁶ Honoré de Balzac, « Le frère d'armes », dans *Les contes drolatiques*, Paris, Bureaux de la société générale de librairie, 1855, p. 179-193. Les références qui se rapporteront à cette œuvre seront citées dans le texte par « B. » suivi du numéro de la page.

Robin, Popovic¹⁷). Elle analyse en effet la façon dont des œuvres incorporent une représentation qui circule dans l'univers symbolique qui les entoure dans le but de montrer comment leur mise en forme modifie cette représentation et lui donne une configuration et des sens nouveaux.

¹⁷ Cf. Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, 266 p. ; Pierre Popovic, «La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir», dans *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38 ; Régine Robin, *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Paris, Payot, 1986, 347 p.

Lancelot, l'amour et la chevalerie

Source des chevaliers des œuvres romantiques, les héros des romans de chevalerie médiévaux sont dotés d'un physique avantageux et possèdent de nombreuses habiletés. Ces qualités leur permettent d'accomplir des prouesses qui prouvent leur valeur et leur mérite et qui sont l'un des fondements de leur honneur. Lancelot peut être considéré comme le parangon du chevalier médiéval, celui dont les représentations littéraires permettent de comprendre la façon dont l'idéal chevaleresque s'inscrivait dans l'imaginaire du Moyen Âge. Bien que les œuvres médiévales qui le mettent en scène et qui seront considérées dans cette étude abordent la chevalerie de façons différentes, leur héros commun est très ressemblant et ses variations relatives montrent la complexité de l'idéal chevaleresque. Les deux représentations de Lancelot et de ses qualités chevaleresques sont en effet très similaires et elles se fondent sur le même socle capital : Lancelot est le meilleur chevalier du monde. Mireille Séguy le confirme en ces termes : « “Meilleur chevalier du monde”, “fleur de chevalerie du monde entier”, il est au centre d'une des plus grandes sommes romanesques du Moyen Âge¹⁸ ».

Le *Lancelot* en prose décrit en détail les qualités que doit posséder un chevalier, ce qui détermine sa valeur, ce qui doit le motiver et la manière dont il doit mener sa vie. Si Lancelot est nommé à plusieurs reprises « lo meillor chevalier », il ne respecte pourtant ni les motivations ni les priorités chevaleresques attendues dans la société féodale, choisissant l'Amors plutôt que l'Église, et dédiant toutes ses actions à sa Dame plutôt qu'aux deux autres

¹⁸ Mireille Séguy, « D'armes et d'amour, à corps perdu. », dans *Lancelot*, Mireille Séguy (éd.), Paris, Édition Autrement, 1996, p. 7.

ordres de la société qu'il devait soutenir en tant que représentant de l'ordre des *militese*. Toutefois, bien qu'il réoriente largement la chevalerie vers les valeurs de la courtoisie (entendues ici au sens plus littéraire que social et renvoyant ainsi plutôt à l'univers amoureux développé dans la poésie lyrique que dans la vie de cour proprement dite), il réalise des exploits qui lui apporteront honneur et mérite.

Il en va de même dans un roman antérieur, écrit en vers, *Le chevalier de la charrete*. Lancelot, motivé par la volonté de libérer la reine, accomplit des merveilles et démontre ses grandes qualités chevaleresques, ce qui lui vaudra d'être nommé « li miaudres chevaliers del monde ». De plus, la libération de Guenièvre permet celle du peuple de Logres, faisant du héros le libérateur du peuple et lui offrant un prestige qu'il n'avait pas recherché. S'il apparaît à première vue comme un héros idéal, ses motivations ne sont cependant pas celles que devrait avoir un chevalier. Son amour adultérin pour la reine provoque son déshonneur dans le roman en vers et la perte du royaume d'Arthur dans celui en prose. Ce sont des effets négatifs, mais en même temps problématiques puisqu'ils sont tempérés par de nombreux éléments qui démontrent le grand mérite du héros.

Les qualités que doivent posséder les chevaliers sont énumérées dans le *Lancelot* en prose lors de la discussion entre la Dame du Lac et Lancelot au seuil de l'adoubement. Ce passage est un outil important pour qui veut observer la manière dont la chevalerie était pensée et idéalisée : « Plutôt qu'un reflet déformé de la réalité, la littérature constitue un “révélateur idéologique” de la chevalerie et du monde chevaleresque¹⁹. »

¹⁹ Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 97.

Selon les propos de la Dame, le chevalier idéal et accompli est d'abord le défenseur des faibles contre les abus des forts : « si establirent desor aus garanz et desfandeors, por garantir les foibles paisibles (*f.49a*) et tenir selonc droiture, et por les forz boter arrieres des torz qu'il faisoient et des outraiges. » (L.,T.1, p.400) Ainsi, les chevaliers sont au-dessus des « faibles », mais ils doivent également être ceux qui les dirigent et qui les défendent contre ceux qui voudraient profiter d'eux ou leur faire outrage, l'outrage étant une atteinte à l'honneur. C'est une chose terrible que d'entacher l'honneur d'un homme. Selon la Dame, un « Chevaliers ne doit por paor de mort nule chose faire o l'an puisse honte conoistre ne aparce voir, ainz doit plus doter honteuse chose que mort sossfrir. » (L., T.1, p.400) La mort est préférable à la perte de l'honneur, ce qui démontre son importance. Non seulement le chevalier doit conserver son honneur plus que la vie, mais il doit protéger celui des non-armés. Ces derniers sont non seulement les faibles, mais aussi les membres du clergé et l'institution cléricale elle-même, qui ne peuvent se protéger eux-mêmes. Il en découle que les chevaliers sont également définis par leur devoir envers l'Église :

Chevaliers fu establiz por Sainte Eglise garantir, car ele ne se doit revenchier par armes, ne rendre mal encontre mal ; et por ce est a ce establiz li chevaliers, qu'il garantisse celi qui tant la senestre joie, quant ele a esté ferue en la destre. (L., T.1, p. 400)

Face aux agressions éventuelles, l'Église ne peut se défendre elle-même, elle doit tendre l'autre joue à celui qui lui porte un coup et ne peut être l'initiatrice du mal. Les armes des chevaliers symbolisent leur mission envers l'Église dont ils sont seuls chargés. Comme l'écu,

les chevaliers doivent se mettre devant l'Église face à tous ceux qui lui veulent du mal. Ils doivent l'entourer par leur vigilance pour qu'elle ne puisse jamais être atteinte, à la manière d'un haubert. Ils doivent ostensiblement être les premiers à vouloir la défendre, et cette obligation doit être aussi apparente que le heaume. Leurs nombreuses qualités chevaleresques doivent leur permettre d'effrayer les ennemis de l'Église et de les faire fuir comme ceux qui sont désarmés devant la lance qu'ils portent. L'épée est l'arme du chevalier qui incarne les deux entités à protéger : le peuple et l'Église. Chacune est représentée par un des deux tranchants. C'est soutenu par le peuple comme il l'est par son cheval, que le chevalier peut alors accomplir pleinement sa mission et être « sires de[l] pueple et serjanz a Damedeu. » (L., T.1, p.404) Il est défenseur de celui qui le sert et qu'il dirige, mais également de celui qui le commande, et cette dualité situe sa véritable position dans le système féodal. Il est le chevalier de son seigneur et le seigneur de son peuple. Le chevalier médiéval est en conséquence un pivot de la féodalité. Les éléments que la Dame du Lac présente dans ce passage ne sont pas seulement vrais pour le roman, ils sont également fondateurs de la chevalerie dans sa réalité historique. Le chevalier est d'abord le défenseur du royaume de son seigneur. Il n'est pas sous la coupe des lois banales et peut donc librement s'adonner à la chevalerie. Dans un monde où l'Église et sa gouvernance ont une place centrale, sa défense s'est rapidement placée au cœur de la pratique chevaleresque suite à la naissance de la Paix de Dieu. Les croisades sont un exemple nodal de ce phénomène social.

Tous ces principes sont basés sur l'honneur qui « est une question essentielle dès les premières heures de la chevalerie médiévale²⁰. » Sa perte est la pire chose qui puisse arriver à un chevalier. Tous doivent se battre pour la conserver. La bataille est un motif important des romans de chevalerie, qu'elle soit menée pour démontrer sa valeur, pour se défendre contre l'accusation de parjure ou pour récupérer un honneur entaché. Par amour pour la reine, le héros du *Chevalier de la charrete* choisit délibérément de mettre son honneur en jeu pour mieux le regagner au cours de la quête qui le conduit à la libération de la reine et du peuple de Logres. Le Lancelot du roman en prose recherche l'honneur et les occasions de démontrer sa valeur tout au long du récit.

Dans *Le Chevalier de la Charrette*, Chrétien de Troyes ne met pas en scène un chevalier désintéressé de l'honneur, mais un chevalier qui par amour et courtoisie envers sa dame a une conception particulière de ce qui est honorable ou non. Baron décrit en ces termes le changement axiologique qui s'est opéré dans la courtoisie :

The lovers turn society's notions upside down. What is shameful and unreasonable for society is honorable for the lovers ; conversely, what is honorable for the lovers is shameful and unreasonable for society²¹.

Les amants courtois ont leurs propres règles et un ordre de valeur unique. Ils priorisent l'amour et son service. Pour cette raison, ce qui est honorable pour un amant peut aller à l'encontre de l'honneur chevaleresque, et réciproquement. C'est en raison de cela que l'acte

²⁰ Sébastien Nabot, *Rompez les lances! Chevaliers et Tournois au Moyen Âge*, Paris, Autrement, coll. : « Mémoires / Culture », 2010, p. 17.

²¹ Xavier F. Baron, « Love in Chretien's Charette: Reversed Values in Isolation », *Modern language quarterly*, vol. 34, 1973, p. 375.

critiquable de la montée dans la charrette ne sera pas jugé comme un geste déshonorant pour les amants. Le narrateur décrit longuement la coutume entourant la charrette et la décision d’y monter. Pour ce faire, il se pose en historien qui rapporte des faits historiques, lesquels vont permettre aux lecteurs de bien comprendre l’importance du dilemme qui habitera le personnage. La charrette est un élément de déshonneur, car elle est liée aux criminels :

A ces qui murtre et larron sont,
Et a ces qui sont chanp cheü,
Et as larrons qui ont eü
Autrui avoir par larrecin
Ou tolu par force en chemin :
Qui a forfet estoit repris
S’estoit sor la charrete mis
Et menez par totes enors perdues,
Ne puis s’estoit a cort oïz,
Ne enorez ne conjoïz. (C., v. 231-339)

Tous ceux qui étaient promenés dans la ville en charrette étaient des hommes déshonorés par leurs actions, et reconnus par tous comme tels alors qu’ils parcouraient les rues. C’est à la suite d’un « forfet » qu’un chevalier pouvait se trouver dans une charrette et la conséquence est clairement indiquée par le narrateur : « totes enors perdues ». De plus, la perte de l’honneur entraîne la proscription de la cour et l’impossibilité d’être respecté.

Pour Lancelot, monter dans la charrette lui vaudra le déshonneur, mais ne pas le faire pourrait le priver de l'occasion de libérer la reine, et par suite de l'amour qu'elle lui porte. L'usage de la charrette n'est plus courant pour le lecteur du XII^e siècle, mais sa présence garde une fonction symbolique forte dans les textes littéraires. En effet, augmenter la gravité d'un fait par une description détaillée de ce qui aurait été une coutume reconnue par tous à l'époque du récit permet de bien présenter le dilemme que vit le chevalier quand il doit choisir entre le sauvetage de sa dame et son honneur aux yeux de tous. Xavier Baron résume la chose comme suit : « Nevertheless, in his society's eyes Lancelot is a shamed man and clearly set apart from everyone else²². » En montant dans la charrette, Lancelot ne peut plus être traité courtoisement, il perd donc, non seulement la considération des gens qu'il va rencontrer à l'avenir, mais également la possibilité d'être respecté et de recevoir un accueil chaleureux.

C'est « Reisons, qui d'Amors se part » (C., v. 365), qui le fait hésiter. Caractérisée spécifiquement dans cette séquence par son opposition à l'amour, la raison est liée à ce qui est honorable aux yeux de la société. Dès lors, elle va dans le sens contraire de ce qui respecterait les principes d'Amors. À cet égard, Francis Gingras note que :

le roman de chevalerie s'inscrit dans une dialectique qui oppose la Raison à l'Amour, la prouesse épique traditionnelle à une épopée du désir encore inédite. L'instant d'hésitation qui précède le saut dans la charrette — et qui vaudra à Lancelot les reproches de la reine — est l'occasion d'opposer les

²² *Idem*, p. 376.

forces en présence et de déterminer d'entrée de jeu les nouvelles règles qui présideront à la désignation du meilleur chevalier-amant²³.

Pourtant, c'est pour avoir écouté la raison en premier lieu « Qu'il s'an tendra por mal bailli » (C., v. 364). Lancelot sera plus malheureux d'avoir hésité en écoutant Raison un moment que d'être monté en s'exposant à la honte de la charrette. Son hésitation lui vaut le rejet de la reine alors qu'il a assuré sa liberté et celle de son peuple. En suivant les exhortations d'Amors, en suivant le cœur, le choix du chevalier ne peut pas lui apporter le malheur :

Amors le vialt et il i saut,

Que de la honte ne li chaut

Puis qu'Amors le comande et vialt. (C., v. 375-377)

Parce qu'il respecte ce que lui commande Amors, Lancelot ne peut pas, en tant qu'amant, être honteux de son geste, quelque déshonorant qu'il soit aux yeux de la société. Ce geste lui cause beaucoup moins de tourment que son hésitation, que le fait de ne pas avoir choisi de monter dans la charrette immédiatement. L'opposition entre la raison et l'amour est donc un élément important qui démontre bien la différence existant entre ceux qui suivent les normes sociales et ceux qui suivent les lois d'Amors, règles de l'univers partagé par les amants. L'amant n'est pas assujéti aux mêmes normes que le chevalier, mais la question demeure de savoir s'il est possible de respecter à la fois le code social et le code amoureux, ce qui, dans le cas de la

²³ Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e Siècles*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 62.

charrette, ne semble pas réaliste. Clairement opposés l'un à l'autre, la raison et l'amour ne peuvent être conciliés.

Les conséquences du choix de Lancelot se font rapidement sentir. Les personnages qui interagissent avec lui le considèrent comme déshonoré et l'appellent « le chevaliers de la charete ». Mireille Séguy observe que « le personnage traverse le roman en suscitant le mépris, l'incompréhension ou la surprise²⁴. » Pourtant, les capacités de Lancelot sont restées intactes et il n'estime pas avoir perdu son honneur. Il continue d'affronter des périls, ce qui amoindrit peu à peu l'impact social de la montée dans la charrette et le conduit jusqu'au rachat de son honneur au terme de la quête du héros. Un bon exemple des épreuves qu'il endure est celle qu'il subit quand, lors de sa première escale, il se voit refuser l'honneur d'un lit plus beau que les autres : le lit périlleux réservé à celui qui le mérite. Il n'a même plus le droit de poser une question à son hôtesse :

A vos, fet ele, ne taint rien

Del demander ne de l'anquerre. » (C., v. 484-485)

C'est l'acte qu'il a posé pour l'amour de la reine qui lui vaut ce mépris. Un lit qui « Bien fust a oés un roi metables » (C., v. 510) ne peut convenir à un chevalier déshonoré mais Lancelot s'y couche pourtant. L'élément qui permet de déterminer si celui qui s'y couche mérite de dormir dans ce lit est le péril encouru. Or, la lance enflammée ne crée aucun inconfort à Lancelot,

²⁴ Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 9.

qu'elle frôle à peine, et il éteint facilement le feu qu'elle a provoqué dans les draps avant de se rendormir :

Einz se recoucha et dormi

Tot autresi seüremant

Com il ot fet premierement. (C., v. 532-534)

Il a mérité de coucher dans un lit destiné à un homme de valeur, presque un roi. En ayant conservé ses qualités chevaleresques, Lancelot peut encore regagner son honneur comme le firent de nombreux héros d'autres romans de Chrétien de Troyes, tels Yvain et Érec.

C'est grâce au chemin initiatique qui le mène au château où la reine est détenue que Lancelot a l'occasion de retrouver son honneur et d'acquérir un renom. Au départ, il est simplement décrit comme un chevalier que personne ne reconnaît. La révélation de son nom n'a lieu qu'après la libération de la reine et du peuple de Logres, quand s'accomplit la prophétie de la tombe. L'anonymat du héros permet de mettre en avant la manière dont le chevalier est désigné et connu par ceux qui le rencontrent. Les transformations des désignations sont significatives par rapport à l'honneur du chevalier. D'abord nommé « li chevalier », il est à la suite de son déshonneur nommé « chevaliers de la charete ». Après qu'il a libéré la reine, celle-ci le nomme « Lanceloz ». Ce n'est qu'à partir de ce moment que la faute de la charrette semble être rachetée, une fois que Guenièvre l'appelle par son nom²⁵. La libération de la reine est donc la source d'un changement important dans la trame du récit,

²⁵ Francis Gingras, *op. cit.*, p. 62.

puisqu'il fait passer l'incident de la charrette au second plan et restaure la priorité accordée à la reine et au peuple.

Le jeune Lancelot du roman en prose est pressé d'accomplir des prouesses. Il déferre le chevalier enferré dès que la cérémonie de l'adoubement est terminée et part défendre la dame de Nohaut dès qu'elle demande assistance au roi Arthur. Tout cela se fait avant qu'il reçoive l'épée qui le fait officiellement chevalier. Or, souligne Jean Flori, « C'est la remise de l'épée, à la cour, et non à l'Église, qui "fait" véritablement le chevalier. Par elle, l'aristocratie reçoit l'un des siens et le reconnaît comme tel²⁶. » À cet instant du récit, le jeune homme n'est toujours pas chevalier et est toujours désigné par le narrateur comme un valet. Pourtant, il agit comme s'il avait déjà reçu l'épée qui le fera chevalier et cherche les occasions d'accomplir des merveilles. Dès lors, l'idée que Lancelot pourrait réaliser des prouesses pour elle est soulevée par la reine : « ele crient et dote qu'il ne l'amast de si grant amor qu'il eüst anpris por li a defferrer lo chevalier » (L., T.1, p.448). Ce nonobstant, la reine craint cet amour que le jeune homme ressent pour elle, un amour qu'elle ne craindra plus autant lorsqu'il aura accompli les merveilles qui le mèneront à la retrouver. Ses craintes sont fondées, puisque le jeune valet est conscient de ne pas être chevalier sans avoir reçu son épée. Il attend donc son épée, mais la reçoit finalement de la reine, et non du roi. Si c'est l'amour qui le motive à se surpasser et à rechercher toutes les chances d'accomplir des prouesses, il n'en reste pas moins que le jeune Lancelot recherche l'honneur et le mérite des grandes actions, et qu'il suivra les conseils de la Dame du Lac en conservant son anonymat jusqu'à ce que tous le reconnaissent pour ses grandes qualités chevaleresques. Dans un premier temps, il ne sait pas plus que les autres qui il

²⁶ Jean Flori, *op. cit.*, p. 156.

est, il ne sait que le fait qu'il a une ascendance dont il tire du mérite. Pourtant, c'est dans l'ignorance de cette ascendance qu'il tirera le plus d'honneur. Selon Elspeth Kennedy, « The Figure of Lancelot in the *Lancelot-Graal* » : « the tension between the importance given to heredity as a qualification for great knighthood and the need to make one's name through one's own achievements without the help of the reputation of one's ancestors²⁷. » De plus, lorsqu'il saura qui sont ses parents et quel est son nom, il le cachera à tous : « Plus que tout autre personnage de la légende arthurienne, Lancelot déploie en effet de multiples stratégies pour entretenir le mystère de son origine et conserver l'anonymat²⁸. » Lors de la découverte de son nom sous la dalle du cimetière, il insiste auprès de la demoiselle qui a pu lire l'inscription en même temps que lui pour qu'elle ne révèle pas qui il est. Elspeth Kennedy remarque que

Lancelot may have found his name inscribed beneath the slab, and one damsel from the lake may have seen it, but he has still to establish a reputation as knight in the world; he proceeds to do this under a series of different names, White knight, Red Knight, Black Knight²⁹.

Les différents noms qu'il adopte par le changement des couleurs de ses armures ne sont que l'un des moyens du chevalier pour conserver un certain anonymat qu'il reconnaît lui-même comme un moyen efficace de gagner en honneur : « si pense qu'i[l] voudra aler mout ce celement, an tel maniere que riens nel conoisse, comme cil qui bee alos et a honor conquerre. » (L., T.I, p.492) C'est afin d'acquérir plus de mérite pour ses actions que Lancelot

²⁷ Elspeth Kennedy, « The Figure of Lancelot in the *Lancelot-Graal* », dans *Lancelot and Guinevere: A Casebook*, Lori J. Walters (ed.), New York, Garland Publishing, 1996, p. 81.

²⁸ Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ Elspeth Kennedy, *op. cit.*, p. 83.

garde l'anonymat et change d'armure, alors que celle-ci est un des éléments qui permettait d'identifier les chevaliers.

Les armures du Moyen Âge cachant les traits des combattants, c'était principalement par la couleur de leurs armes et les particularités de leur écu que les chevaliers étaient différenciés. Yoïchi Shimazaki montre bien le caractère social de cet aspect de la chevalerie :

Aussi la coutume de porter des signes de reconnaissance sur le vêtement, les armes ou certains objets s'intègre-t-elle dans le système social : là est l'origine des armoiries, système de signes et de leurs associations³⁰.

La couleur de l'armement d'un combattant est donc son identité. Dans le cas où l'armure n'est pas associée à un nom, ses particularités sont suffisantes pour qu'il puisse être identifié. Lancelot est d'abord connu comme le chevalier blanc, couleur qu'il exhibe lors de son adoubement, lors de la bataille pour la dame de Nohaut et à son arrivée à la Douleuse Garde. À l'occasion de la conquête de ce château, il utilise trois écus, le premier est doté d'une bande rouge, le second de deux et le troisième de trois. Il revêt ensuite une armure vermeille pour la première assemblée menée par Galehaut contre le roi Arthur. Puis il arbore une armure noire lors de la deuxième assemblée opposant les mêmes rois. Suite à ses exploits sur le champ de bataille il est présenté à la reine et c'est elle qui le nomme et qui met fin à son anonymat volontaire.

Si le changement des couleurs de ses armes permet au chevalier de rester anonyme, il n'en demeure pas moins que ces couleurs sont révélatrices de son évolution dans la chevalerie.

³⁰ Yoïchi Shimazaki, « L'amour d'Hector et le motif de l'écu dans le *Lancelot* en prose », *Etudes de langue et littérature françaises*, vol. 56, 1990, p. 6-7.

Le blanc chevalier du début est pur et innocent. Il a tout à apprendre et tout à donner, il est encore pur et sans péchés. Les écus qu'il utilisera pour conquérir la Douloureuse Garde ont la particularité d'augmenter les capacités de celui qui les porte. Chaque bande vermeille donne à son porteur la force et la valeur d'un chevalier supplémentaire. Ainsi, le rouge représente la valeur, le « cuer » d'un chevalier. Le cœur est en partie le centre des sentiments et d'Amors, ainsi que le souligne le roman de Chrétien de Troyes, mais il est également un foyer de vertus, dont celle du courage. Pour Lancelot, un chevalier qui possède les qualités du cœur est « cortois et sages et debonaires et leiaus et preuz et larges et hardiz » (L., T.1, p. 398). Mais, dans la symbolique médiévale des couleurs où le noir est un signe d'humilité plus que de négativité et où c'est le blanc qui est l'opposé du rouge³¹, l'armure rouge représente également le péché.

Le parcours effectué sous le couvert de l'anonymat est le moment d'une transformation psychologique et émotive du héros. Les couleurs marquent les étapes de ce changement. D'abord pur, innocent et plein de rêves, alors qu'il est vêtu de blanc, Lancelot est par la suite le chevalier amoureux qui a blessé celle qui aime en ne lui ouvrant pas la Douloureuse Garde ; habillé de rouge, il démontrera alors plus de bravoure que jamais. Enfin, humble serviteur de la reine, chevalier détourné par amour, il porte une armure noire lors de la dernière assemblée.

Le roman en vers et le roman en prose ont en commun la visite d'un cimetière qui révèle le nom ou la destinée libératrice du héros. Mais, dans *Le Chevalier de la charrette*, c'est seulement la destinée du héros qui lui est révélée : il libérera le peuple de Logres, alors que, dans le roman en prose, son nom lui est révélé en plus de son destin. Ce nom ne peut être

³¹ Francis Gingras, *op.cit.*, p. 290.

trouvé que par celui qui pourra soulever la dalle, autrement dit : par le conquérant du château, et uniquement par lui. Le cimetière est alors non seulement un lieu de fatalité, mais également un lieu où s'inscrit l'avenir. Il représente tant le passé que le futur et c'est ainsi que les deux romans vont utiliser ce lieu afin de présenter le sort des héros qui, tout comme la mort, est inéluctable. Lancelot ne peut échapper à son destin, mais il ne peut non plus fuir son ultime faiblesse, sa mortalité. Pour Edward Condren, « Here, Chrétien seems to have embraced, Lancelot's fundamental paradox that his own particular application of ultimate abilities is related to his ultimate weakness³². » La problématique même du roman est ainsi exposée dans ce passage. Les actions réalisées pour la reine auront des répercussions positives qui démontreront toute sa valeur chevaleresque. Cependant, l'amour adultère est la plus grande faiblesse du chevalier. Dans le roman en prose, l'aspect identitaire et révélateur de l'ascendance du chevalier s'ajoute au destin. L'anonymat a permis au chevalier de connaître ses propres qualités indépendamment de ceux qui furent ses parents et de ce qu'ils ont pu lui apporter. Ayant gagné sa propre vie et acquis un renom détaché de celui de ses parents lorsqu'il découvre sa destinée en soulevant la pierre, le jeune Lancelot peut se rattacher à son ascendance et en tirer toute la fierté possible sans pour autant ternir son mérite personnel. C'est donc à la fin d'une forme de quête que le jeune héros apprend son identité, qu'il passera sous silence pour s'assurer un gain maximal de prestige. Dans les deux romans, le cimetière est ainsi un lieu de révélations profondes sur le chevalier, son identité, ses forces, ses faiblesses, son destin et son passé.

³² Edward I. Condren, « The Paradox of Chrétien's Lancelot », *MLN*, vol. 85, No 4, French Issue, May 1970, p. 450.

L'errance est un autre aspect important des romans de chevalerie et de la réalité de la chevalerie médiévale. En effet, les chevaliers fraîchement adoubés étaient considérés comme des jeunes, c'est-à-dire comme des hommes d'âge adulte, mais qui n'ont ni femme ni enfant. Georges Duby écrit à propos des jeunes et leur vie que « Ce refus du "séjour", cette errance, se révèle comme un trait fondamental, au centre de toutes les descriptions que l'on conserve de l'existence du "jeune"³³. » Le déplacement, que les jeunes effectuent souvent en groupe, leur permet d'acquérir argent, renommée et, possiblement, de trouver un mariage avantageux et des terres.

Le *Lancelot* en prose ne manque pas de souligner l'importance de cette errance, qui succède à l'adoubement, dans la recherche d'une renommée chevaleresque. La Dame du Lac a pris soin d'en persuader son jeune protégé :

Et qant vos seroiz chevaliers, ne gisiez ja puis nule nuit en sa maison, mais alez par toz les païs querant les aventures et les mervoilles, car ansin porroiz conquerre et lox et pris. (L., T.I., p. 428)

Ce sont des conseils que le jeune Lancelot respectera, comme il le fit pour son anonymat. Dans l'œuvre de Chrétien, Lancelot semble être un chevalier errant, puisqu'il n'est pas reconnu par Gauvain et ses gens, exception faite de la reine, et il arrive de nulle part pour secourir cette dernière au moment de son enlèvement. Pourtant, lorsque la reine révèle son nom lors de la bataille contre Méléagant, combat dont l'enjeu est la libération de la reine et de

³³ Georges Duby, « Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle : les "jeunes" dans la société aristocratique », *Annales. Économies, Sociétés, civilisations*, vol. 19, n° 5, 1964, p. 835.

ses gens, ceux-ci sont rassurés en apprenant l'identité de leur champion. Les gens de Logres connaissaient donc déjà Lancelot.

Dans les deux œuvres, l'errance constitue un chemin initiatique. Elle est toujours l'occasion de grands accomplissements qui sont nécessaires à la construction du héros et à l'élaboration de sa personnalité chevaleresque. C'est pourquoi sa présence s'avère pratiquement indispensable dans les romans de chevalerie.

Ce n'est qu'après l'errance de la jeunesse qui lui permet d'être reconnu par tous comme le meilleur chevalier du monde que l'identité de Lancelot est révélée, tant dans le roman en prose que dans celui en vers. Cela marque une nouvelle étape pour le héros, caractérisée par l'amour mérité de la femme aimée. C'est elle, pour qui toutes les merveilles ont été accomplies, qui dévoile son identité. L'amour est par conséquent un élément central des romans de chevalerie, de même qu'il le sera dans les œuvres de l'époque romantique qui seront étudiées dans les chapitres qui suivent. Cependant, ce n'est que dans les romans médiévaux que l'amour sera à l'origine des merveilles accomplies par le personnage.

L'importance de l'amour dans les romans de Lancelot est signalée de plusieurs manières. Dans le texte en prose, la reine se substitue à l'Église dans les fonctions du chevalier. Alors qu'un chevalier se doit d'être le défenseur de l'Église, Lancelot est davantage le défenseur de la reine. C'est son amour pour elle qui le mène à se surpasser :

she has been the inspiration behind all his achievements, when he explains that her words to him when he first left Camelot, 'Adieu, biaux douz amis,' had given him the strength to perform all his feats³⁴.

Les mots « biaux douz amis » de la reine agissent sur lui avec la force d'une bénédiction divine, justifiant toutes les actions qu'il fait et fera pour elle et en son nom. Comme le montre Francis Gingras, « Chacun des mots prononcés par la reine revêt une importance démesurée pour le chevalier. Dans le roman en prose, Lancelot explique à la reine qu'il fonde sa chevalerie sur le nom d'ami qu'elle lui a donné lors de leur première rencontre³⁵ ». Il fut présenté plus tôt dans les éléments définissants le chevalier selon la Dame du Lac, que ce devrait être la parole divine qui mène le chevalier et celui-ci doit fonder sa chevalerie sur sa double fonction de défenseur de l'Église et du peuple. Dans le cas de Lancelot, c'est la parole de la dame qui lui donne plus de force que la bénédiction donnée dans la chapelle lors de l'adoubement et ce n'est ni de l'autel, ni du roi qu'il voudra recevoir son épée, mais de la reine faisant ainsi de lui son chevalier³⁶. Les effets de la déclaration de la reine sont tels que Lancelot lui déclare à leur premier entretien en particulier : « Cist moz m'a conforté an toz mes anuiz, cist moz m'a toz mes maus garantiz et m'a gari de toz periz ; cist moz m'a saolé an totes mes fains, cist moz m'a fait riche an totes mes granz povretez. » (L., T.1, p.888) Le fait d'être l'ami de la reine lui a donc permis de se libérer de ses peines, de se préserver des malheurs et des périls, d'éloignement la faim et la pauvreté. Les effets de cette parole sur le chevalier rappellent ce que la foi et la parole divine devraient apporter aux fidèles. Jésus n'a-t-

³⁴ Elspeth Kennedy, *op. cit.*, p. 86.

³⁵ Francis Gingras, *op. cit.*, p. 63.

³⁶ Jean Flori, « L'épée de Lancelot : adoubement et idéologie au début du treizième siècle », dans *Lancelot-Lanzelet : Hier et aujourd'hui*, Danielle Buschinger et Michel Zink (ed.), Greifswald, Reineke, 1995, p. 156.

il pas multiplié les poissons et les pains de manière à montrer que Dieu préserve de la faim ceux qui ont foi en lui ? N'a-t-il pas guéri les malades et pardonné les péchés ? Cette formulation fait si bien apparaître la reine comme porteuse d'une parole divine qu'elle en est sanctifiée. Guenièvre est pour Lancelot la source d'une nouvelle vénération.

La reine a droit à la même admiration affective dans le *Chevalier de la Charrete*. Poussé par Amors, Lancelot se lance à la rescousse de sa dame. C'est Amors qui le mène, qui lui donne la force d'endurer les supplices et qui lui enseigne les règles à suivre. Il suit les lois de l'amour bien plus que celles de la société, se déshonorant bientôt au regard de tous. Il en devient le martyr lors de la traversée du pont de l'épée, porte les cheveux de sa dame comme une relique et se prosterne devant elle. Pamela Raabe déclare à ce propos que « Lancelot's profane devotion to Guinevere is like a man's devotion to a saint, which is patterned in turn on the martyred saint's devotion, as intercessor, to God³⁷. » Si le passage de la charrette atteste déjà la précellence accordée par Lancelot aux lois de l'amour au détriment de celles de la chevalerie, la séquence présentant la découverte du peigne aggrave les choses et rend manifeste son adoration pour la reine. Lorsque le chevalier découvre ce royal objet sur son chemin, il est bouleversé d'apprendre qu'y sont pris des cheveux de celle qu'il aime et leur octroie une attention toute particulière :

Ja mes oel d'ome ne verront

Nule chose tant enorer, (C., v. 1466-1467)

³⁷ Pamela Raabe, « Chrétien's *Lancelot* and the Sublimity of Adultery », *University of Toronto quarterly*, vol. 57, n° 2, 1988, p. 262.

Il les honorera comme un croyant honorerait une relique sacrée³⁸, voulant les toucher, les embrasser, en tirer le plus de bienfaits possibles. Cependant, Lancelot n'est pas un simple croyant, il est le plus dévoué d'entre eux. Au fétiche, le meilleur chevalier du monde attribue rien de moins que des pouvoirs divins :

Ne cuidoit mie que reoncles
Ne autres max ja més le praigne ;
Diamargareton desdaigne
Et pleüriche et tiriasque,
Neïs saint Martin et saint Jasque ;
Car an ces chevoux tant se fie
Qu'il n'a mestier de lor aïe. » (C., v. 1478-1484)

Comme dans le roman en prose, Lancelot confère à la reine des facultés ordinairement associées à la sainteté à la reine, puisqu'il reconnaît à ses cheveux des dons guérisseurs contre les maladies lorsqu'ils sont portés comme un talisman :

Leur vertu protectrice, qui dépasse en efficacité les remèdes les plus populaires de l'époque (diamargarion, pleuriche et thériaque) sans compter les prières à saint Martin et à saint Jacques, est clairement associée à un acte de foi³⁹.

³⁸ Francis Gingras, *op. cit.*, p. 76.

³⁹ *Ibidem*.

La foi religieuse est dès lors remplacée par la foi en Amors et en la reine.

Cette foi lui permet de traverser le pont de l'épée et d'y gagner ses stigmates de martyr. Pamela Raabe voit bien le côté paradoxal de la situation : « he is like a saint and martyr precisely because of his illicit love⁴⁰. » Afin de traverser le pont, Lancelot retire ses chausses et ses gants, prêt à subir toute douleur pour libérer la reine. À ce moment, le chevalier se défait de son armure et s'offre volontairement à la lame de son ennemi sans combattre. Il accepte les coups et les blessures sans répliquer, comme l'ont fait nombre de martyrs. Les souffrances du héros sont terribles et pourtant, elles lui sont douces grâce à sa foi en Amors :

Amors qui le conduist et mainne ;

Si li estoit a sofrir dolz. (C., v. 3120-3121)

Le caractère saint de la reine est de nouveau mis en exergue quand elle l'accueille dans sa chambre et dans son lit :

Si l'aore et se li ancline,

Car an nul cors saint ne croit tant. (C., v. 4660-4661)

Au moment où il s'incline et vénère la reine au pied du lit, le texte souligne que le chevalier croit plus en elle qu'en « nul cors saint ».

⁴⁰ Pamela Raabe, *op. cit.*, p. 259.

Si l'amour profane peut mener malgré tout à l'honneur, en revanche l'adultère est contraire aux règles de l'honneur chevaleresque. Le fait d'aimer la femme du roi est une chose, le fait de consommer cet amour en est une autre. Pour la société des romans, l'amour entre Lancelot et Guenièvre est très problématique. Il est bénéfique puisque le chevalier accomplit de nombreuses prouesses afin de gagner l'amour de la reine et de la défendre ainsi que ses gens, mais il est négatif lorsqu'il met en jeu l'honneur de l'amant et de sa dame ou qu'il est à l'origine de malheurs qui déstabilisent l'harmonie et l'ordre social. Cette contradiction violente est nodale dans la relation entre Lancelot et Guenièvre et est développée surtout dans la mise en cycle du roman en prose. Ce qui valorise leur amour, ce sont en grande partie les prouesses que le chevalier réalise pour sa dame. Lancelot « n'est amant parfait que pour autant qu'il est parfait chevalier, le désir d'amour étant la source de toute prouesse d'armes⁴¹. »

Dans le *Lancelot* en prose, ce sont bien les actes du héros qui lui valent l'amour de celle que son cœur a choisie. En effet, c'est après sa conquête de la Douleuse Garde et sa victoire dans deux assemblées que le chevalier obtient un entretien particulier avec Guenièvre. Lorsque celle-ci, qui a appris que toutes les merveilles accomplies par le jeune homme l'ont été pour elle et qu'il est Lancelot fils du Ban de Benoïc, elle reconnaît qu'il mérite son amour et elle lui donne un baiser. Dans ce roman, l'amour de la reine est mérité par les actions chevaleresques.

C'est le contraire qui se produit dans le roman en vers. Si la reine ouvre son lit à Lancelot, ce n'est pas parce qu'il a accompli des merveilles pour venir la libérer, et par la même occasion libérer le peuple de Logres, mais parce qu'il a voulu se suicider, lorsqu'il a

⁴¹ Mireille Séguy, *op.cit.*, p. 25.

pensé qu'elle était morte. Le narrateur souligne : « Ele an est liee et sel croit bien » (C., v. 4441). Ce geste désespéré est source de honte, de déshonneur. La religion catholique perçoit le suicide comme un crime qui condamne celui qui le commet à la damnation éternelle et à ne jamais avoir une sépulture chrétienne. La tentative de suicide du héros est un geste tout aussi honteux, sinon plus, que l'exposition dans la charrette. Pourtant, c'est précisément ce geste qui lui apporte l'amour de la reine, conséquence des règles imposées par Amors. On se souvient que c'est parce que Lancelot n'avait pas respecté ces règles que la reine lui en avait voulu d'avoir hésité avant de monter dans la charrette. Xavier Baron explique que « Her rebuke for his "crime" according to love – that of hesitating to shame himself in society's eyes⁴² ». Cependant, c'est le mérite chevaleresque du héros qui lui vaut que le roi Baudemagu reconnaisse que la reine s'est mal conduite envers celui qui l'a libérée lorsqu'elle a refusé de s'entretenir avec lui et de lui démontrer sa reconnaissance. Le mérite chevaleresque de Lancelot, dans le roman en prose également, a pour effet que les gens de la cour de Logres, dont le roi Arthur lui-même, lui reconnaissent le droit d'être aimé de la reine après la libération du roi, la victoire contre les Irlandais et la défense de la femme du roi contre une usurpatrice. L'amour platonique est ouvertement assumé. Il crée un lien de dévotion et de nécessité d'accomplissement de prouesses dans le but d'obtenir un baiser et l'amour de la dame. La relation amoureuse est acceptée, et valorisée à certains moments même par le mari de la dame, lorsque le chevalier est suffisamment méritant, ce qui est le cas pour Lancelot :

Le problème de l'adultère ne se pose d'ailleurs pratiquement pas dans le cadre de la société courtoise que constitue alors le monde arthurien; il est de

⁴² Xavier F. Baron, *op. cit.*, p. 378.

bon ton que tout chevalier reçoive d'une belle amie le *guerredon* ou la récompense de ses mérites guerriers⁴³.

Arthur, quant à lui, admet que son épouse doit son amour au chevalier lorsque celui-ci le libère de prison et est en partie responsable de l'issue de la guerre contre les Saxons et les Irlandais. Il accorde à nouveau ce privilège à Lancelot quand ce dernier défend la reine d'une imposture lors du combat de justice contre deux chevaliers, combat qu'il remporte. Cependant, le roi ne semble pas reconnaître que l'aventure entre Lancelot et sa femme dépasse le stade de l'amour platonique. La relation réelle et consommée entre le chevalier et Guenièvre demeure secrète, même après que le souverain a déclaré cette liaison courtoise méritée. Cela démontre qu'il y a une différence entre l'amour chevaleresque et l'amour adultère. Le premier est admis, et même exigé, lorsqu'un chevalier accomplit autant de merveilles que Lancelot, alors que le second apparaît comme transgressif puisqu'il reste inavoué.

Par contre, ce n'est pas l'amour adultérin qui est ici offert au Chevalier, mais un amour platonique et qui réfère à la fidélité féodale. Alors que l'adoubement médiéval était officialisé par la colée, la relation entre dame et serviteur est scellée par un baiser : « Cet acte symbolise, dans un sens, le lien désormais inébranlable entre reine et vassal : le comble de la fidélité éternelle entre la dame et son serviteur⁴⁴. » Dans les œuvres médiévales, il est courant que la dame justifie son amour pour l'amant courtois par le fait d'avoir été mal mariée⁴⁵.

⁴³ Jean-Charles Payen, *Les origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1969, p. 60.

⁴⁴ Franklin P. Sweetser, « L'amour, l'amitié et la jalousie dans le Lancelot en prose », dans *Travaux de littérature*, Madeleine Bertaud (ed.), Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 27.

⁴⁵ Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 12.

Le Lancelot en prose et celui en vers présentent une dame courtisée qui est mariée à un des rois les plus respectés de la littérature chevaleresque. Pourtant, dans ces deux romans, Arthur n'est pas celui qui agira activement pour démontrer sa puissance, mais celui dont l'impuissance et les erreurs de jugement coûteront cher à sa reine et à ses gens : « il est gardien de la tradition de Logres, mais ce sont ses chevaliers, et non lui, qui entreprennent les aventures. Dans l'œuvre de Chrétien, il apparaît souvent comme un personnage assez vulnérable⁴⁶ ». Arthur est impuissant contre Méléagant quand celui-ci vient annoncer qu'il tient en otage des sujets du roi et offre un combat pour les libérer ou prendre la reine :

Li rois respont qu'il li estuet
Sofrir, s'amander ne le puet,
Mes molt l'an poise durement. (C., v. 61-63)

Arthur, dans son impuissance, ne peut qu'exprimer sa tristesse et la réalité de son incapacité à résoudre la situation. Il n'est donc pas un personnage agissant, pouvant poser des gestes et influencer les événements, et ce, même à travers ses paroles qui sont son seul recours. Il ne peut pas convaincre Keu de demeurer à ses côtés et fait appel à la reine pour le faire. Baudemagu, le second roi du récit, a plus de pouvoir par ses paroles démontrant du coup que, si les rois ne sont pas des actants, ils influencent néanmoins le déroulement du récit par la force de leur verbe.

Dans le roman en prose, Arthur est tout aussi inactif et ce sont ses chevaliers qui vont au combat et à la défense de son royaume, bien qu'il tente par de multiples procédés politiques

⁴⁶ Elspeth Kennedy, « Etudes sur le *Lancelot* en prose I: les allusions au conte *Lancelot* et à d'autres contes dans le *Lancelot* en prose II: le roi Arthur dans le *Lancelot* en prose », *Romania*, vol. 105, n° 1, 1984, p. 48.

de demeurer dans les bonnes grâces de ses gens. Il sera pourtant incapable de défendre certains d'entre eux des assauts de leurs ennemis, comme pour le roi Ban père de Lancelot. Le grand roi Arthur a alors failli à sa tâche de seigneur lige, ainsi que le perçoit Elspeth Kennedy :

Cette impuissance d'Arthur à défendre Ban permet d'utiliser l'importance donnée aux obligations féodales, si caractéristique de cette version du *Lancelot* en prose, pour présenter le héros dans un éclairage favorable, comme l'amant de la reine qui est sauveur du royaume et non son destructeur potentiel⁴⁷.

Le chevalier est donc mis en valeur lorsque le mari de sa dame est déprécié ou impuissant. Elle apparaît alors *mal mariée*. De plus, Arthur met en péril sa victoire contre les Irlandais lorsqu'il est trompé et emprisonné par la dame qu'il allait retrouver secrètement. Par la suite, il remettra en doute l'identité de Guenièvre et croira l'usurpatrice jusqu'à se comporter comme un mari avec elle et vouloir faire condamner son épouse pour un crime qu'elle n'a pas commis. Cela ébranle le soutien que lui donnent ses chevaliers à telles enseignes que plusieurs d'entre eux, dont Lancelot et Gauvain, veulent défendre la reine contre ses accusations. Les plus grands seigneurs de Logres lui déclarent : « tex il porra desleiauté sus metre qui an la fin s'an repantira mout chierement. » (L., T.2, p.648) Ce propos indique que les seigneurs d'Arthur estiment que le mérite de la reine a plus de valeur que la parole de leur roi puisqu'ils sont prêts à défendre son honneur. Les erreurs du roi pourraient en conséquence justifier que Guenièvre se considère comme une mal mariée. Alors que les aventures extraconjugales du roi

⁴⁷ *Ibidem*.

auraient pu lui coûter son royaume à deux reprises sans l'intervention de Lancelot, la relation de ce dernier avec l'épouse du roi est à l'origine des merveilles et victoires du chevalier.

C'est aussi cet amour qui soignera le chevalier et qui lui permettra de secourir le roi prisonnier et de remporter la guerre contre les Irlandais. La consommation de l'amour entre les amants a ressoudé l'écu, lequel symbolisait leur union, la protection ultime du chevalier et l'outil nécessaire pour accomplir encore plus de merveilles. En effet, c'est en mettant à son cou le symbole de son amour pour la reine que Lancelot récupère sa santé mentale alors qu'il avait été gagné par la folie dans la prison du château où le roi avait été prisonnier. Cet écu est l'élément le plus déterminant pour la reconnaissance du chevalier et il se substitue parfois à ce dernier dans la représentation⁴⁸. Le fait que l'écu qui porte les figures peintes d'un homme et d'une femme soit fendu, la coupure séparant les deux figures, traduit l'état psychologique du chevalier, tourmenté par la séparation d'avec sa dame : « Aussi pouvons-nous constater que cet état psychologique – trouble, chagrin et souffrance causés par l'amour – s'exprime par la fendure sur l'écu : c'est l'image d'une âme en suspens et tourmentée⁴⁹. » La consommation de l'amour répare l'écu, le rapprochement intime efface les douleurs du héros et donne ses pleins pouvoirs à l'écu de l'amour qui peut alors agir comme le garant de l'identité et de la santé psychologique de l'amant lorsqu'il le porte. L'amour possède des pouvoirs guérisseurs qui garantissent à Lancelot l'accomplissement des merveilles qui sauveront la reine et les gens du pays d'Arthur. En ce cas, l'amour adultérin définit le héros et sa chevalerie, le protégeant par la même occasion contre les attaques.

⁴⁸ Yoichi Shimazaki, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹ *Idem.*, p. 10.

Si l'amour entre Guenièvre et Lancelot n'est pas tout à fait condamné, l'adultère est une source de déshonneur pour la dame. Ce n'est que dans le dernier volet associé au cycle du *Lancelot-Graal*, *La Mort Artu*, que les conséquences tragiques de leur union sont présentes, tandis que le roman de Chrétien maintient leur aventure impunie. Pourtant, de nombreux éléments permettent de reconnaître que cet amour n'est pas permis ni tout à fait valorisé par le roman. Le trait le plus évident de cette condamnation est souligné par Sandra Prior :

Further, the general view that a knight who loves his king's wife is betraying his liege lord is inscribed in explicit terms in *Le Chevalier de la Charrete*, when Meleagant, discovering the bloody sheets on Guinevere's bed, accuses Kay of the shameful act of adultery with the Queen⁵⁰.

En effet, cette découverte permet à Méléagant d'attaquer la reine et de mettre en doute sa droiture. Cela démontre bien les dangers qui pèsent sur la reine si sa relation avec Lancelot venait à être découverte.

Un second indice, moins explicite, est la tache incriminante elle-même. Dans la symbolique médiévale, le sang rouge sur les draps blancs indique clairement qu'une faute a été commise. Le sang est très lié à la sexualité au Moyen Âge, tant du côté de la femme qui, pour prouver la perte de sa virginité, doit laisser une trace de sang dans les draps nuptiaux que du côté de l'homme, dont le sperme est considéré comme un « sang épuré du géniteur qui s'oppose au sang impur de la femme⁵¹ ». Dans le roman, ce n'est pas la dame qui saigne sur les

⁵⁰ Sandra Prior, « The Love That Dares Not Speak Its Name: Displacing and Silencing the Shame of Adultery in *Le Chevalier De La Charrete* », *Romanic Review*, vol. 97, n° 2, 2006, p. 133.

⁵¹ Francis Gingras, *op. cit.*, p. 291.

draps, mais le chevalier qui s'est entaillé le doigt en entrant dans la chambre. Ainsi, le sang sur les draps est lié à l'amour physique. Le caractère transgressif de cet amour est souligné par la symbolique même des couleurs. À l'époque, il existe une antinomie entre le rouge et le blanc⁵². Le rouge est associé au péché, particulièrement lorsqu'il est opposé au blanc. Francis Gingras montre le caractère révélateur de cet élément dans le lit de la reine : « le lit est l'auxiliaire du romancier qui en fait la figure de la page blanche où s'écrit le délit des amants. Le contraste entre le rouge du sang et le blanc des draps agit comme révélateur à la fois pour les auditeurs/lecteurs et pour les acteurs de la fiction⁵³. » Le lit aux draps blancs où Lancelot et Guenièvre consomment leur amour est également l'endroit où s'écrit le péché de l'adultère. Les prouesses de Lancelot ont certainement été accomplies pour l'amour de la reine. Elles ont également permis la libération du peuple de Logres. Cependant, il n'y a pas que du positif qui ressort de cette union. L'amour adultère est un péché, il a détourné le bon chevalier de la religion et l'a rapproché plus d'Amor que de Dieu. Fou d'amour, le héros préfère la honte et l'excommunication qui résultent respectivement de l'exposition dans la charrette et du suicide.

La chevalerie de Lancelot, dans le roman en prose autant que dans celui en vers, est fortement influencée par l'amour pour la reine. Cet amour change toutes les valeurs et motivations du héros. L'honneur n'est plus déterminé par les mêmes éléments. L'amour prend le pas sur la religion et tend même à s'y substituer, menant le héros vers une vénération de son amie. Bien que cet amour soit lié au péché et ait un pouvoir destructeur sur le royaume de celui qui est trompé, il sera également la source de merveilles qui sauveront le peuple et la reine de nombreux dangers. Les bienfaits de cet amour et ses effets négatifs sont présents et interagissent afin de présenter la problématique existant entre la raison et l'amour. La

⁵² *Idem.*, p. 290.

⁵³ *Idem.*, p. 288.

chevalerie intimement liée au respect des valeurs et des coutumes qui en balise l'honneur, n'est pas détachée de l'amour chevaleresque qui peut motiver les plus grandes réalisations et être la source de la bravoure. Cependant, l'amour, dont le dieu est Amors, possède des exigences qui peuvent différer et même s'opposer à celles de la chevalerie. C'est en cela que le meilleur chevalier du monde peut être déshonoré aux yeux de tous pour l'amour de sa dame sans voir toute sa chevalerie perdue. Les deux romans médiévaux ont en commun cette articulation complexe de l'amour et de la chevalerie.

Maintes œuvres de l'époque romantique puiseront leur inspiration dans la littérature médiévale et plusieurs d'entre elle thématiseront la figure du chevalier. Les caractéristiques de ce personnage qui viennent d'être décrites à propos des textes consacrés à Lancelot, prototype du chevalier féodal s'il en est, sont reprises dans les contes de Victor Hugo et d'Honoré de Balzac qui seront examinés dans les pages qui suivent, qu'il s'agisse de l'idéal chevaleresque, de la personnalité du héros, de sa fonction sociale et des valeurs qu'il défend, de sa place dans la contradiction entre l'amour et la société, des rapports à la nature ou au pouvoir, des impératifs du hasard ou du destin. Mais cette reprise n'est pas statique. Ces contes transforment la figure du chevalier, la projettent dans des récits qui, en dépit quelquefois des apparences ou du cadre de leur action, disent quelque chose de la société du XIX^e siècle et de ses représentations des relations entre l'individu et la société.

Pécopin et les excès de chevalerie

La critique du classicisme à laquelle se livrent les romantiques les conduit à s'appuyer sur la littérature médiévale pour remettre en cause l'élection de la littérature antique au rang de modèle à imiter, chère aux écrivains classiques⁵⁴. Compte tenu du fait qu'ils prennent également distance par rapport au sensualisme et au matérialisme des Lumières⁵⁵, il est doublement compréhensible que le romantisme redore le blason de la chevalerie et qu'il mobilise dans leurs œuvres la figure du chevalier, puisqu'elle est porteuse d'idéaux moraux et sociaux. De plus, les romantiques refusent de soumettre l'esthétique à un principe d'imitation. Ils se servent du passé comme d'un réservoir d'idées, de formes, de créations datées, qu'il s'agit d'adapter au temps présent et de réinventer à la mesure de ses exigences. C'est pourquoi le chevalier romantique apparaît sous une forme résolument transformée dans les contes qui seront à l'étude dans les pages suivantes.

Ainsi que nous l'avons vu, les romans de chevalerie médiévaux ont en commun de placer le chevalier devant un ou des choix difficile(s) dans la mesure où il se trouve face à une situation où s'opposent d'une part les valeurs chevaleresques associées au devoir et à l'esprit, d'autre part les pulsions et les excès liés à l'amour. Cette tension est également structurante dans *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour*, mais elle y est l'objet d'une inversion. En effet, chez Hugo, c'est la chevalerie qui est marquée par les excès, ainsi que par le manque de discernement et de sagesse de Pécopin, tandis que l'amour est une arme au service de la mesure et la représentation même du bonheur. Le chevalier incarné par Pécopin

⁵⁴ Cf. Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses universitaires de Rennes, 2001.

⁵⁵ Georges Gusdorf, *Le Romantisme I*, Paris, Payot, 1993, 896 p., p. 353 *et ss.*

dans la légende évolue dans un récit qui utilise les contrastes afin de servir une morale sous-jacente. Conte bien plus que légende, quoi qu'en dise son titre, le texte est traversé par le désir de transmettre un savoir édifiant, susceptible de redresser une société souffrant du mal du siècle et désorientée⁵⁶. *Pécopin* affirme et défend l'équilibre fondateur du bonheur, pose qu'il faut craindre les excès et s'efforce d'accorder au récit un pouvoir moralisateur, quelque amusant qu'il soit.

Un conte, a priori, n'a pas à être amusant, surtout s'il veut donner une leçon morale. Mais l'héritage des contes de Voltaire est vraisemblablement passé par là. La prose hugolienne a ici un caractère parodique et ironique, d'autant plus troublant qu'il affiche l'intention d'être un conte bleu, un conte pour enfants, ne pouvant que tendre vers le divertissement du lecteur. Si la parodie prend plusieurs formes, elle est dominée par le ton, les images, les formes du grotesque. Le ridicule des actes et des situations ne cesse d'être présent alors que le brillant chevalier incarné par *Pécopin* est projeté dans de multiples mésaventures précisément pour ses qualités chevaleresques qui auraient dû, si le récit avait suivi le modèle médiéval, lui garantir honneur et mérite. La représentation de la sainteté et les répertoires de signes de la mythologie chrétienne ne sont pas non plus laissés intacts, et leur déformation implique une approche nouvelle de la religion sans commune mesure avec le modèle médiéval. L'innocence, l'insouciance et les excès de la jeunesse sont généralement les causes premières de l'échec de la chevalerie comme institution sociale. Mais l'aspiration à l'idéal de la chevalerie est, comme dans les romans médiévaux, contrariée par l'amour, et celui-ci soit un amour conjugal soit un amour courtois, tous deux représentés dans le conte. Cependant, si l'amour entre les deux fiancés, *Pécopin* et *Bauldour*, est valorisé par rapport à l'amour courtois prévalant entre

⁵⁶ Ce sera également le cas du conte de Balzac (*cf. infra*), mais d'une autre manière.

Pécopin et la Sultane, il est surtout blessé par les excès chevaleresques de l'amoureux. C'est l'immodération qui est la cause principale de l'échec de Pécopin. Pourtant, le problème demeure l'immaturation du héros et son incapacité à acquérir cette sagesse qu'il fuit peu importe sa forme. Chasse qui sera particulièrement révélatrice des transgressions commises par le jeune chevalier et de sa démesure. Elle sera également la conséquence d'une déshumanisation du héros par son incapacité à vieillir et sa volonté de fuir tout ce qui s'y rapporte.

La légende de Pécopin se présente de prime abord comme un conte bleu. Les deux genres répondent pourtant à des normes différentes. En adoptant « les modèles du conte merveilleux⁵⁷ », le récit prend ses distances par rapport à l'inspiration médiévale d'un point de vue formel. De plus, il s'inscrit dans un recueil de récits de voyage adoptant le genre épistolaire *Le Rhin : Lettres à un ami*⁵⁸. Le récit de voyage permet une certaine liberté de mouvement entre les genres et les styles à travers les différentes parties du recueil, ce qui inscrit l'œuvre hors des contraintes⁵⁹. Le genre épistolaire, quant à lui, crée une intimité entre le lecteur et le texte. Le choix d'écrire un conte bleu n'est pas anodin. Il indique un premier trait spécifique de la relation que les œuvres romantiques entretiennent avec le Moyen Âge. *Beau Pécopin* n'est pas un conte de mœurs, mais un conte de fées, à dormir debout, autrement dit un conte qui ne doit pas être pris avec autant de sérieux :

⁵⁷ Jean-Claude Morisot, « Conte bleu, chasse noire », dans Jean-Ethier Blais (dir.), *Mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150^e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Montréal, Hurtelbise HMH, 1971, p. 104.

⁵⁸ Le recueil narre le voyage de Victor Hugo le long du fleuve le Rhin partageant la France et l'Allemagne. Il est habité d'une intention géopolitique, soit celle de proposer une Europe unie avec la France et l'Allemagne comme couple fondateur, mais cette dernière devrait se débarrasser de la féodalité.

⁵⁹ Huet-Brichard, Marie-Catherine, "Le Rhin et la fantaisie du voyage", *La fantaisie post-romantique*, Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 242.

Hugo composed this legend from various sources (thus making it truly his own creation), but he was quick to assure readers at the outset that the tale is not to be taken seriously. It is, he says, merely a “conte bleu”, a tale for “vos petits enfants” (329)⁶⁰.

Néanmoins, ce conte demeure source d’une morale à la manière des nombreux contes de fées qui ont vu le jour au XVII^e siècle et, après une éclipse d’une cinquantaine d’années, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. S’il s’inscrit dans leur filiation, il en transgresse cependant les règles. Ainsi, il feint d’être un conte pour enfant et ne se termine pas comme ceux de Charles Perrault sur un rétablissement positif réunissant les protagonistes. C’est tout le contraire qui se produit, la réalité humaine rattrape le héros soudainement alors que, ayant jeté dans un moment d’égarement le talisman qui le protégeait, il «vieilli[t] de cent ans en une minute.» (P., p. 86). Cette fin vire au noir et montre qu’il ne s’agit pas ici d’un conte bleu pour enfant. *Le Beau Pécopin* tient assurément du conte mais, à vrai dire, il ne respecte entièrement aucun genre prédéterminé et préfère cette hétérogénéité dont les romantiques cultivèrent les ressources. Texte politique et leçon morale, relevant pour partie du conte bleu et du conte philosophique, passant du merveilleux féerique (sultane, talisman, distanciation fantastique) à la crudité de certaines images, il décompose les présupposés des conventions éphémères qu’il instaure lui-même. Si elle garde un lien évident avec les thématiques des contes de fées d’autrefois, *Pécopin* les détourne et sa prose s’adonne au grotesque et à la parodie.

⁶⁰ Richard B. Grant, « Victor Hugo's *Le Rhin* and the Search for Identity », *Nineteenth-century french studies*, vol. 23, no. 3-4, 1995, p. 336.

À la suite de la célèbre «Préface» que Victor Hugo donne à *Cromwell* en 1827, le grotesque est l'un des outils majeurs de l'esthétique romantique. Il provient du Moyen Âge. Isabelle Durand-Legern souligne à cet égard que

Lié à l'univers onirique, le grotesque ne peut que séduire la sensibilité romantique. Il offre aux écrivains de nouvelles images, inattendues et déstabilisantes, qui n'entrent pas dans les canons esthétiques respectés jusqu'alors⁶¹.

Le principe du grotesque est de grossir les traits afin que ressortent les éléments qui intéressent, soit, bien souvent, les défauts. Le grotesque est inspiré du Moyen Âge. Cependant, c'est également ce qui va distinguer encore davantage l'esthétique de la légende de Pécopin du *Lancelot* en prose ainsi que de celui en vers. En effet, le grotesque est utilisé dans ce roman dans une optique parodique.

La rencontre de Pécopin et du diable n'est pas sans humour, mais son caractère grotesque ressort particulièrement. La représentation d'Asmodée est tirée du haut-relief du tympan du portail de la cathédrale gothique Saint-Nicolas de Fribourg, ainsi que cela est spécifié dans le conte :

Le diable a coutume d'emporter les âmes qui sont à lui dans une hotte, ainsi que cela peut se voir sur le portail de la cathédrale de Fribourg en Suisse, où

⁶¹ Isabelle Durand-Leguern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 219.

il est figuré avec une tête de porc sur les épaules, un croc à la main et une hotte de chiffonnier sur le dos. (P., p. 31)

De cette manière, souligne Isabelle Durand-Leguern, « l'anecdote rapportée sur les mésaventures du diable se trouve d'emblée associée, [...] aux motifs grotesques de l'architecture médiévale⁶². » Le tympan du fronton de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg représente un élément particulièrement important du rapport que le Moyen Âge entretient avec le sacré : le jugement dernier où seront jugées toutes les âmes. Cependant, des éléments déjà quelque peu parodiques sont présents dans ce bas-relief. Par exemple, Satan couronné se fait sonner les trompettes du paradis dans les oreilles par un ange⁶³, ce qui n'est pas sans rappeler un moment de *Pécopin* lorsque l'ange vient prévenir le diable, ou le narguer, alors que ce dernier a tenté d'emporter trop d'âmes à la fois, se montrant d'une avarice démesurée. La laideur de ses démons rend le fronton fribourgeois particulier et très expressif et il comporte des éléments qui transforment la lecture que l'époque propose de la représentation du jugement dernier. Le récit hugolien va dans le même sens. Pire, il aggrave les choses : en sa prose, les saints Chrétiens ne sont pas mieux traités que le diable.

En effet, dans le texte de Hugo, les défauts des saints sont grossis et ils sont mis en scène de manière à les humaniser. Morisot souligne cet élément lorsqu'il déclare que « ce n'est pas la sainteté qui les protège des entreprises d'Asmodée, mais l'hypocrisie : s'ils refusent de faire une bonne action, c'est par peur de céder à la vanité⁶⁴. » Le conte n'aborde

⁶² *Idem*, p. 228.

⁶³ Peter Kurmann, « Le Portail Du Jugement Dernier, Un 'Pasticcio' Iconographique », dans Peter Kurmann (dir.), *La Cathédrale Saint-Nicolas De Fribourg: Miroir Du Gothique Européen*, Suisse, La Bibliothèque des Arts de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, 2007, p. 132.

⁶⁴ Jean-Claude Morisot, « Conte bleu, chasse noire », Jean-Ethier Blais, *Mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150^e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 103

manifestement pas la sainteté de la même façon que les textes médiévaux. Dans ceux-ci, les reliques des saints sont utilisées afin que le jugement de Dieu puisse mener la main de celui qui est juste lors d'un combat. C'est particulièrement le cas lors des combats de justice ainsi qu'il en va dans le *Lancelot* en prose. Le caractère sacré des saints et des martyrs est sans contredit un élément important au Moyen Âge, et ce, même si les romans de Lancelot tendent à détourner le sacré alors que la dame est élevée au niveau des saints ou que les reliques peuvent faire l'objet de détournements parodiques comme dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle. *Pécopin*, quant à lui, offre une redéfinition de ce qui caractérise la sainteté : le saint y a des défauts, tels que l'hypocrisie ou l'envie par exemple, en sorte qu'il est plus proche d'un être humain qui connaît des faiblesses que d'un être d'exception qui aurait atteint un exceptionnel degré de perfection chrétienne. Saint Nil — dont le nom annule la singularité puisque «nil» signifie «rien» — s'excuse de ne pouvoir aider le vieil homme dont le diable a pris la forme pour la raison qu'« un verset de la très-sainte Écriture » (P., p. 38) lui interdit de le faire. Ainsi, c'est une interprétation très personnelle des Écritures, basée sur un détournement de l'intention du texte, qui est ici la trace de l'hypocrisie. Saint Autremoine, quant à lui, déclare que « les bonnes actions ayant l'inconvénient de pousser à la vanité celui qui les fait » (P., p. 38), il s'abstiendra de porter main forte au diable déguisé. Ici, le ridicule est indéniable. Alors que la religion chrétienne des romans de chevalerie demande que le chevalier porte assistance aux démunis, celle du conte romantique exige tout le contraire. À l'exigence d'aide à autrui, elle substitue un individualisme qui préserve des risques. Toutefois, sans remettre directement en question la foi chrétienne, l'absurdité des motivations des saints sert la dépréciation de la ferveur aveugle.

Cette dénaturation des valeurs anciennes est également présente chez le chevalier. Si Pécopin incarne toujours les valeurs chevaleresques, il a, comme Lancelot, une passion qui l'éloigne du chemin à suivre : la chasse.

Le Lancelot du *Chevalier de la charrette* est honorable, courageux, humble, sage et courtois. En toute chose, il démontre qu'il agit avec honneur : il ne recule pas devant un combat contre plusieurs ennemis puisque cela est honorable, mais il est aussi capable de s'humilier pour sa dame. Sa valeur se reconnaît également à son courage, lequel est mis à rude épreuve lorsqu'il doit surmonter de grands périls pour secourir l'élue de son cœur. Bien qu'il ne manque pas de témérité, il sait rester humble et accepte le déshonneur quand cela est nécessaire à l'accomplissement de sa quête. Il serait aisé de douter de la sagesse de ce personnage qui se laisse porter par ses sentiments pour sa reine. Mais il ne pose pas de gestes irréfléchis même lorsqu'il croit en danger la vie d'une demoiselle, puisque lui porter secours pourrait l'empêcher de sauver la reine, son aimée, une femme qui a sa fidélité et son obéissance, ce qui démontre les qualités courtoises du chevalier. Le *Lancelot du Lac* définit précisément les vertus chevaleresques obligatoires en les séparant en deux groupes : il y a les vertus du cœur et il y a les vertus du corps. Les premières sont la courtoisie, la sagesse, la débonnairété, la loyauté, la piété et la hardiesse. Les secondes sont celles qui assurent la beauté du chevalier : il doit être grand, fort, agile et gracieux. Lancelot, en tant que meilleur chevalier du monde, répond pleinement à tous ces critères. Il prouve à chaque occasion combien toutes ses qualités lui permettent d'affronter tous les périls et de réaliser les plus grandes merveilles.

En va-t-il de même pour Pécopin ? Pas vraiment. Pécopin est sans nul doute honorable, puisqu'il est connu comme un « gentilhomme de renommée », et il possède nombre de

qualités chevaleresques, signalées ici et là dans le texte. Si son courage n'est pas mis à l'épreuve de la même manière que celui de Lancelot, il est sûr qu'il n'en est pas dépourvu. Il affronte le diable, accepte une chasse de nuit, quelque inquiétante qu'elle soit, rejette une vie facile et paisible auprès du vieil érudit qui lui promet de lui apprendre toute sa sagesse s'il reste à ses côtés. Ces actes, qui demandent du courage et un sens certain de la vocation, il les accomplit afin de retourner auprès de celle qu'il aime et envers laquelle il est resté fidèle bien qu'il ait été aimé d'une sultane et qu'on lui ait proposé la main d'une très jolie jeune femme. D'une constance infaillible à l'égard de son aimée, il demeure un chevalier bien plus qu'un amant par son amour démesuré pour la chasse, une passion qui lui permet de démontrer sa grande habileté aux armes et de gagner un renom et du prestige. Il est ainsi à la recherche du plus d'honneur possible lorsqu'il accepte le statut d'ambassadeur. Cependant, l'octroi de cette fonction prestigieuse résulte moins d'une appréciation favorable de ses qualités chevaleresques que du hasard et de sa frilosité devant toute entreprise nouvelle. C'est en effet sa docilité à accepter les charges offertes qui lui vaut cette attribution, et c'est elle, en définitive, qui le met ultimement en péril auprès du Sultan, et non pas son appartenance à la chevalerie.

Pécopin possède également de nombreuses habiletés, dont ses aptitudes aux armes. «Beau», il est doué pour les joutes, est un brillant archer et un chasseur émérite : « Pécopin y prenait part en grand jouteur et en grand chasseur qu'il était. » (P., p. 24) Cependant, plutôt que d'être favorisé par ses qualités chevaleresques, le héros est pénalisé par elles. Il ne semble pas se rendre compte que la chasse aux animaux l'écarte de l'amour qu'il porte à Bauldour. De même, tandis qu'il devient successivement ambassadeur pour le comte Palatin, pour le duc de Bourgogne, pour le Roi de France et pour le Miramolin des Maures d'Espagne, il s'éloigne de

plus en plus de sa bien-aimée. Chacun des éminents personnages qui le nomme ambassadeur le fait pour l'une de ses qualités : sa renommée, sa grande race, son bel esprit, sa bonne mine, mais c'est en raison de leur ensemble que le calife de Bagdad l'envoie au diable (P., p. 26). La forme adoptée par un récit qui réutilise exactement la même formule et le même seul élément afin de justifier la nomination du héros, augmentée du fait que cela ne lui est ni agréable ni profitable, pointe le ridicule de la situation. Du coup s'avère perceptible le manque de sincérité, sinon la désinvolture intéressée, des personnages de hauts rangs qui profitent du jeune et innocent chevalier.

En somme, Pécopin partage de nombreuses qualités avec les héros des romans médiévaux comme Lancelot, mais leur mise en pratique aboutit à une reconnaissance qui est dénaturée. Cette discordance indique que le héros de *Pécopin* appartient à un monde révolu, dont seules certaines caractéristiques peuvent être adaptées au temps présent.

Le beau Pécopin connaît deux errances, l'une liée à la fonction d'ambassadeur lui donne l'espoir d'un gain d'honneur, l'autre n'a pour but que le retour vers la femme aimée. Si la première des deux est celle qui rejoint le plus l'errance des romans médiévaux dans son intention, c'est la seconde qui rejoint les représentations médiévales sur le plan des possibilités de gain et d'accomplissement personnel.

L'errance corrélée à l'ambassade comporte une recherche d'honneur contraignante. Contrairement à l'errance des chevaliers du type de Lancelot, elle n'est pas synonyme de liberté. Elle implique au contraire un service qui lie et oblige celui qui reçoit la reconnaissance et le titre envers celui qui les lui offre. Ce qui peut être le plus souvent observé dans les œuvres romantiques s'inspirant de l'époque médiévale, c'est une utilisation bien différente de

l'errance présentée traditionnellement dans les romans de chevalerie. En effet, elle s'avère un motif narratif qui fait partie des éléments qui « instaurent un cadre médiéval artificiel mais efficace⁶⁵. » Son pouvoir initiatique semble diminué. Pécopin, qui acquiert de nombreuses connaissances au cours de son voyage, n'arrive pas à les utiliser pour ne pas entrer dans le *bois des pas perdus* : « Il n'hésita pas à y pénétrer. » (P., p. 55) Alors que Lancelot avait acquis honneur et mérite en parcourant le pays, Pécopin se voit envoyer au diable et il doit marcher presque pieds nus tel un vagabond à travers différents pays. S'il a eu l'occasion de devenir docte, « car il avait les deux maîtres de toute doctrine : voyage et malheur » (P., p. 51), il n'utilise nullement de ce savoir et, par conséquent, n'en retire ni mérite, ni honneur. La longue énumération de toutes les actions accompagnée d'acquisitions en expérience et en savoir que le jeune héros a accompli lors de son errance pourrait « raconter le monde » (P., p. 49), mais au bout de son parcours il n'est qu'une motivation justifiant son périple, l'amour :

Et, à travers tant d'aventures, tant d'erreurs, de fatigues, de prouesses, de travaux et de misères, le brave et fidèle chevalier Pécopin n'avait qu'un but, retrouver l'Allemagne; qu'une espérance, rentrer au Falkenburg; qu'une pensée, revoir Bauldour. (P., p. 52)

L'amour prend toute la place alors que le jeune homme aurait pu devenir maître d'un grand savoir et roi en acceptant de s'établir. En l'entraînant loin de celle qu'il aime, la première errance du personnage ne peut que le mener vers l'échec. Au lieu de constituer un choix qui permettrait au personnage d'acquérir le renom et l'honneur, passage obligé de la jeunesse

⁶⁵ Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 36.

chevaleresque des romans médiévaux, elle est le lieu de perdition du personnage. Quoiqu'il soit devenu savant, quoi qu'il ait appris sur le plan empirique au coup par coup, il ne peut transformer les acquis en un tout cohérent et la sagesse lui fait toujours défaut.

La jeunesse de Pécopin est sa plus grande faiblesse et ce qui l'éloigne le plus du chevalier idéal tel que le XIX^e siècle se le représente à partir de sa lecture cursive des œuvres médiévales. L'un des premiers révélateurs de cette immaturité est le passage du message des oiseaux. Ce chapitre est nommé : « Où est expliquée la différence qu'il y a entre l'oreille d'un jeune homme et l'oreille d'un vieillard » (P., p. 3). Ce titre indique clairement que c'est la jeunesse du héros qui fait en sorte qu'il n'aura pas la possibilité d'entendre les paroles ou les prophéties des oiseaux. En effet, alors que le vieil homme tente de convaincre le chevalier de porter attention à ce que disent les oiseaux, ce dernier « passe outre » (P., p. 19). Pourtant, les quatre oiseaux sont perchés sur « quatre grands arbres, un frêne, un orme, un sapin et un chêne, qu'on appelait dans le pays les *quatre Évangélistes*. Il paraît que c'étaient des arbres fées. » (P., p. 17) Porteurs de message divin depuis l'Esprit saint de la Bible, les oiseaux sont les messagers des paroles annonciatrices et des paroles de vérité adressées aux croyants. Quoique chevalier chrétien, Pécopin fait fi des signes et se laisse entraîner dans une chasse qui devait durer une journée et qui en durera trois. Si sa jeunesse l'empêche d'entendre les paroles des oiseaux, elles lui seront néanmoins traduites dans son sommeil. Au réveil, la crainte demeure dans son cœur, bien qu'il n'arrive toujours pas à comprendre de quoi il retourne : « il s'épouvanta, sans savoir pourquoi, de ce rêve et de ce dialogue; puis il chercha à comprendre, puis il ne comprit pas; puis il se rendormit. » (P., p. 22) En d'autres termes, quand bien même le rêve est suffisamment puissant pour convaincre le chevalier de tenter d'écouter et de

comprendre le message des oiseaux, il en est incapable malgré ses efforts. Le vieillard avait compris, mais le jeune homme n'y arrive pas. Par la suite, c'est son insouciance qui lui fait oublier complètement le rêve et le présage incompris, mais inquiétant : « le lendemain, quand le jour parut, quand il revit le beau soleil qui chasse les spectres, dissipe les songes et dore les fumées, il ne songea plus ni aux quatre arbres ni aux quatre oiseaux. » (P., p. 22) La lumière du jour éteint les craintes, comme elle le fait pour les enfants, et sans plus questionner ce qui a pu le tourmenter dans son rêve, le jeune homme balaie tout.

Cependant que la sagesse manque au jeune homme, il ne renie pas pour autant ses connaissances. En effet, c'est parce qu'il « savait beaucoup de choses » (P., p. 42) qu'il a pu reconnaître le diable au moment où ce dernier, déguisé en vieillard, voulait profiter de sa bonté et ajouter son âme à celles qu'il projetait d'emporter. Sa tentative échoue parce qu'il commande un esprit dans sa langue que connaît Pécopin : « Il avait des lettres. Il connaissait la langue du diable. » (P., p. 42) La croyance du héros lui permet d'éviter le péril, mais plus encore, elle lui permet de punir le diable en le rendant bossu et boiteux : « C'est depuis ce jour-là qu'Asmodée est bossu. [...] C'est depuis ce jour-là qu'Asmodée est boiteux. » (P., p. 43) Bossu, car l'outre s'incruste en lui ; boiteux, car la pierre qui était destinée à Pécopin lui tombe sur le pied. Ce passage prouve que la connaissance est une composante de la sagesse et que le chevalier, en faisant appel à ses connaissances chrétiennes, a pu se sauver d'un grand péril qui lui aurait valu non seulement la mort, mais aussi la damnation éternelle si son âme était tombée entre les mains du diable. Le conte souligne par conséquent l'importance de la connaissance : elle permet au jeune homme de marquer pour toujours le démon de façon à ce qu'il soit désormais reconnaissable, peu importe son déguisement. Pourtant, cette connaissance est inutile lorsqu'elle n'est pas utilisée avec la sagesse. En effet, alors que

Pécopin lui-même est à l'origine des difformités du diable et qu'il les reconnaît sur le vieux chasseur, il accepte néanmoins de chasser avec lui si cela peut le rapprocher de son amour et lui permettre d'échapper aux dangers de la forêt. Pécopin, à la manière de Lancelot, est aveuglé par son amour pour Bauldour et par sa volonté de la retrouver.

Un doute s'imisce cependant dans l'histoire à mesure qu'elle progresse : est-ce réellement afin de retrouver la femme qu'il aime que Pécopin veut suivre le diable? Tandis qu'il avance dans une forêt enchantée :

Il y marchait depuis plus d'une heure quand tout à coup le sentier qu'il suivait se perdit dans une clairière semée de houx, de genévriers et de framboisiers sauvages. (P., p. 55)

il ne remarque pas les arbustes qui s'y trouvent et qui sont associés à la magie : « Ces houx et ces framboisiers, ces tadornes, ces herbes magiques » (P., p. 56). Or, ce sont des présages du danger que le docte qu'il est devenu par ses voyages aurait dû reconnaître. Pourtant, comme avec le diable dont il avait su reconnaître la langue et se préserver de ses pièges lors d'une première rencontre mais qu'il n'avait pas démasqué ensuite, il ignore les signes qui surgissent dans les bois et ne leur porte attention que bien trop tard. Une nouvelle fois, Pécopin est victime d'un manque de sagesse qui rend ses connaissances inutiles, et cette fois cela se passe dans le monde naturel. Par suite, il doit subir les conséquences de son immaturité et faire face au *bois des pas perdus*.

Le thème de la forêt enchantée est bien connu, c'est d'ailleurs un élément important des récits médiévaux. Isabelle Durand-Le Guern remarque que

Dans ces récits, le chevalier est confronté à un certain nombre d'épreuves et de personnages mystérieux au cœur d'une forêt enchantée dans laquelle personne n'ose s'aventurer⁶⁶.

Espace périlleux qui communique avec les peurs de l'enfance⁶⁷, la forêt enchantée est le lieu d'un parcours initiatique qui doit normalement permettre au jeune héros de mûrir. Ainsi, Lancelot redouble d'effort et de vigilance afin de traverser le pont de l'épée dans le roman de Chrétien de Troyes. Il est prêt à défier tous les dangers afin de sauver celle qu'il aime et c'est avec détermination qu'il s'élance dans une quête qui est aussi initiatique que chevaleresque. Pécopin, lui, refuse de s'exposer aux dangers de la forêt enchantée et les fuit. Il accepte le marché que lui propose le diable et préfère s'engager dans la chasse noire. C'est à nouveau un choix qui démontre le manque de sagesse du jeune héros et son inaptitude à l'atteindre. La chasse noire équivaut dès lors à une punition, non seulement pour sa passion démesurée de la chasse, mais aussi pour l'immaturité destructrice d'un personnage qui refuse l'âge adulte et choisit l'errance de la jeunesse.

Il reste néanmoins que l'intention première du héros, lorsqu'il se lance dans la chasse noire, est de retrouver la femme aimée. L'amour est l'élément nodal de *Pécopin*. Au début de l'incipit, c'est de la relation entre Pécopin et Bauldour dont il est question. L'insistance est

⁶⁶ Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ Jean-Claude Morisot, *op. cit.*, p. 99.

mise sur le fait qu'ils sont destinés l'un à l'autre. Dès la première phrase de la légende, leur amour est annoncé et placé sous des auspices très particulières :

Le beau Pécopin aimait la belle Bauldour et la belle Bauldour aimait le beau Pécopin. Pécopin était fils du burgrave de Sonneck, et Bauldour était fille du sire de Falkenburg. L'un avait la forêt, l'autre avait la montagne. Or quoi de plus simple que de marier la montagne à la forêt? (P., p. 9)

Ces auspices sont féodales et germaniques, et elles donnent l'union de la force (le burgrave) et de la lignée nobiliaire (le sire) comme une évidence naturelle : c'est ce qu'il y a « de plus simple ». Mais la récurrence des adjectifs «beau» et «belle» est suspecte, tout autant que le divorce phonétique entre des noms comme «Pécopin» et «Sonneck» ou «Bauldour» et «Falkenburg», et cela laisse entendre que ce monde n'est peut-être pas le monde idéal qu'il paraît être ou bien qu'il est d'un autre temps, et que l'évidence naturelle qui le fonde est d'un autre temps, celui, justement, des «légendes».

Cela dit, en entamant le récit des aventures de Pécopin par sa relation avec sa fiancée, le conte concentre l'action autour de cette liaison. Celle-ci est basée sur l'usage propre à la noblesse terrienne voulant que deux familles s'unissent afin de réunir leurs territoires. Si la réalité féodale de l'union des deux protagonistes est d'emblée exposée, il s'en suit l'expression des règles de cette relation :

Pécopin était grand chasseur, et Bauldour était belle fileuse. Or il n'y a pas de haine entre le fuseau et la carnassière. La fileuse file pendant que le

chasseur chasse. Il est absent, la quenouille console et désennuie. La meute aboie, le rouet chante. La meute qui est au loin et qu'on entend à peine, mêlée au cor et perdue profondément dans les halliers, dit tout bas avec un vague bruit de fanfare : Songe à ton amant. Le rouet, qui force la belle rêveuse à baisser les yeux, dit tout haut et sans cesse avec sa petite voix douce et sévère : Songe à ton mari. Et quand le mari et l'amant ne font qu'un, tout va bien. Mariez donc la fileuse au chasseur, et ne craignez rien. (P., p. 10-11)

Selon ce passage, l'harmonie peut exister entre deux amoureux en fonction de ce qu'ils sont et de leurs occupations, sous condition de pouvoir conjuguer le désir amoureux (l'amant) avec la raison sociale (le mari). La forme de ces phrases rappelle les deux côtés d'une balance tenue en équilibre par l'équivalence en poids de chacun de ses éléments. Cela met en évidence la nécessité de l'équilibre pour garantir la réussite de la relation amoureuse, c'est la règle essentielle qui régit l'amour dans le texte. Pour son malheur, Pécopin transgresse cette norme amoureuse, d'obédience bourgeoise puisqu'elle réunit le profit et le plaisir, il « aimait trop la chasse » (P., p. 11). Or, dans un monde où « en aucune chose il ne faut excéder. » (P., p. 11), il faut savoir que celui « qui aime trop les chevaux et les chiens fâche les femmes » (P., p. 11). D'emblée, l'œuvre affiche ses couleurs et désigne ce qu'elle va tenter d'apprendre à son lecteur : peu importe les liens qui tendent à réunir deux êtres et à garantir leur bonheur, s'ils n'ont pas de modération, l'équilibre sera rompu et leur union est vouée à l'échec. En l'occurrence, c'est le manque de maturité du jeune homme qui l'éloigne de sa bien-aimée et de son bonheur.

La valorisation de la relation amoureuse entre les deux fiancés passe par l'idéalisation des deux fiancés dans leurs descriptions respectives :

Pécopin avait toutes les qualités d'un gentilhomme, d'un jeune homme et d'un homme. Bauldour était une reine dans le manoir, une sainte vierge à l'église, une nymphe dans les bois, une fée à l'ouvrage. (P., p. 10)

L'incipit accorde toutes les qualités possibles à son protagoniste en soulignant sa noblesse («gentilhomme»), sa jeunesse («jeune homme») et une maturité («homme») que la suite du récit contredira. En ce qui concerne Bauldour, sa valeur, si elle est connotée par la grâce naturelle («nymphe dans les bois»), est plus spécifiquement liée à la vie sociale : maîtresse de maison («reine dans le manoir»), foi catholique aux yeux de tous («sainte vierge à l'église»), désintéressement dans le travail («fée à l'ouvrage»). Par toutes ses actions, elle répond aux plus grandes normes de perfection. Cette description de l'héroïne n'est pas sans rappeler l'idéalisation, voire la sanctification, de la reine Guenièvre dans les romans médiévaux. Reine dans son pays, elle est une sainte pour celui qui l'aime alors qu'il lui voue un culte. Il faut cependant noter que, plus qu'une sainte et une reine, Bauldour est une nymphe et une fée. Elle est dotée de pouvoirs surnaturels, mais ne peut retenir celui qu'elle aime, parce qu'elle est impuissante face à l'amour démesuré qu'il éprouve pour la chasse. Pourtant, aux yeux de son fiancé, Bauldour est Vénus personnifiée : «Pécopin effaça le nom de Vénus, et écrivit en place : *Bauldour*. » (P., p. 10) Elle est la déesse même de l'amour dans le récit. Pécopin, quant à lui, est considéré par sa dulcinée comme un phénix puisqu'elle remplace par son nom le nom

grec qui accompagne la représentation sur la tapisserie de l’oiseau. Le phénix est un oiseau mythique à la vie très longue, qui possède la capacité de renaître de ses cendres après s’être immolé lui-même. Il s’ensuit que, dans *Pécopin*, le phénix ne peut être destiné qu’à cette Vénus « embrasée » (P., p. 10), capable de lui redonner sa jeunesse, de le faire renaître. Mais quoi qu’il en soit, bien qu’elle soit nommée nymphe, fée et déesse, Bauldour est privée de tous ses pouvoirs par la préférence de Pécopin pour des actions chevaleresques qui ne le concernent que lui, alors que les actions effectuées par Lancelot étaient toutes menées pour la reine, pour son honneur, pour gagner et mériter son amour. Le rapport que Pécopin entretient avec Bauldour est conséquemment aux antipodes du rapport que Lancelot entretient avec Guenièvre. Bien plus ! Le plaisir favori de Pécopin fait naître de mauvais sentiments dans le cœur de son aimée, ce qui viole à la fois toute règle courtoise et la stabilité du mariage bourgeois. Il lui préfère à ce point les chevaux et les chiens de chasse que la jeune dame se met à ressentir de la jalousie à leur endroit. Alors que les amoureux pourraient être l’incarnation d’une conciliation heureuse de l’amour et de la chevalerie, animée par une grande passion et un constant renouveau, si l’un se détourne de l’autre, le déséquilibre est catastrophique.

L’amour entre Bauldour et Pécopin n’est cependant pas un amour extraconjugal ou courtois tel qu’il l’est dans les romans de *Lancelot*. Bauldour et Pécopin sont fiancés et promis l’un à l’autre. Leur amour fait d’eux des amants, mais leur naissance et le sens des affaires de leurs pères fait d’eux des fiancés. Il n’est pas nécessaire au jeune chevalier de démontrer sa valeur pour mériter l’amour de sa demoiselle, il l’a sans plus d’effort que celui d’être bien né. Bien qu’il ne soit pas mérité par la valeur chevaleresque, l’amour entre les deux protagonistes

demeure le sentiment le plus valorisé par le conte. Cette supériorité apparaît clairement par sa mise en parallèle avec la relation amoureuse courtoise qui s'établit entre Pécopin et la Sultane. L'amour de cette dernière est un amour courtois à sens unique et à distance, puisqu'il est offert par « une princesse qui vous aime et que vous ne verrez jamais. » (P., p. 25) L'importance de l'admiration portée à la dame et à sa beauté dans la littérature courtoise médiévale est bien connue. Moshé Lazar le rappelle en ces termes dans *Amour courtois et « fin' Amors » dans la littérature du XIIIe siècle* : « L'amour naît de la contemplation du corps de la dame⁶⁸ », et n'ignore pas que nombre de poèmes des troubadours cultivent le fantasme de la toucher. De même, dans *Le Chevalier de la charrette*, Lancelot ne peut détourner les yeux de la reine lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois depuis qu'il a entrepris sa quête pour la libérer, et ce alors même qu'il mène un combat. Dans le conte hugolien, l'amour courtois est si distant que Pécopin n'aperçoit pas la Sultane qui est pourtant la dame qui le porte dans son cœur. L'amour courtois est donc dénaturé dans *Pécopin*. Il en résulte que la relation de Pécopin et de la Sultane n'a guère d'intérêt pour la romance. On note par ailleurs que, pour partie, l'amour de la Sultane est paradoxalement né des sentiments du chevalier pour sa fiancée : « la sultane favorite le vit, et, comme il était beau, triste et fier, elle se prit d'amour pour lui. » (P., p. 25) La tristesse du jeune homme est causée par la distance qu'il a mise entre Bauldour et lui en se rendant à Bagdad. Cette tristesse est jumelée à deux caractéristiques de la chevalerie accomplie selon le *Lancelot* en prose : la fierté et la beauté. Dans cette logique paradoxale, Pécopin mérite l'amour de la sultane parce qu'il est chevalier et amoureux⁶⁹. Cet amour extraconjugal, bien que non adultérin, aura des conséquences. D'abord, la jalousie du mari

⁶⁸ Jean-Claude Moshé, *op.cit.*, p. 64.

⁶⁹ De la même façon que Lancelot mérite la considération de la demoiselle qui voulait lui offrir le logis s'il acceptait de partager son lit, alors qu'il accepte visiblement à contrecœur cette entente, ce qui démontre que son cœur n'appartient qu'à une seule femme.

sera le prétexte pour envoyer Pécopin au diable ; les nombreuses qualités qui lui ont permis de se rendre jusqu'à Bagdad ont également fait battre le cœur de la sultane favorite. Ensuite, le héros reçoit un talisman, lequel est un cadeau à double tranchant : il protégera certes l'amant de la jalousie du mari et le préservera de la mort, mais il sera également le mauvais objet qui retiendra Pécopin dans la jeunesse et l'empêchera de bénéficier de la sagesse acquise avec l'âge.

Il faut cependant noter que le talisman offert par la sultane prend son utilité grâce à l'amour de Pécopin pour Bauldour, puisque c'est en pensant à elle qu'il l'active et peut survivre à sa chute. Tout ramène de la sorte à la relation amoureuse initiale et l'amour de la sultane n'est qu'une « aventure » (P., p. 25). Là se trouve toutefois la raison de l'errance du héros, puisque c'est après son envoi au diable que Pécopin doit errer pendant cinq ans afin de regagner l'Allemagne, tandis que, aux yeux du mari jaloux, ce sont ses qualités qui justifient son sort :

Chevalier, le comte palatin t'a envoyé au duc de Bourgogne à cause de ta noble renommée, le duc de Bourgogne t'a envoyé au roi de France à cause de ta grande race, le roi de France t'a envoyé au miramolin de Grenade à cause de ton bel esprit, le miramolin de Grenade t'a envoyé au calife de Bagdad à cause de ta bonne mine; moi, à cause de ta bonne renommée, de ta grande race, de ton bel esprit et de ta bonne mine, je t'envoie au diable. (P., p. 26-27)

Le calife répète ici les mots employés par chacun des éminents personnages qui ont reconnu le mérite de Pécopin et l'ont envoyé au loin comme ambassadeur. Il résume toute l'aventure du héros, la recompose et la présente comme si la conséquence directe et logique de toutes ses qualités ne pouvait être que d'aller au diable. Si on la rapporte à la vie des jeunes au Moyen Âge et par extension à certains des textes qui la raconte, cet envoi au diable semble représenter une fatalité typique de la représentation de la chevalerie : le taux élevé de mortalité en bas âge. À cet égard, George Duby précise que la mort violente chez les jeunes « survient accidentellement, à la chasse ou dans les exercices d'armes, mais plus souvent dans les affrontements militaires⁷⁰. » Dès lors, le ridicule gagne et entache la chevalerie de Pécopin, et c'est ainsi la chevalerie tout entière qui est touchée, au contraire de l'amour conjugal qui, lui, est valorisé. Qu'est-ce à dire, sinon que *Pécopin* prend ses distances à l'égard du Moyen Âge ? En d'autres termes, le ressourcement du romantisme dans l'héritage médiéval ne porte pas sur une reprise de l'organisation féodale de la société et des relations de hiérarchisation sociale qu'elle implique. Il ne porte pas plus sur un recyclage des codes lyriques de la courtoisie, ni sur une exaltation des valeurs et des mœurs chevaleresques, ni sur une fidélité au merveilleux légendaire. Le texte de Hugo signale en fait que ce sont là des voies du passé, sans aucun caractère idoine pour la société contemporaine. Par antiphrase, les seules choses qui ont du sens sont la raison, la corrélation entre le désir et l'amélioration sociale dans le mariage, l'authenticité et le goût du mouvement de la jeunesse. Pécopin et Bauldour ont ce qu'il faut mais, au lieu d'entrer dans l'histoire, ils sont victimes de vieilles illusions.

⁷⁰ George Duby, « Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle : les 'jeunes' dans la société aristocratique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 19^e année, n^o 5, 1964, p. 839.

Proposée par le diable pour permettre à Pécopin de retrouver Bauldour, la chasse noire apparaît dans le conte comme le châtement ultime pour la passion démesurée que le jeune homme éprouve à l'endroit de la chasse. Jean-Claude Morisot a montré que ce n'était pas seulement les lois de l'amour, mais aussi les lois humaines et divines qui ont été bafouées par Pécopin : « Toutes ces histoires disent le châtement du chasseur noir, que sa passion a porté, comme Pécopin, à la transgression des lois humaines ou divines⁷¹. » Si la chasse noire est un moment aussi important du récit, c'est parce qu'elle renferme de nombreux éléments significatifs. Pécopin se retrouve dans une nouvelle forme d'errance, mais en laquelle il est totalement impuissant. Parce qu'il ne peut retirer aucun apprentissage de son voyage, celui-ci n'est révélateur que des péchés du chevalier. En effet, lors de la chevauchée infernale, Pécopin revit la chasse des oiseaux de proie qui a tout déclenché. Cette chasse est particulière, elle rappelle davantage la défense du territoire que la chasse habituellement associée aux cerfs ou à d'autres gibiers. N'étant pas chassés pour nourrir, mais pour défendre les biens du comte, ces oiseaux de proie sont des ennemis à combattre. S'ensuivent des batailles au cours desquelles Pécopin se démarque puisqu'il est celui qui abat chacun des oiseaux. Si cela lui vaut une reconnaissance de sa valeur par le comte palatin ainsi que le gain d'un fief, il se trouve cependant alors dans un lieu de tourments. Pécopin est sauvé de cette chasse punitive par son talisman, qui l'empêche de mourir, ce qui lui aurait valu d'être prisonnier du diable comme les invités du banquet. Le château où se retrouve le jeune chevalier après la chasse est un lieu rappelant les limbes, orné de fresques narrant les grandes inventions de l'homme, non seulement du passé, mais aussi de l'avenir (par rapport au temps du récit). On y trouve également des inscriptions de recettes, dont celle du feu grégeois. Cet édifice occupe une

⁷¹ Jean-Claude Morisot, *op. cit.*, p. 97.

fonction similaire à celui du cimetière dans les œuvres médiévales, à ceci près que ce cimetière ouvre sur une autre temporalité que celle de la mort et des légendes. Il présente un répertoire choisi du passé, du présent et de l'avenir, collectionnant non des tombes stériles, ni des esprits voyageurs, mais des réalisations humaines concrètes, objectives, cognitives. Ce lieu devrait être révélateur pour le jeune héros, comme il l'est pour toute l'humanité : « les portraits de tous les hommes à qui la terre doit des découvertes réputées utiles, et qui pour ce motif sont appelés les *bienfaiteurs de l'humanité*. Chacun était là pour l'invention qu'il a faite. » (P., p. 82) Mais Pécopin n'y entend rien, trop attaché à des axiologies et des comportements passés. Il ne peut comprendre ce récit universel qui raconte l'histoire humaine l'histoire de la pensée humaine, et non plus les exploits légendaires d'un seul homme. Dans ses travaux fondamentaux sur le romantisme, Paul Bénichou note que

Après comme avant 1830, les poètes ont maintenu intacte l'idée de leur mission comme accompagnateurs et guides spirituels de l'humanité moderne. Le sentiment d'une telle mission est l'inspiration majeure du romantisme dès qu'il paraît⁷².

C'est bien de cette humanité moderne que Pécopin est incapable de s'approcher, mais *Pécopin* prouve que cette incapacité n'est pas vraiment de sa faute : elle relève d'une éducation, d'un goût pour le passéisme, d'un Moyen Âge mal lu, uniquement connu pour des faits héroïques.

C'est pourquoi cette chasse noire n'est pas seulement la punition de Pécopin, mais celle de tous ceux qui ont trop aimé la chasse, tant dans l'histoire que dans les mythologies. Ils

⁷² Paul Bénichou, *Les Mages Romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 12.

sont coincés dans un univers où ils semblent être demeurés trop longtemps en attente de leur repas. Ils se trouvent dans une « salle babylonienne ». Babylone est associée par la chrétienté à la dépravation et à l'excès, lequel est symbolisé dans le récit biblique par la tour de Babel qui, s'élevant trop haut vers les cieux, fut détruite par Dieu. Ville de la démesure, son évocation dit bien que la réunion de tous les personnages et de Pécopin à la même table rassemble des passions excessives. Dans l'apocalypse de Jean, Babylone est décrite comme « la mère des impudicités et des abominations de la terre⁷³. » C'est donc dire que cette salle babylonienne n'a rien d'une table ronde. Elle est au contraire l'endroit de perdition des chasseurs effrénés. Cela démontre à nouveau l'importance pour le récit de la mythologie chrétienne. Les principes chrétiens, la messe, les saints et la mythologie divine sont des aspects indissociables de la littérature médiévale, époque d'une grande ferveur religieuse. Le *Lancelot* en prose utilise la mythologie chrétienne, ses principes et son influence sur l'époque afin de mettre en doute le rapport existant entre la possibilité de répondre aux normes de la chevalerie telle qu'elle fut instaurée dans son rapport à l'Église et la nécessité de respecter les exigences de l'amour courtois. Le *Lancelot* en vers, quant à lui, utilise la mythologie chrétienne afin de démontrer l'importance que revêt l'amour de la reine pour le héros. *Pécopin* exploite les motifs chrétiens, mais en les transformant. Alain Vaillant explique qu'« Au XIX^e siècle, la réflexion sur la doctrine catholique est inséparable de la question, pratique et urgente, que pose le recul de l'Église en tant qu'institution et puissance sociale⁷⁴. » Une des morales exposée dans *Pécopin* porte une vision neuve de l'héritage chrétien :

⁷³ Apocalypse de Jean, chapitre XVII, verset 5.

⁷⁴ Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 49.

Du reste, ne l'oublions pas, Dieu met invariablement le jour à côté de la nuit, le bien auprès du mal, l'ange en face du démon. L'enseignement austère de la Providence résulte de cette éternelle et sublime antithèse. (P., p. 98)

Fidèle aux exigences de l'esthétique romantique, le texte acte la coprésence contradictoire du beau et du laid, du diable et des saints. Définissant le grotesque « comme objectif auprès du sublime », Hugo le désigne comme « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art⁷⁵. » Dans cette optique, il constitue un révélateur de la nature et fait partie de toute chose. Par là, il s'origine au divin et branche la pensée même de l'art romantique sur l'héritage du christianisme ou, à tout le moins, sur un déisme universel.

Intitulé « Belles et sages paroles de quatre philosophes à deux pieds ornés de plumes » (P., p. 117), le dernier chapitre ne néglige pas l'exposition de la morale de l'histoire. Sur les arbres, qualifiés d'évangélistes au début du récit, les oiseaux sont désormais nommés des philosophes. Ils sont sources de sagesse et d'enseignement. Dans cette mesure, leurs paroles ont une signification non seulement pour le héros du conte, mais également pour ses lecteurs. Dans les deux chapitres précédents, Pécopin ne pouvait toujours qu'entendre le chant des oiseaux et non pas leurs paroles. Maintenant qu'il n'a plus le talisman, il a atteint la vieillesse et une manière de sagesse qui tient au fait qu'il peut comprendre qu'il aurait dû écouter leurs paroles dès le départ ou, du moins, qu'il aurait dû faire attention aux propos du vieillard qu'il avait pris pour un fou, mais qui, en fait, servait d'introducteur de la sagesse pour la jeunesse. Le vieillard joue ici un rôle analogue à celui de l'écrivain. Sous la dictée des arbres, il

⁷⁵ Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1963, p. 419.

transmet une sagesse à la jeunesse fougueuse, pour autant que celle-ci veuille bien reconnaître qu'une leçon se cache sous le plaisir du chant. Le début de la lettre dans laquelle est inséré *Pécopin* convie à cette interprétation puisqu'il affirme qu'elle a été écrite « sous la dictée même des arbres, des oiseaux et du vent des ruines⁷⁶. » Si cette affirmation peut orienter la lecture du texte, elle est aussi révélatrice du pouvoir accordé à l'écrivain et à son œuvre. Pour Paul Bénichou, « Le poète, en ce temps-là, s'est senti requis de suppléer au discrédit du théologien et à l'insuffisance du philosophe, en méditant à sa manière propre sur tous les grands problèmes⁷⁷. »

Ces observations montrent que la *Légende* n'est pas un simple divertissement. Elle possède une utilité, veut transmettre quelque chose et exige du lecteur qu'il porte plus d'attention à son esprit qu'à sa lettre, plus d'attention à la perspicacité de son propos plutôt qu'aux méandres de sa belle histoire. Elle comprend en conséquence une morale explicite qui est exprimée par les oiseaux en toute fin :

Alors, il se souvint de son rêve de Bacharach et des paroles que lui avait adressées jadis — hélas ! il y avait cent cinq ans de cela ! — le vieillard qui rangeait des souches le long d'un mur : *Sire, pour le jeune homme, le merle siffle, le geai garrule, la pie glapit, le corbeau croasse, le pigeon roucoule, la poule glousse ; pour le vieillard, les oiseaux parlent.* Il prêta donc l'oreille, et voici le dialogue qu'il entendit :

⁷⁶ Victor Hugo, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Éditions Hetzel-Quantin, L. Hébert, Vol. 22, 1884, p. 336.

⁷⁷ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 13.

Le merle

Enfin, mon beau chasseur, te voilà de retour !

Le geai

Tel qui part pour un an croit partir pour un jour.

Le corbeau

Tu fis la chasse à l'aigle, au milan, au vautour.

La pie

Mieux eût valu la faire au doux oiseau d'amour !

La poule

Pécopin ! Pécopin !

Le pigeon

Baldour ! Baldour ! Baldour ! (P., p. 119)

La séquence oppose ostensiblement l'oiseau d'amour, associé à la douceur, aux rapaces et aux oiseaux de proie (aigle, milan, vautour) associés à la chasse. Le premier est clairement préféré («Mieux eût valu...») aux seconds, dont l'action est de surcroît résumée par le corbeau. Oiseau de mauvais augure par excellence, ce dernier annonce ici un échec qui a déjà eu lieu : la quête manquée de la chevalerie par Pécopin, dont le nom est gloussé par les poules. Son égarement dans les plaisirs inutiles et meurtriers, son incapacité à atteindre la sagesse proviennent de ce qu'il n'a pas su porter attention au vieil homme qui transmet le savoir des

oiseaux et des arbres afin que chacun puisse mener une vie équilibrée et heureuse. Mais ce n'est pas un hasard si la solution se trouvait du côté d'un vieil homme, ainsi que le donne à comprendre la parole du geai : «Tel qui part un an croit partir pour un jour.» Là est un autre défaut de Pécopin : il ignore le temps humain, préfère croire le temps des légendes. Le texte indique un mauvais usage du Moyen Âge dont le héros est ici la trace. La mobilisation de l'imaginaire médiéval ne mènera qu'à des folies et qu'à des illusions s'il s'agit d'en retenir les mœurs féodales, les superstitions, les croyances irrationnelles. Par antiphrase, le «conte bleu» hugolien suggère qu'il faut certes se servir des ressources de cet imaginaire médiéval mais en les transformant à la mesure des défis du temps présent. Sans quoi le conte bleu vire au grotesque.

Pécopin recèle de nombreux éléments des romans de chevalerie médiévaux, mais elle prend un grand plaisir à les transformer, les tordre, à surligner leur dérive potentielle : la chevalerie peut conduire à la mort, la croyance aveugle (féerie, foi talismanique, visions diverses, surestimation des bienfaits de la chasse) est une chose dangereuse qui, si l'on n'y prend garde, fait vieillir de cent ans sans qu'on s'en rende compte. Le grotesque, la parodie, les effets d'accumulation et de répétition mettent en relief toutes les critiques des illusions et de l'excès, dont *Pécopin*, sorte de nouveau *Candide*, est en permanence ébloui. Car c'est bien là la morale principale et clairement énoncée que de se préserver des excès en sachant écouter les enseignements de ceux qui détiennent la sagesse. Ce précepte est aisément associé au désir de trouver un remède au mal du siècle qui a gagné la jeunesse française au XIX^e siècle. Parmi les éléments chevaleresques de *Pécopin*, la représentation d'une fougue irréfléchie, qu'elle relève de la recherche égoïste du plaisir ou de l'insouciance du laisser-aller, est l'un des plus importants. Les romans de Lancelot posent des questions sur le rapport pouvant exister entre

deux éléments souvent opposés et non conciliables, l'amour et la chevalerie, la passion et la raison. Que deviendrait un chevalier dont l'essence chevaleresque serait l'amour et non pas le devoir et l'honneur? La réutilisation de ce motif dans l'œuvre d'Hugo trouve sa résolution dans l'équilibre et l'utilisation de la sagesse, acquise ou enseignée, ainsi que dans un engagement dans le temps historique dont Pécopin est infiniment éloigné.

La seconde œuvre romantique qui sera étudiée dans les pages qui suivent ne présente pas cette problématique de la même manière. Le conte drolatique de Balzac puise également de nombreux éléments dans les récits médiévaux et réutilise la figure du chevalier. Cependant, choisissant le genre du conte à rire et non celui du conte de fées, il définit une morale qui apparaît davantage dans la mise en exergue des ridicules prêtant à rire que dans la démonstration des conséquences de ce qui pourrait arriver si le monde décrit continuait d'aller comme il va.

Le frère d'armes, fidélité et chevalerie

La chevalerie représentée dans les œuvres médiévales est fortement liée à l'amour, et particulièrement à l'amour courtois. De façon très succincte, celui-ci peut être défini comme un amour qui se développe forcément hors des liens du mariage, anobli du fait des prouesses accomplies par l'amant pour sa dame, une femme dont les vertus ne sont pas mises en cause. Cette définition d'un élément à vrai dire très complexe et mouvant dans la littérature du Moyen Âge est sans aucun doute trop générale, mais elle suffit pour désigner l'image de la relation courtoise recyclée et adaptée dans le conte *Le frère d'armes*. C'est en effet de son inversion que procède la thématization de l'amour courtois dans cette œuvre de Balzac. Ici en effet l'amour courtois n'a lieu que d'une façon triviale, puisque la dame décide d'user instamment de ses charmes afin de séduire le «frère d'armes» de son mari chevalier, celui-ci ayant demandé à celui-là de surveiller sa femme et de la protéger des tentations masculines durant un voyage qu'il vient d'entreprendre. Les prouesses du frère d'armes en question ne consistent en fait qu'à repousser tant bien que mal, et sans y parvenir tout à fait tant elle se fait pressante, les avances de la compagne de son ami. L'amour dans *Pécopin* était source d'équilibre, particulièrement l'amour conjugal, et le héros périlite faute de s'en être aperçu. Dans *Le frère d'armes*, l'amour courtois est à ce point défiguré qu'il finit par faire apparaître les problèmes que peut rencontrer l'amour conjugal lorsqu'on tente de le protéger en usant du vieux conte chevaleresque.

C'est l'adoption de la forme du conte à rire qui permet de montrer comment cette intrusion du chevaleresque dérive vers le ridicule. Ce genre tient du fabliau, de la fable et du

lai. Du fabliau, il a la dimension humoristique, le recours au pastiche, à la farce et à la parodie, la propension aux propos grivois et aux thématiques sexuelles. De la fable et du fabliau, il garde l'ambition de délivrer une leçon morale, mais la morale balzacienne sera bien équivoque. Du lai, il conserve la mise en scène de la chevalerie et de ses coutumes, dont la principale en l'occurrence est « le choix d'un frère d'armes que faisoient tous les chevaliers » (F., p.179).

Le genre du conte à rire dont se réclame ce court récit est déterminant pour la lecture du texte. Le conte balzacien s'inspire des fabliaux médiévaux, lesquels sont définis depuis Joseph Bédier comme « des contes à rire en vers⁷⁸ ». Il est intéressant que cette définition lie le genre du fabliau à celui des *Contes Drolatiques*. Les fabliaux n'ont certes pas tous une vocation humoristique, mais il s'agit néanmoins bel et bien d'un trait dominant du genre, à l'instar de leurs propos grivois :

The largest groups of fabliaux treat erotic themes — seduction or attempted seductions or occasionally rapes — or justified revenge for an affront, and sometimes these two themes intersect in ways that may or may not be amusing⁷⁹.

Although some fabliaux, like fables, offer positive moral examples (*La Housse partie* [Noomen, III, 175-209]), many more of them, in their

⁷⁸ Joseph Bédier, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, coll. Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études, 1893, p. 11.

⁷⁹ Kristin L. Burr, John F. Moran and Norris J. Lacy (dir.), *The Old French Fabliaux: Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Company, 2007, p.2.

vulgarity, obscenity, and cynism, function negatively in context with other, more conventional moralizing texts⁸⁰.

De ces trois legs, c'est celui du fabliau qui est le plus important dans le conte à rire, puisque « les fabliaux tendent à faire la satire des chevaliers et des nobles à travers la parodie de leurs valeurs et de leur culture⁸¹. » Mais si *Le frère d'armes* s'inspire largement de ces genres désuets, il n'est pas non plus sans mêler à leur héritage des séquelles du conte galant, voire du conte libertin, dans la mesure où le grotesque est exprimé dans une langue constamment tenue en brides par l'archaïsme et une rhétorique sophistiquée.

Le conte élabore en effet une langue particulière, qui se prévaut d'un style, d'une orthographe, d'une morphologie et d'un lexique archaïques. D'inspiration rabelaisienne sur ce point, elle emprunte sa façon à l'ancien et au moyen français, mais use également de régionalismes et de néologismes. Cette construction langagière force le lecteur à l'attention, car les mots et les tournures deviennent plus chargés de sens et de connotations du fait même de leur étrangeté par rapport au temps présent. Tel est particulièrement le cas des néologismes, puisqu'ils tranchent à la fois avec la langue contemporaine et avec la langue imposée par la convention du texte. John Wayne Conner note qu'ils prennent ainsi une valeur affective, comme s'ils engageaient plus fortement le cœur de ceux qui les emploient : « His 'néologie' is inspired not by necessity, but by a feeling for the affective value of a new word⁸². » Pour

⁸⁰ Rupert T. Pickens, « Marie de France in the manuscripts : lai, fable, fabliau », dans Kristin L Burr, John F. Moran and Norris J. Lacy, (dir.), *op.cit.*, p.175.

⁸¹ Huguette Legros, « Parodie et représentations sociales dans les fabliaux », dans Danielle Buschinger, André Crépin et Université de Picardie. Centre d'études médiévales, *Comique, Satire Et Parodie Dans La Tradition Renardienne Et Les Fabliaux*, Göppingen, Kümmerle, 1983, p.32.

⁸² John Wayne Conner, *The vocabulary of Balzac's contes drolatiques*, Princeton, Princeton University, 1949,

Pierre-Georges Castex, cette (re)création linguistique inscrit le conte hors du temps, car la langue (re-)créée permettrait « de dire plus de vérité, ou une vérité que la langue moderne ne permettait pas d'exprimer ouvertement⁸³. » Il est sans doute vrai que le lecteur est déstabilisé par des mots qui lui sont inconnus, mais il est tout aussi vrai que ces mots, par l'écart qu'ils entretiennent avec la langue du jour, disent bel et bien quelque chose de la vie et de la société contemporaines.

On ne s'étonnera pas, en partant de là, de constater que la chevalerie est profondément transformée dans le texte. Elle ne l'est cependant pas à la façon dont elle l'est dans *Pécopin*, même si le principe de modification est semblable. Dans *Le frère d'armes*, la chevalerie demeure un modèle moral. Le cadet de Maillé et le sieur de Lavallière, chevaliers évoluant au temps du roy Henry II et de Diane de Poitiers — cadre qui fut aussi celui de *La Princesse de Clèves*, autre texte parlant d'un adultère non consommé et pourtant de grave conséquence —, ont acquis les valeurs de la chevalerie en noble lieu : « Ils sortoyent de la maison de monsieur de Montmorency, où ils furent nourris des bonnes doctrines de ce grant capitaine » (F., p. 180). Leur formation leur a permis de développer une même éthique qui fait d'eux des hommes de qualité. Ce sont ces valeurs acquises qui pousseront Lavallière à préférer la parole donnée et par suite l'honneur à l'amour.

Cependant, si Lavallière cultive l'honneur comme les chevaliers le faisait dans les récits d'aventures chevaleresques, dans le *Lancelot* en prose et dans celui en vers par exemple, les moyens auxquels il doit recourir pour le défendre et l'entretenir n'ont rien à voir avec ceux de

p. 180.

⁸³ Pierre-Georges Castex, « Présentation », dans de Honoré Balzac, *Oeuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. XV.

la littérature et de l'époque médiévale. Rien ici de tel que les combats, les joutes et les séances de chasses. Il y a bien un exploit qui est nommé, mais il n'est pas l'objet d'une longue description qui démontrerait tout le mérite et la valeur du héros. *Le frère d'armes* ne fait brièvement référence qu'à une bataille pour le seul motif d'expliquer la raison qui a conduit les deux chevaliers à devenir frères d'armes :

À la bataille de Ravennes, ils méritèrent les louanges des plus vieux chevaliers. Ce fut dans la meslée de ceste rude iournée que Maillé, sauvé par le dusdict Lavallière, avecques lequel il avoyt eu quelques noises, veit que ce gentilhomme estoit ung noble cueur. (F., p. 180)

Hormis cela, rien d'autre. Ce ne sont pas des assauts de guerriers, des périls de chasse, des adversaires de tournois que Lavallière doit repousser, ce sont les avances de Marie d'Annebault, l'épouse de son frère d'armes ! L'honneur devient alors un avatar semi-privé, un contrepoids occasionnel des pulsions et le bouclier de la raison ou des convenances.

Ce rapetissement attire l'attention sur la façon dont est racontée la coutume du choix d'un frère d'armes. Alors que cette dernière représente à elle seule le fondement de l'éthique chevaleresque mise en scène dans le récit, cette description n'est pas sans humour. Sont énumérées les règles que doivent respecter les hommes qui s'engagent l'un envers l'autre en tant que frère d'armes :

Doncques, après s'estre cogneus pour deux hommes loyaulx et braves, ung chascun de ce gentil couple estoit marié pour la vie à l'autre; tous deux devenoyent frères; l'ung devoiyt deffendre l'aulture à la bataille, parmy les ennemys qui le menassoient, et, à la Court, parmi les amys qui en médisoyent. (F., p. 179)

Comme pour les amoureux du conte bleu de Hugo, les frères forment un « gentil couple ». En plus d'être liés par une relation de confiance mutuelle, où entrent en jeu de l'émotion fraternelle et un esprit de sacrifice réciproque, ils sont « mariés pour la vie ». Leurs devoirs l'un envers l'autre sont pour le meilleur et pour le pire, en premier lieu la fidélité, en second lieu, la protection. Celle-ci concerne deux éléments, l'un physique et chevaleresque, l'autre social et courtois. La relation entre les deux hommes ne se présente pas comme celle unissant un homme à une femme dans les récits chevaleresques. Lancelot est fidèle à Guenièvre et la défend en toute chose, mais elle ne lui doit pas les mêmes services. Impuissante dans la protection physique, elle peut soigner et encourager son aimé, mais peut difficilement être son bouclier. Elle pourrait, en revanche, être rapprochée de la relation très intime qui se noue entre Lancelot et Galehaut. Il n'en reste pas moins que la fraternité chevaleresque prend, chez Balzac, des allures de mariage, le motif de la fidélité étant un pivot incontournable de toutes les représentations des relations amoureuses. Ainsi, quand Maillé part en voyage, il se met en danger d'être trompé deux fois, et c'est bien un peu ainsi que Marie d'Annebault va considérer la chose. On notera également que les mots utilisés éloignent la relation des deux frères de la relation virile féodale et du devoir chevaleresque. Les rapports virils unissant les hommes dans la chevalerie sont en quelque sorte féminisés et ramenés sur un plan léger et humoristique.

C'est bien en conséquence l'amour qui est le moteur de l'action et qui détermine le déroulement des événements. Lavallière ne conduit aucune quête, il subit.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que deux types d'amour sont présents dans *Le frère d'armes*, l'amour conjugal et l'amour courtois. S'ils sont tous deux objets de risées dans le conte, c'est l'amour courtois qui est le plus dénaturé et ridiculisé. Alors que, pour le XIX^e siècle, l'amour courtois est lié à la chevalerie et à son axiologie⁸⁴, *Le Frère d'armes* n'en respecte ni l'esprit ni la lettre. D'une part la courtoisie réduit l'honneur du chevalier à sa plus petite expression. D'autre part il vient habiter, coloniser et bafouer l'amour conjugal, puisque la résistance que Lavallière oppose à Marie n'a pour raison réelle en fin de conte qu'une maladie toute particulière dont serait victime le chevalier (voir ci-dessous). Tout cela est en opposition ironique et cruelle avec l'amour courtois pur et rayonnant de sens tel qu'il se présentait dans la littérature médiévale et tel que Lancelot l'incarnait : « L'amour courtois étant un art d'aimer, celui qui observe les règles de son code est obligatoirement courtois⁸⁵. » Reste à comprendre le rôle déterminant que joue Marie d'Annebault dans cette curieuse histoire. Sa réaction face à la décision de son mari de la faire garder (il n'y a pas d'autre mot) par le sieur de Lavallière prend source dans le fait qu'elle a surpris leur conversation et a été «gramment offensée des doubtes de son mary.» (F., p.183)

Par suite, dès le début, après avoir pris acte des «bonnes fassons et offres du guallant» (F., p.183), Marie est habitée de «l'intention de mettre son ieune garde-chouse entre l'honneur

⁸⁴ Arlette Michel, « Images romantiques de "l'esprit de chevalerie" », dans *Dire le Moyen Âge. Hier et Aujourd'hui*, Perrin, M. (dir.), Laon, Université de Picardie, 1987, p. 107.

⁸⁵ Moshé Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XIIIe siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964, p. 25.

et le plaisir» (F., p.183). La suite passe par les étapes suivantes et ressemble à une sorte de combat galant, où la dame produit systématiquement des attaques relevant d'une stratégie de séduction très offensive et où le chevalier répond tant bien que mal par des esquives et des parades.

Dans la tradition médiévale, il n'est pas rare que les sentiments de la dame pour son amant soient en partie excusés par le fait qu'elle est «mal-mariée». La dame est souvent mariée à un homme par convenance et se trouve ainsi dans une union sans amour qui ne lui apporte que malheur et tristesse. Moshé Lazar décrit ce phénomène en ces termes :

Le mari était un tuteur et un chef bien plus qu'un homme aimant. Ce n'est pas sans raison que la mal-mariée va devenir le principal personnage de la littérature amoureuse. La «mal-mariée» pouvait donc trouver en dehors du mariage une compensation à ses déceptions⁸⁶.

Le mari apparaît alors comme un homme indigne d'être aimé. C'est bien ainsi, après s'être montrée de plus en plus intime avec Lavallière, curieuse de lui, lui «monstrant des eschantillons de sa beaulté à faire hennir ung patriarche aussy ruiné par le temps que debvoyt l'estre le sieur de Malthusalem à neuf cent soixante ans» (F., p.184), puis encore «paillardement lascive», mais en vain, que Marie d'Annebault se présente à lui. Elle lui dit en effet

⁸⁶ Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 12.

Qu'elle avoyt espousé Maillé à l'encontre de son cueur, et qu'elle estoit bien malheureuse; qu'elle ignoroyt les douceurs d'amour; que son mary ne s'y entendoit nullement, et que sa vie seroyt pleine de larmes. (F., p. 186)

Quoiqu'elle s'affiche «mal-mariée», Lavallière n'entre pas dans son jeu et insiste pour dire que son mari n'est un vilain, mais un homme bon : « Lavallière, redoutant les ieux de la dame, luy dit comme Maillé l'aymoyt fort, qu'elle avoyt à elle ung homme d'honneur, ung gentilhomme bien ardent pour elle » (F., p.184). L'amant potentiel ne reconnaît donc pas la légitimité des sentiments de la jeune femme, ce qui met en exergue le caractère transgressif de l'amour de Marie pour lui.

Marie ne renonce pas pour autant et fait si bien qu'elle inverse les rôles courtois. Elle multiplie les essais pour éveiller le désir chez son chevalier en le courtisant, des actions qui sont clairement associées à un comportement masculin par le texte. Lorsque l'héroïne sera prise à son propre piège et se rendra compte qu'elle est amoureuse de celui qu'elle voulait séduire par vengeance, le narrateur en conclut que voilà « ce qui doibt enseigner aux dames à ne jamais jouer avecques les armes de l'homme » (F., p. 185).

Au fil des avances de Marie, le texte ne cesse de souligner l'inversion des genres, de faire assaut de grivoiserie, de tourner au grotesque. Quand il est dit « qu'à manier de la glue il en demeure tousiours aux doigts » (F., p. 183), l'énoncé passe au trivial pour redoubler la leçon morale adressée aux femmes qui se prévalent des attributs des hommes. En jouant avec le désir de l'homme au lieu d'attendre le bon vouloir de celui-ci, en jouant avec ce qu'elle n'a pas l'habitude de manipuler, la femme en gardera des traces, elle se salira. Ce faisant, devenue séductrice triviale, Marie d'Annebault ne répond plus aux normes qui feraient d'elle une dame

courtoise. Dans la vision convenue de l'amour courtois, relayée notamment au XIXe siècle par Gaston Paris, la dame pour être courtoise et faire l'objet des amours courtois se doit d'être réservée et de résister un certain temps aux avances du chevalier de façon noble. L'amant doit lui déclarer sa flamme à de multiples reprises et c'est à force de preuve de dévouement et d'amour qu'il peut obtenir d'elle des attentions toujours contenues qui prouvent son amour. Moshé Lazar rappelle qu'« il n'est pas décent que la dame déclare son amour la première; enfin, parce que l'amour naît toujours chez l'amant d'abord.⁸⁷» Pour que la relation soit « courtoise », elle doit respecter certaines règles qui sont ici brisées d'emblée par la dame, laquelle est la première à faire des avances, à jouer de ses charmes, à offrir son dévouement et ses attentions au chevalier, mais également à déclarer son amour.

De plus, au gré d'une inversion déjà rencontrée, le jeune homme se fait courtiser comme une dame qui a peur de la faiblesse de son cœur et qui fuit les yeux de la dame de peur de se laisser séduire par la tentation : « un soir, la journée ayant été trez-chaulde, Lavallière, redoubtant les jeux de la dame » (F., p. 182). C'est donc lui qui agit comme une dame courtoise devant fidélité à son mari, alors qu'il est lié par un serment envers son frère.

Un autre élément vient également accentuer le ridicule de cet amour : « les douces litanies que répétoient les amans » (F., p.191). À ce moment, les deux amants se renvoient des compliments et des comparaisons amoureuses à n'en pas finir, lesquels compliments et comparaisons sont associés à une utopie bien connue, celle de l'abbaye de Thélème imaginée par François Rabelais. L'accumulation même d'exclamations telles

⁸⁷ *Ibidem*, p. 82

— Toy, mon séraphin !

— Vous, mon ame !

— Toy, mon dieu !

— Vous, mon estoile du soir et du matin, mon honneur, ma beaulté, mon univers ! (F., p.191)

rend ces assauts de lyrisme burlesques et insensés, et toute la conversation est manifestement vide de sens. Cette litanie aligne tous les clichés de l'amour courtois qui peuvent se retrouver dans les œuvres médiévales et leur joint quelques expressions figées que chérissent la chanson populaire et les bas-côtés du romantisme. Par exemple, la comparaison de la dame à une sainte ou à la Vierge Marie n'est pas sans rappeler la vénération de Lancelot envers Guenièvre dans le *Chevalier de la charrette* alors qu'il voit en elle un corps saint. Cependant, comble de l'ironie, Lavallière fait une telle déclaration parce qu'il doit « iouer son rôle » (F., p. 190) afin de conserver son emprise sur le cœur de la jeune femme, et pour qu'elle demeure fidèle à son mari et intouchée de corps. Cet échange qui devrait être le résultat d'un amour passionnel devient en somme un jeu à répondre, dénué de sens.

Il se déduit de tout ce qui vient d'être dit que la femme n'est pas décrite de la même manière dans ce conte qu'elle l'est dans la poésie lyrique ou dans les romans courtois. Mais la transformation à laquelle procède *Le frère d'armes* est intéressante dans la mesure où elle accorde une énergie, une liberté, un esprit d'entreprise d'un style très nouveau. Alors que Marie est décrite comme « ung bon chaussepied » (F., p. 181) quand il est question de sa fonction auprès de son mari, tandis qu'elle est décrite comme suit avant son mariage

Mademoiselle d'Annebault, laquelle estoit une gracieuse fille, riche et bien fournie de tout, ayant ung bel hostel en la Barbette, guarny de meubles et tableaux italiens, et force domaines considérables à recueillir. (F., p.181)

Elle n'est rien de plus qu'un ustensile, qu'un bon investissement, qu'un objet de confort, sexuel et autre. Elle est confortable par ses caractéristiques féminines et plus encore parce qu'elle est bien « fournie de tout » et qu'elle a « force domaines considérables à recueillir », le tout assurant une vie aisée et paisible à celui qui la prendra pour épouse. Il se comprend d'autant mieux que Maillé tienne à la protéger des autres hommes lorsqu'il doit partir. Il veut « cadenasser sa femme » (F., p. 181), comme il le ferait pour un objet de valeur. Lavallière, qui hérite de la tâche de cadenas, est qualifié de « garde-chouse » (F., p. 183), terme en soi fort intéressant. Créé spécialement pour désigner la fonction à laquelle accède Lavallière à la demande de son frère d'armes, il fait d'un chevalier appelé à de grandes prouesses et à défendre la femme des dangers et des malfaiteurs, le gardien d'une chose, d'un bien. Marie d'Annebault n'est donc pas seulement une mal-mariée parce que « son mary ne s'y entendoit nullement » en amour, mais aussi parce qu'elle n'est considérée que comme une possession matérielle. Les connotations de «garde-chouse» sont explicites : si elle est une chose sous séquestre, c'est aussi son sexe et sa sensualité personnelle qui lui sont enlevés, le mot «chouse» pouvant désigner le sexe féminin (il en reste aujourd'hui l'expression «la chose» pour parler de l'acte amoureux). Dans cet ordre d'idées, le fait que Marie ne se laisse pas faire, le fait qu'elle inverse les rôles de la séduction, le fait qu'elle se révolte contre son mari et la gestion des corps indique non seulement que la courtoisie a fait son temps, mais aussi que des

essais de retour ou de maintenance d'une conception figée et répressive de la femme sont voués à l'échec. Et, par l'intermédiaire du personnage féminin, c'est plus largement l'émergence d'un individu capable de volonté et de séduire qui est ici valorisée sous le voile d'un récit qui semble anodin et quasiment frivole.

Lavallière, quant à lui, est conscient que l'amour serait un meilleur gardien que lui, « car il n'y a pas de bornes plus infranchissables et meilleur gardien que l'amour » (F., p.187). Il utilise cette pensée afin de bien remplir son rôle. Sensible aux charmes de celle qu'il garde, ne voulant et ne pouvant la repousser simplement, il lui déclare souffrir du «mal italien». Il croit ainsi calmer gentiment les ardeurs de la jeune dame sans l'humilier, puisque ledit mal interdit tout rapport physique par crainte de transmettre la maladie et prive l'homme de ses « meilleurs avantages » (F., p. 189). La promesse d'amour platonique qui s'ensuit et l'édification de remparts de l'amour autour de la vertu de Marie ont cependant un double revers : l'exclusion sociale et la honte, si le diagnostic est divulgué à la cour. Prise de jalousie quand elle apprend par des courtisans qu'il aurait des vues sur une jeune femme, Marie répand la nouvelle. Il faut noter que ce n'est pas le fait que le jeune homme soit allé voir des filles de joie qui soit le problème, mais bien la maladie elle-même, ainsi que le souligne Eberhard Valentin : « Ce qui est présenté comme compromettant, c'est donc uniquement le mal italien qui entraîne inévitablement le ban de la société ⁸⁸».

Dans cette affaire, Lavallière perd tout : sa position à la cour, sa relation avec «la belle Limeuil», la jeune femme qu'il désirait, sa renommée. Le récit atteint le paroxysme de l'ironie. Car il ne peut pas plus continuer à accepter les propositions de Marie, dont il devient

⁸⁸ Valentin, Eberhard, « "Le frère d'armes" examen de l'archaïsme d'un conte drolatique », *L'Année Balzacienne*, 1974, p.73.

de plus en plus proche et amoureux. Quant à Marie, amoureuse de lui également, elle se contente de caresses et trouve une sublimation étonnante dans le soin qu'elle prend de lui. Désormais privé de toute relation d'amour, le jeune homme ne peut alors que s'exiler dans la chevalerie.

Par son exil au combat, il s'enfuit dans la jeunesse, tel qu'elle est représentée dans les romans courtois. Lavallière est coincé dans cette période de la vie puisqu'il ne pourra jamais se marier. Il a dès lors choisi de privilégier la fidélité, le respect du serment donné et l'honneur. Ce choix le rapproche au plus près de l'idéal chevaleresque prôné au Moyen Âge, lequel présuppose que le chevalier ne doit se détourner de la chevalerie sous aucun prétexte : « Un chevalier parfait n'a pas le droit de délaissier l'activité chevaleresque, la vie aventureuse⁸⁹. » Ainsi le veut par exemple le roman de Chrétien de Troyes *Erec et Enide*, dans lequel le jeune chevalier Erec, très amoureux de sa femme Enide, doit regagner son honneur après avoir délaissier trop longtemps la chevalerie. Même l'amour conjugal ne doit pas détourner le chevalier de sa mission. Lavallière le déclare à Marie : « - Madame, [...] ie vous ayme plus que la vie, mais non plus que l'honneur » (F., p. 193) et, dans son cas, cette mission est inséparable de la fraternité des armes. Mais ce retour du héros à l'idéal des chevaliers n'est qu'une impasse et un pis aller. La fin du conte est d'une remarquable cruauté. Car l'exil de Lavallière a des causes fort peu grandioses. Rejeté de la cour pour cause de mal napolitain, désormais privé de tout amour, il «se veist, de tout point, abandonné comme ung lépreux» (p.188), Marie elle-même est dépitée de le voir ainsi transformé en paria, et tous deux fondent une manière de passion incandescente mais platonique sur ce malheur partagé. Quand Maillé

⁸⁹ Moshé Lazar, *op. cit.*, p.201.

revient, Lavallière va le retrouver du côté de Bondy, et là, «les deux frères couchèrent ensemble, suyvnt la mode antique» (F., p.192). Il y a finalement trois couples dans *Le frère d'armes*, ainsi que la description de la coutume l'avait déjà laissé entendre. C'est là un autre aspect du travail du roman : le recours aux formes médiévales, loin d'être nostalgique, introduit ici un brouillage des identités sexuelles et indique l'apparition d'une nouvelle donne dans l'économie des rapports amoureux. De cette nuit passée à deux, Maillé rapporte à Marie que Lavallière n'a nullement le «mal italien». Sa femme en pleure, se referme sur sa passion intérieure et le texte se clôt en rapportant qu'«elle mourut quand mourut Lavallière devant Metz.» (F., p.193) Cette double mort indique que, décidément, la mobilisation de l'héritage littéraire et culturel médiéval n'est pas une invitation à la nostalgie ou à relancer un modèle de société. Balzac s'en sert comme d'un moyen pour libérer l'imagination créatrice. Mais le monde que son conte décrit marche à des valeurs autres que celles de la courtoisie ou de la chevalerie : la jalousie (de Marie), le mensonge (de Marie et de Lavallière), le calcul (de Maillé), la violence (de la guerre), mais aussi la volonté et le désir (de Marie).

Conclusion

Ce mémoire avait pour but d'étudier la manière dont des œuvres écrites à l'époque du romantisme et inspirées par lui mobilisait l'héritage culturel, symbolique et littéraire du Moyen Âge. Dans un premier temps, la représentation de la chevalerie dans *Le chevalier de la charrette* et dans le *Lancelot en prose* a été recomposée, d'une manière visant à saisir ce que pouvait être l'état de cette représentation au début du XIX^e siècle. Animé par un idéal, garant de la foi et de l'ordre, œuvrant au service du bien et à la protection des plus faibles, héros par son mérite et par ses prouesses, détenteur de qualités telles la loyauté, l'honneur et le courage, le chevalier avait assurément tout d'un modèle, mais il était aussi au croisement de deux relations potentiellement problématiques : les rapports entre la passion et la raison et les rapports entre l'amour dit « courtois » et la chevalerie, ce dont témoigne éloquemment le roman de Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. C'est à partir d'une telle matrice que des écrivains comme Balzac et Hugo retravaillent la figure du chevalier, et l'on comprend facilement, au terme de cette étude, pourquoi. En effet, d'une part leur époque se demande, après les événements sociopolitiques des années 1770-1830, ce que pourrait bien être un modèle héroïque adapté aux temps présents, d'autre part elle vient elle-même de ranimer des débats turbulents entre passion et raison et entre amour et société.

L'analyse de *La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* (1842) de Victor Hugo et du conte « Le Frère d'Armes » (1832-1837) d'Honoré de Balzac a montré que ces deux textes, en usant d'ironie narrative, de pastiche, de parodie, de procédés provoquant le rire ou le malaise, mettent à mal le chevalier-modèle. Les valeurs, la mission, les qualités qui sont les siennes conduisent à l'échec, à la honte, à la déconfiture, à l'exil, à la mort. Dans *Pécopin*,

la chevalerie suscite des excès qui, pour être d'un autre âge, n'en sont pas moins nocifs ; dans le conte de Balzac, elle perd progressivement ses raisons d'être. Dans les deux cas, les tensions entre passion et raison tournent mal, tout autant que le débat entre l'amour et la chevalerie. Avec un malin plaisir, le texte hugolien passe en revue des éléments typiques des récits chevaleresques d'antan, scènes de chasse, oiseaux parleurs, sultane, présence du diable, pouvoir talismanique, mais le pauvre Pécopin, qui les trouve sur son chemin, va d'échec en échec parce qu'il est victime des illusions qu'ils engendrent. Avec une cruauté «drolatique», le conte balzacien inverse les rôles et les genres, et déconstruit les identités et les hiérarchies sociales et symboliques d'origine médiévale : aucun couple n'est capable de fonder une société nouvelle, ni celui que forme Marie d'Annebault avec le cadet de Maillé, ni celui que forme le sieur de Lavallière avec Marie d'Annebault, ni celui que forme le cadet de Maillé avec le sieur de Lavallière, son frère d'arme.

En d'autres termes, ces deux textes n'utilisent pas le chevalier du Moyen Âge pour le donner en exemple, ni pour suggérer qu'il faudrait s'inspirer de ses caractéristiques axiologiques et de sa fonction sociale pour bonifier la société contemporaine. Dans la chevalerie et dans la littérature qui précède le classicisme, le conte bleu de Hugo et le conte à rire de Balzac puise des ressources esthétiques, une libération de la langue, des possibilités imaginaires et, pour le dire d'un seul mot, une énergie. Celle-ci est une valeur des textes, et elle anime une vision de la subjectivité individuelle qui, par antiphrase (c'est-à-dire à rebours des recettes anciennes de la chevalerie), doit s'imposer dans la société moderne. Il reste néanmoins un legs fondamental du chevalier, absolument intact tant chez le chevalier Pécopin que chez les chevaliers fraternels Maillé et Lavallière : une éthique à la fois personnelle et

relationnelle, perceptible dans le fait que les personnages ne versent jamais dans la veulerie ou la trahison, en dépit des aventures drôles mais traumatiques qu'ils vivent.

Ce mémoire ne s'est penché que sur deux œuvres romantiques et en a proposé des lectures compatibles avec la perspective de la sociocritique des textes. Il serait impensable de vouloir tirer des conclusions générales concernant la globalité de l'appel au Moyen Âge lancé par le romantisme français à partir d'un tel corpus. La dimension des deux écrivains considérés autorise néanmoins quelques ambitions de prolongement et invite à quelque recherche plus large. De nombreuses œuvres thématissant l'ère médiévale en fournirait l'objet. Elle explorerait d'autres textes, tant médiévaux que romantiques, aborderait d'autres personnages ou d'autres éléments du répertoire imaginaire médiéval, fées, diabolins, magie, fétiches sacrés, etc. De cette manière, elle permettrait d'invalider, de confirmer, de nuancer ou de développer les hypothèses qui ont été les nôtres et d'aboutir à une thèse plus générale sur la relecture du Moyen Âge à laquelle s'est attelé le romantisme

Bibliographie

1. Concernant directement le corpus :

La légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour

Cox, Fiona, « Virgilian Underworlds in *Le Rhin* and *La Modification* », *French studies bulletin* 94, n° 94, 2005, 4-6.

Grant, Richard B., « Victor Hugo's *Le Rhin* and the Search for Identity », *Nineteenth-century french studies*, vol. 23, no. 3-4, 1995, p.324-339.

Huet-Brichard, Marie-Catherine « *Le Rhin* et la fantaisie du voyage », dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 237-251.

Hugo, Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Éditions Hetzel-Quantin, L. Hébert, Vol. 22, 1884.

Morisot, Jean-Claude, « Conte bleu, chasse noire (sur une "légende" de Victor Hugo) », dans *Littératures mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150^e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Jean Ethier-Blais (dir.), Montréal, Éditions Hurtubise HMH, p.95-113.

Rieben, Pierre-André, *Délires romantiques : Musset – Nodier – Gauthier – Hugo*, Paris, José Corti, 1989.

Ward, Patricia A., *The medievalism of Victor Hugo*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1975.

Le frère d'armes

Castex, Pierre-Georges, « Présentation », dans de Honoré Balzac, *Oeuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1990

Conner, John Wayne, *The vocabulary of Balzac's contes drolatiques*, Princeton, Princeton University, 1949

Michel, Arlette, « L'Europe chevaleresque dans "La Comédie Humaine" », *L'Année balzacienne*, n°13, 1992, p.363-375.

Valentin, Eberhard, « "Le Frère d'Armes" Examen de l'archaïsme d'un conte drolatique », dans *L'Année balzacienne*, 1974, p.69-90.

Lancelot ou le chevalier de la charrette et Lancelot en prose

Baron, F. Xavier, « Love in Chrétien's *Charrette* : Reversed values and isolation », *MLQ*, vol. 34, n° 4, p.1973, p.372-383.

- Combarieu du grés, Micheline de, « Les “apprentissage” de Perceval dans le *Conte du Graal* et de Lancelot dans le *Lancelot en prose* », *Senefiance*, vol. 44, 2000, p. 51-75.
- Condren, Edward I., « The paradox of Chrétien’s *Lancelot* », *MLN*, vol. 85, n° 4, 1970, p.434-453.
- Dufournet, Jean (dir.), *Approches du Lancelot en prose*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.
- Flori Jean, « L’épée de Lancelot : adoubement et idéologie au début du treizième siècle », dans *Lancelot-Lanzelet : Hier et aujourd’hui*, Danielle Buschinger et Michel Zink (ed.), Greifswald, Reineke, 1995
- Kennedy, Elspeth, « Etudes sur le *Lancelot en prose I*: les allusions au conte *Lancelot* et à d’autres contes dans le *Lancelot en prose II*: le roi Arthur dans le *Lancelot en prose* », *Romania*, vol. 105, n° 1, 1984, p. 79-104.
- , « The Figure of Lancelot in the *Lancelot-Graal* », dans *Lancelot and Guinevere: A Casebook*, Lori J. Walters (ed.), New York, Garland Publishing, 1996, p. 34-62.
- Prior, Sandra, « The Love That Dares Not Speak Its Name: Displacing and Silencing the Shame of Adultery in Le Chevalier De La Charrete », *Romanic Review*, vol. 97, no 2, 2006, p.127-152.
- Raabe, Pamela, « Chrétien’s *Lancelot* and the sublimity of adultery », *University of Toronto quarterly*, vol.57, n° 2, 1987, p.259-269.
- Séguy, Mireille (dir.), *Lancelot*, Paris, Édition Autrement, 1996.
- Shimazaki, Yoïchi, « L’amour d’Hector et le motif de l’écu dans le *Lancelot en prose* », *Etudes de langue et littérature françaises*, vol. 56, 1990, p. 1-6.
- Sweetser, Franklin P., « L’amour, l’amitié et la jalousie dans le *Lancelot en prose* », dans *Travaux de littérature*, Madeleine Bertaud (ed.), Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.23-29.

2. Théorie générale :

Romantisme

- Ambrière, Madeleine. *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presse Universitaires de France, 1990.
- Bénichou, Paul, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- Bernard-Griffiths, Simone, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature française du XIX^e*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Bonenfant, Luc, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 37, n°2, 2006, p.7-13.
- Chandler, Alice, *A Dream of Order. The Medieval Ideal in nineteenth-century english literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1970.

- De Staël, Germaine, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier frères libraires éditeurs, 1879.
- Durand-Leguern, Isabelle, *Le Moyen Âge des Romantisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- Gusdorf, George, *Le romantisme I*, Paris, Payot, 1993.
- Hugo, Victor, « Préface de *Cromwell* », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1963
- Michel, Arlette, « Images romantiques de ‘l’esprit de chevalerie’ », dans *Dire le Moyen Âge. Hier et Aujourd’hui*, Perrin, M. (dir.), Laon, Université de Picardie, 1987, p.107-122.
- Paris, Gaston, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac : le Conte de la Charrette », *Romania*, XII, 1883, p. 459-534.
- Vaillant, Alain, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004

Moyen Âge

- Barthélemy, Dominique, « Les chroniques de la mutation chevaleresque en France (du X^e au XII^e siècle) », *Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. 4, 2007.
- , « Points de vue sur la chevalerie en France vers 1100 », dans Laurence Jean-Marie et Christophe Manauvriér (dir.), *Distinction et supériorité sociale (Moyen Âge et époque moderne). Colloque de Cerisy-La-Salle (27-30 Septembre 2007)*, Caen, Publications du CRAHM, 2010, p.173-185.
- Baschet, Jérôme, *La civilisation féodale*, Paris, Flammarion, 2006.
- Bédier, Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d’histoire littéraire du Moyen Âge*, coll. Bibliothèque de l’École Pratique des Hautes Études, 1893.
- Berthelot, Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Burr, Kristin L., John F. Moran and Norris J. Lacy (dir.), *The Old French Fabliaux: Essays on Comedy and Context*, Jefferson, McFarland & Company, 2007
- Buschinger, Danielle, André Crépin and Université de Picardie. Centre d’études médiévales. *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Göppingen, Kümmerle, 1983.
- Delort, Robert, *La vie au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-histoire », 1982.
- Duby, Georges, « Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle : les ‘jeunes’ dans la société aristocratique », *Annales. Économies, Sociétés, civilisations*, vol. 19, n^o 5, 1964
- , « La noblesse dans la France médiévale », *Revue historique*, n^o 226, 1961.
- , *La société chevaleresque, Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1988.
- , *Le Chevalier, la femme, et le prêtre : le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981.

- Flori, Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 97.
- Gingras, Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002.
- Lazar, Moshé, *Amour courtois et « Fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.
- Huguette Legros, « Parodie et représentations sociales dans les fabliaux », dans Danielle Buschinger, André Crépin et Université de Picardie. Centre d'études médiévales, *Comique, Satire Et Parodie Dans La Tradition Renardienne Et Les Fabliaux*, Göppingen, Kümmerle, 1983
- Nabot, Sebastien, *Rompez les lances ! Chevaliers et tournois au Moyen Âge*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires / Cultures », 2010.
- Payen, Jean-Charles, *Les origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1969.
- Rey-Flaud, Henri, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin éditeur, 1983.
- Vieillard, Françoise, « Qu'est-ce que le 'roman de chevalerie' ? Préhistoire et histoire d'une formule », dans Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Vieillard (ed.), *Mémoire de chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVIII^e siècle au XIX^e siècle*, Paris, École des chartes, 2007
- Warren, Michelle R., « Joking with the Enemy : Beyond Ritual in the ordene de chevalerie », *Exemplaria*, vol. 15, n° 2, 2003, p.263-269.

Théorie littéraire

- Duchet, Claude, « Le projet Sociocritique : Problèmes et Perspectives », dans Duchet, Claude (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens Hakkert & Compagny, 1975, p.ix-xii.
- Kristeva, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton. The hague, 1970.
- Lorant, André, Jean Bessière (dir.), *Littérature comparée : Théorie et pratique*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999.
- Popovic, Pierre, « La sociocritique : présupposées, visées, cadre heuristique – L'école de Montréal », *Revue des Sciences Humaines*, n°299, 2010, p.13-29.

Autres

- Apocalypse de Jean, chapitre XVII, verset 5.
- Aulotte, Rober (dir.), *Précis de littérature française du XVI^e siècle. La Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Bollème, Geneviève. *La Bibliothèque Bleue*. Paris: Gallimard, 1971.

Crook, Malcolm (dir.), *Revolutionary France: 1788-1880. The Short Oxford History of France*, Oxford, Oxford University press, 2002.

Jouanna, Arlette, *La France de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2009.

Le dictionnaire de l'Académie françoise, Tome I, Paris, Jean Baptiste Coignard Imprimeur, 1694

Kurmann, Peter, « Le Portail Du Jugement Dernier, Un 'Pasticcio' Iconographique », dans Peter Kurmann (dir.), *La Cathédrale Saint-Nicolas De Fribourg: Miroir Du Gothique Européen*, Suisse, La Bibliothèque des Arts de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, 2007.

Rioux, Jean-Pierre et Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire culturelle de la France, de la Renaissance à l'aube des lumières*, Tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

