



Kent Academic Repository

Ding, Leticia (2020) *Diverse et unifiante: la réécriture arthurienne de Jacques Roubaud*. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent, Université de Lausanne.

Downloaded from

<https://kar.kent.ac.uk/80129/> The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from

This document version

UNSPECIFIED

DOI for this version

Licence for this version

UNSPECIFIED

Additional information

Versions of research works

Versions of Record

If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site. Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts

If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in *Title of Journal*, Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries

If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our [Take Down policy](https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies) (available from <https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies>).

UNIVERSITE DE LAUSANNE / UNIVERSITY OF KENT
Faculté des Lettres – Section de Français – Filière Médiévale / Faculty of
Humanities – School of European Culture and Languages – Modern
Languages (French)

THÈSE DE DOCTORAT

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

Diverse et unifiante :
La réécriture arthurienne de Jacques Roubaud

par

Leticia Ding

Sous la direction de

Mme Lucy O'MEARA, Senior Lecturer, University of Kent
M. Jean-Claude MÜHLETHALER, Professeur, Université de Lausanne

Membres du Jury

Mme Nathalie KOBLE, Maître de conférences, ENS Paris
Mme Lucy O'MEARA, Senior Lecturer, University of Kent
M. Larry DUFFY, Senior Lecturer, University of Kent
M. Alain CORBELLARI, Professeur, Université de Lausanne
M. Jean-Claude MÜHLETHALER, Professeur, Université de Lausanne

Soutenue le 29 janvier 2020

IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeurs de thèse :

Monsieur Jean-Claude Mühlethaler

Professeur honoraire, Faculté des lettres, UNIL

Madame Lucy O'Meara

Senior Lecturer, University of Kent, Royaume-Uni

Membres du jury :

Monsieur Alain Corbellari

Professeur, Faculté des lettres, UNIL

Monsieur Larry Duffy

Senior Lecturer, University of Kent, Royaume-Uni

Madame Nathalie Koble

Maître de conférences, ENS Paris, France

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

MADAME LETICIA DING

intitulée

Diverse et unifiante :
La réécriture arthurienne de Jacques Roubaud

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 29 janvier 2020


Dave Lüthi
Doyen de la Faculté des lettres

REMERCIEMENTS

Au moment où l'écriture de cette thèse prend fin, je souhaite rendre hommage à ceux qui ont compté dans sa réalisation. Avant toute chose, je tiens à remercier chaleureusement Barbara Wahlen qui m'a fait connaître l'œuvre de Jacques Roubaud. Toute ma gratitude et mon estime vont, ensuite, à mes deux directeurs, Lucy O'Meara et Jean-Claude Mühlethaler, qui ont accepté, entre la Suisse et l'Angleterre, de codiriger ma thèse avec bienveillance et sympathie. Je les remercie de leurs lectures rigoureuses, de leurs commentaires avisés et de leurs encouragements qui m'ont permis de progresser dans cette belle aventure qu'est celle du doctorat. Je leur suis également très reconnaissante de l'accueil qu'ils m'ont fait à Canterbury comme à Lausanne, ce qui a considérablement contribué à ma formation de jeune chercheuse et d'enseignante.

Ma reconnaissance va également aux membres du jury qui m'ont fait profiter de leurs conseils constructifs et stimulants, afin d'enrichir ce travail. Je remercie Nathalie Koble pour son apport concernant l'œuvre de Jacques Roubaud, Larry Duffy pour son regard de « lecteur novice », et Alain Corbellari pour ses enseignements qui ont notablement alimenté ma réflexion tout au long de cette thèse.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude aux collègues et amis des universités de Lausanne et du Kent, en particulier à Mathilde Poizat-Amar, à Stefania Maffei Boillat et à Philippe Frieden pour leur précieuse amitié, leur soutien et les mémorables moments partagés. Je remercie également mes proches, ma famille et mes enfants, Mateo et Pablo, de leur présence, de leurs encouragements, ainsi que de leur patience tout au long de ce parcours doctoral.

Résumé :

En réécrivant la légende du Graal que ce soit au théâtre, pour les enfants ou en tant que critique littéraire,¹ Jacques Roubaud bâtit un pont entre le Moyen Âge et la modernité, illustrant à la fois les caractéristiques propres de la poétique médiévale et les procédés de création modernes. Avec Florence Delay, Roubaud recrée l'ensemble du cycle arthurien en réutilisant la matière de Bretagne et en l'agencant conformément à la structure du roman médiéval. Il se place ainsi dans la lignée directe de Chrétien de Troyes et des écrivains médiévaux, tout en actualisant la légende en adéquation avec les valeurs culturelles et sociales d'un lecteur actuel, à travers un jeu où l'anachronisme est roi.

Si cette recréation permet de saisir les démarches principales du geste de réécriture, elle incite à prendre en considération la pratique du recyclage culturel défini comme « la réutilisation d'un matériau culturel déjà disponible dans une nouvelle pratique ».² Si la réécriture est l'apanage des médiévistes, le recyclage est une conception moderne et surtout postmoderne de la production culturelle. Ces deux notions se font écho dans l'œuvre de Roubaud et en particulier dans *Graal Théâtre* : les différents épisodes qui composent la légende arthurienne sont réécrits, mais l'ensemble de la légende est recyclé dans la mesure où Roubaud la réintroduit dans un nouveau cycle de création. Une des particularités de ces deux procédés se marque par la transposition dramaturgique de la légende qui permet de retransmettre une oralité, renvoyant à la vocalité du texte médiéval étudiée par Paul Zumthor.³ La recherche de la voix dans les textes est aussi l'enjeu des adaptations arthuriennes faites pour la jeunesse, en particulier *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs* dans lequel l'auteur réhabilite la parole du conteur.⁴

Enfin, la réécriture roubaldienne ne se limite pas uniquement à la reprise d'hypotextes médiévaux, mais se caractérise également par un processus d'autoréécriture établissant alors un réseau et des liens intratextuels entre les œuvres de l'auteur. L'œuvre roubaldienne s'émancipe des sources médiévales, mais reproduit sur elle-même le même travail que les médiévaux appliquaient sur les textes du Moyen Âge. L'œuvre acquiert une autonomie et rend compte d'une autoréflexion sur les mécanismes de compositions littéraires médiévaux. À cela s'ajoute un discours théorique sur ces pratiques littéraires qui s'entrelace à la fiction. L'œuvre en plus d'être autoréflexive devient dès lors autodiscursive. Cependant, cette coprésence entre fiction et théorie au sein d'un même récit n'est pas en désaccord avec la poétique médiévale. Comme tend à le démontrer Todorov, le récit médiéval est souvent double. Il contient sa propre glose, juxtaposant le texte et le méta-texte.⁵ Roubaud présente aussi un récit double, à l'exception qu'il substitue à la lecture allégorique une lecture théorique. Si l'écriture roubaldienne apparaît, dans un premier temps, étrange et originale, elle rend compte d'une rigoureuse étude des mécanismes d'écriture des textes médiévaux pour en restituer une brillante et fidèle imitation. L'écriture de Roubaud tend à rapprocher l'altérité de la littérature médiévale des pratiques actuelles de création ; démontrant que ces dernières sont davantage le résultat d'une renaissance que d'une pure invention, tout comme l'étaient déjà les pratiques médiévales de création.

¹ Jacques Roubaud et Florence Delay, *Graal Théâtre* (Paris : Gallimard, 2005) ; Jacques Roubaud, *Graal fiction* (Paris : Gallimard, 1978) ; Jacques Roubaud, *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs* (Paris : Hachette, 1983) ; Jacques Roubaud, *Le Chevalier Silence* (Paris : Gallimard, 1997) ; Jacques Roubaud, « La Langue de enfants », *La Main de Singe*, 11 & 12 (1994), 15-22.

² Walter Moser, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique », in *La recherche littéraire : objets méthodes*, dir. par Claude Duchet et Stéphane Vachon (Montréal : XYZ, 1998), 519-532, p. 519.

³ Paul Zumthor, *La Lettre et la voix* (Paris : Seuil, 1987).

⁴ Voir Hans-Heino Ewers, « La littérature de jeunesse entre le roman et art de la narration », trad. par Yves Chevrel, *Revue de littérature comparée*, 304 (2002), 421-430.

⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1978 [1971]), p. 59-80.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Œuvres de Roubaud

<i>CS</i>	<i>Le Chevalier Silence</i>
<i>FI</i>	<i>La Fleur Inverse</i>
<i>GF</i>	<i>Graal fiction</i>
<i>GRIL</i>	<i>'le grand incendie de Londres'</i>
<i>GT</i>	<i>Graal Théâtre</i>
<i>LDE</i>	<i>La langue des enfants</i>
<i>P.ETC.</i>	<i>Poésie, etcetera ménage</i>
<i>RA</i>	<i>Le roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs</i>

Œuvres médiévales

<i>BI</i>	<i>Le Bel Inconnu</i>
<i>CC</i>	<i>Le Chevalier de la charrette</i>
<i>CG</i>	<i>Le Conte du graal</i>
<i>CL</i>	<i>Le Chevalier au lion</i>
<i>Gawain</i>	<i>Sir Gawain and the Green Knight</i>
<i>GM</i>	<i>Geoffroy de Montmouth, L'Histoire des rois de Bretagne</i>
<i>MA</i>	<i>La Mort du roi Arthur</i>
<i>MP</i>	<i>Merlin en prose</i>
<i>Pant</i>	<i>Pantagruel</i>
<i>PCP</i>	<i>La Première Continuation de Perceval</i>
<i>PERL</i>	<i>Le Haut livre du Graal</i>
<i>RS</i>	<i>Le Roman de Silence</i>
<i>SRM</i>	<i>La Suite du roman de Merlin</i>
<i>SV</i>	<i>La Suite Vulgate</i>
<i>TI</i>	<i>Tristan et Iseut</i>

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
TABLE DES ABREVIATIONS	5
TABLE DES MATIERES	6
INTRODUCTION.....	9
ÉTAT DE LA CRITIQUE	10
<i>ARTURI REGIS AMBAGES PULCERRIMAE</i> : NOTRE CORPUS	17
LA SEMENCE DU ROMAN : LE CORPUS MEDIEVAL.....	21
L'ART DU RECIT ARTHURIEN ET ROUBALDIEN.....	28
LA THEORIE DU CONTE.....	31
POUR UNE PRECISION TERMINOLOGIQUE.....	36
PREMIERE PARTIE	
<i>GRAAL THEATRE, DES COULISSES MEDIEVALES A LA SCENE CONTEMPORAINE</i>	45
CHAPITRE 1 : MIMETISME DE L'ECRITURE MEDIEVALE.....	47
1.1 Pour « une esthétique de la jointure » : l'exemple de <i>Gauvain et le chevalier vert</i>	48
1.2 <i>La grande tapisserie</i>	65
1.3 <i>Mélange de tons et parodie</i> : l'exemple du <i>sénéchal Ké</i>	73
1.4 <i>Réactualisation par l'anachronisme</i>	83
CHAPITRE 2 : LES ARCHITECTES DU TEXTE	92
2.1 <i>La dictée de Merlin</i>	93
2.2 <i>Blaise de Northembrelande, l'écrivain narrateur</i>	98
2.3 <i>Delay et Roubaud, les scribes</i>	106
CHAPITRE 3 : THEATRE ET INFLUENCES MODERNES	113
3.1 <i>Théâtre et performance</i>	113
3.2 <i>Du Graal à l'Oulipo</i>	118
3.3 <i>Le Graal, une matière populaire</i>	122
DEUXIEME PARTIE	
<i>LE MONDE ARTHURIEN ET L'ENFANCE</i>	135
CHAPITRE 4 : LES VOIX DE L'ENFANCE.....	137
4.1 <i>Une adaptation pour la jeunesse : Le Roi Arthur</i>	138
4.2 <i>Ce que dit le conteur est vrai parce que le conteur le dit</i>	147
4.3 <i>Le conte dans tous ses états : Le Chevalier Silence</i>	151
CHAPITRE 5 : IMAGINAIRE LITTERAIRE : ENTRE TRADITION ET RENVERSEMENT.....	160
5.1 <i>L'univers arthurien</i>	160
5.2 <i>Mondes « renardiens »</i>	172
5.3 <i>Renversements rabelaisiens</i>	183
CHAPITRE 6 : LE DEVELOPPEMENT DE L'ENFANT A TRAVERS L'IMAGINAIRE ARTHURIEN	189
6.1 <i>Quête chevaleresque et construction de soi</i>	191
6.2 <i>Grandir avec de jeunes héros</i>	197
6.3 <i>La séparation : de l'enfance à l'adolescence</i>	205
6.4 <i>Genre trouble et conventions du roman chevaleresque</i>	210
CHAPITRE 7 : LA MERVEILLE	221
7.1 <i>Merveilleux médiéval, merveilleux pour enfants</i>	221
7.2 <i>Enchanteurs, sciences et techniques</i>	226
7.3 <i>Les fées et l'Autre Monde</i>	236

TROISIEME PARTIE

UNIFICATION ROUBALDIENNE	249
CHAPITRE 8 : LA GEOMETRIE DE L' AUTO-REECRITURE ROUBALDIENNE	251
8.1 <i>La translation du théâtre populaire au conte pour enfants.....</i>	253
8.2 <i>La triangularité du désir</i>	271
8.3 <i>« Le pays où fleurit l'oranger », une histoire d'enlèvement en boucle.....</i>	277
CHAPITRE 9 : LES MUANCES DE LA BÊTE GLATISSANT	294
9.1 <i>D'une énigme intertextuelle médiévale</i>	294
9.2 <i>...à une énigme intertextuelle roubaldienne.....</i>	299
9.3 <i>L'énigme continue</i>	311
9.4 <i>Mouvance de la Bête, mouvance du roman.....</i>	318
CHAPITRE 10 : ROUBAUD ET LA THEORIE DE LA FICTION MEDIEVALE.....	325
10.1 <i>Divers et unifiant : Graal Fiction.....</i>	325
10.2 <i>Entre fiction et théorie.....</i>	336
10.3 <i>La fonction critique du Chevalier Silence</i>	344
CONCLUSION.....	355
ANNEXES.....	361
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE	373

LISTE DES TABLEAUX

<i>TABLEAU 1 : SOURCES ET AGENCEMENT DE GAUVAIN ET LE CHEVALIER VERT</i>	64
<i>TABLEAU 2 : LA CHRONOLOGIE DE GAUVAIN ET LE CHEVALIER VERT.....</i>	72
<i>TABLEAU 3 MISE EN RELATION DES SCENES ET CHAPITRES</i>	262
<i>TABLEAU 4 : LA STRUCTURE DE GRAAL FICTION</i>	335

INTRODUCTION

On ne s'étonnera jamais assez de voir combien l'œuvre de Jacques Roubaud est diverse, c'est-à-dire multiple et foisonnante, mais également *diverse* au sens que l'entend l'ancien français — bizarre, extraordinaire. L'œuvre de Roubaud est une *grande merveille* face à laquelle nous sommes d'abord restés interloqués. Elle a suscité en nous un grand nombre de questions, mais une fois appréhendée, nous n'avons ressenti qu'un vrai plaisir dans ce voyage vers l'Autre Monde littéraire roubaldien. Francis Dubost, en définissant la *merveille* médiévale, fait le lien avec la naissance du roman et la thématique de l'amour. Elle serait l'écriture d'un double désir, celui d'aimer et de savoir.⁶ Amour et savoir ou plus précisément, amour du savoir est le moteur de l'écriture de Roubaud. On comprendra donc aisément pourquoi la matière de Bretagne⁷ apparaît comme un terrain fertile à partir duquel Roubaud compose et recompose.

Cette matière se trouve au cœur de notre réflexion. Nous chercherons à comprendre de quelle manière Roubaud parvient à se l'approprier pour la réactualiser. Déjà, au Moyen Âge la matière et les textes qui composent la légende arthurienne sont denses, touffus et se présentent comme une forêt d'arbres à branchages et ramifications s'entremêlant les uns aux autres. L'œuvre arthurienne de Roubaud est, comme nous le verrons, à l'image de l'ensemble des romans qui compose l'histoire du Graal.⁸ Seulement, dans cette forêt luxuriante de textes, rien n'est laissé au hasard. Des connexions sont étroitement faites, afin d'assurer une unification de l'ensemble. Roubaud témoigne d'une « réelle intention *unifiante* » au sein d'une « dispersion ».⁹ Notre thèse s'articule justement sur ce paradoxe. Nous voulons démontrer comment l'hybridité des textes de Roubaud résulte d'un minutieux travail des

⁶ Francis Dubost, « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge : positions et propositions », *Revue des Langues romanes*, 100 (1996), 1-35, p. 4.

⁷ Nous entendons *matière* de la même façon que Jean Bodel lorsqu'il distingue la matière de Rome, de France et de Bretagne dans la *Chanson des Saisnes*, éd. par Annette Brasseur (Genève : Droz, 1989), v. 6-11. Pour une définition fonctionnelle de la matière voir également Richard Trachsler, *Disjointures, Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature du Moyen Âge* (Tübingen, Bâle : Francke, 2000), p. 11-47. Voir aussi *Matière à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, dir. par Christine Ferlampin-Acher et Catalina Gîrbea (Rennes : PU de Rennes, 2017).

⁸ Pour la composition des romans du Graal voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge* (Paris : Champion, 2011), en particulier la deuxième partie p. 191-319.

⁹ Jacques Roubaud, *Description du projet* (Caen : Nous, 2014), p. 25. Roubaud souligne. Nous respectons les caractères graphiques de l'auteur, si ne nous donnons aucune précision par la suite, cela signifie qu'ils sont de l'auteur. Roubaud fait preuve de liberté dans le traitement typographique des textes (ponctuation, parenthèse, soulignement, police, couleur), ceci est motivé par une inspiration à la fois mathématique et rythmique. Par la forme, il cherche à illustrer la conception de ses compositions et la reconstitution « d'un flux de conscience livrant les impressions et les souvenirs au fur et à mesure qu'ils se présentent à l'esprit », voir Véronique Montémont, « Le signe et la page », in *Jacques Roubaud : l'amour du nombre* (Villeuneuve d'Ascq : PU du Septentrion, 2004), p. 54-80.

sources médiévales et d'une entreprise de réécriture afin de créer une parfaite harmonie entre les matières, les genres, les registres, les lecteurs et les pratiques d'écriture à la fois modernes et médiévales.

État de la critique

Jacques Roubaud est le plus souvent présenté comme « compositeur de poésie et retraité de la mathématique »,¹⁰ mais la réalité de son œuvre dépasse de très loin ces deux qualificatifs. Il est prosateur, poète, essayiste, critique, traducteur et membre pilier de l'Oulipo.¹¹ Cette activité littéraire prolifique n'a évidemment pas échappé à la critique dont les points de vue sont aussi variés que l'œuvre de Roubaud. Véronique Montémont le souligne en présentant l'ouvrage collectif qu'elle consacre, avec Agnès Disson, à Jacques Roubaud :

Les différents auteurs qui ont exploré ici le continent roubaldien ont offert, au gré de leur traversée, un aperçu de la richesse de cette œuvre ; de son originalité profonde, aussi, puisqu'entour d'elle ont dialogué théoriciens, écrivains, musiciens, mathématiciens, traducteurs, spécialistes de poésie et de prose.¹²

¹⁰ Voir la notice de présentation *Jacques Roubaud* sur le site de l'Oulipo, <https://www.ouliipo.net/fr/ouliipiens/jr> consulté le 2 mars 2019.

¹¹ Pour rappel, l'Oulipo est l'Ouvroir de Littérature potentielle, un groupe littéraire fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Les membres du groupe recherchent et expérimentent des contraintes formelles qui sont autant de voies potentielles pour la création littéraire. Sur l'Oulipo voir *Oulipo, pièces détachées* (Paris : Mille et une nuits, 2007) ; Carole Bisenus-Penin, *Le Roman oulipien* (Paris : L'Harmattan, 2008) ; Camille Bloomfield et Claire Lesage éd., *Oulipo. Ouvroir de littérature potentielle* (Paris : Gallimard, 2014) ; Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo* (Amsterdam : Rodopi, 1998) ; Dominique Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes* (Paris : Gallimard, 2004) ; Christelle Reggiani, *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire* (Genève : Droz, 2014) ; Christelle Reggiani et Alain Schaffner éd., *Oulipo Mode d'Emploi* (Paris : Champion, 2016) ; Camille Bloomfield, *Raconter l'Oulipo (1960-2000) : histoire et sociologie d'un groupe* (Paris : Champion, 2017). Pour un panorama de l'œuvre prolifique de Roubaud voir le « préluce » de Véronique Montémont et « l'introduction » d'Agnès Disson in *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, dir. par Agnès Disson et Véronique Montémont (Paris : Absalon, 2010), p. 9-35. Voir aussi l'introduction de Baptiste Franceschini, *L'Oulipien translateur, la bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux, Université de Montréal, 2013, en ligne, dernière consultation le 9 mars 2019, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10941/Franceschini_Baptiste_2013_these.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Une liste (très fournie mais non exhaustive) des textes de Jacques Roubaud est également consultable sur le site *Auteurs contemporains*, sous la rubrique « Jacques Roubaud ». Le dossier est élaboré par Christophe Reig, en ligne, consulté le 2 mars 2019, http://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/jacques_roubaud. Voir aussi *Les Cahiers Roubaud des Cahiers de la Licorne* en ligne, consulté le 2 mars 2019, <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=297>. Comme la présentation du site l'explique, ces cahiers « réunissent des contributions sur tel ou tel aspect de l'œuvre de Roubaud, ou sur tel texte en particulier. Ces Cahiers peuvent constituer les actes de colloques ou de journées d'étude. Ils peuvent également découler d'un appel lancé sur le site lui-même : il s'agit alors de cahiers annuels, qui entendent susciter une incitation à la recherche sur une œuvre ou une question particulière ».

¹² Véronique Montémont, « Préface », in *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, p. 9.

Cependant, le caractère divers de l'œuvre de Roubaud n'a attiré la critique que tardivement. Baptiste Franceschini rappelle à juste titre qu'à la fin des années 1980, l'œuvre de Roubaud a d'abord été exploitée sous une grille de lecture oulipienne, où le nombre et la contrainte ont été le centre névralgique de plusieurs études.¹³ En regard avec les pratiques oulipiennes, le cycle¹⁴ des *Hortense*, qui a séduit le public, a également été un terrain fertile pour la critique.¹⁵

Conjointement à ses créations purement oulipiennes, la reproduction du fonctionnement de la mémoire de manière textuelle parcourt l'œuvre de Roubaud. En 1969, dans la revue *Change*, il énonce une de ses thèses centrales lorsqu'il expose que « toute littérature est mémoire » : mémoire de la langue et du langage.¹⁶ Il poursuit cette thèse dans *Poésie, etcetera ménage* publié en 1995 :

- La poésie est mémoire.
- Mémoire tout court ? c'est peu probable.
- Non. La poésie est mémoire de la langue

¹³ Voir l'introduction de Baptiste Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 14-17. Les principales études sont Robert Davreu, *Jacques Roubaud ou la poésie comme mathesis universalis* (Paris : Seghers, 1985) ; Aliette Armel, « Roubaud le mathématicien », *Le Magazine Littéraire*, 352 (1997), p. 78 ; Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre* ; Henri Scepi, « Éloge de la contrainte ou ce que peut le poème », *La Licorne*, 40 (1997), p. 31-46.

¹⁴ Pour la notion de cycle, nous l'employons selon la définition d'Annie Combes : « un cycle est formé d'une série d'œuvres autonomes reliées par une unité thématique et une successivité chronologique », Annie Combes, *Les voies de l'aventure, réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose* (Paris : Champion, 2001), p. 55. Voir aussi la définition de David Staines : « A cycle, be it a romance cycle, a drama cycle, or a picture cycle, is a sequence, and each sequence has its own pattern and progression. [...] The unity of medieval cycle is ultimately thematic, for it is the thematic structure that unifies the episodes », in « The Medieval Cycle : Mapping a Trope », in *Transtextualities: Of Cycles and Cyclicity in Medieval French Literature*, ed. by Mara Sturm-Maddox and Donald Maddox (Binghamton, New York : Center for Medieval and Renaissance Studies, 1996), p. 36. Sur la notion de cycle pour le Moyen Âge voir également : Patrick Moran, *Lecture cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle* (Paris : Champion, 2014) ; Nathalie Koble, « Des Cycles en série ? Effet de cycle et 'revenance' dans les derniers romans arthuriens en prose du XIII^e siècle », in *Cycle et collection*, éd. par Anne Besson, Vincent Ferré et Christophe Pradeau (Paris : L'Harmattan, 2008) ; *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, ed. by Bart Besamusca, William P. Gerritsen, Corry Hogtoorn et Orlanda S. H. Lie (Amsterdam : North Holland, 1994).

¹⁵ Elisabeth Lavault, *Jacques Roubaud : contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense* (Dijon : PU de Dijon, 2004) ; Siegfried Loewe, « Jacques Roubaud, le cycle labyrinthique des Hortense », in *Oulipo poétiques : Actes du colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997*, éd. par P. Kuon, M. Neuhofer, Chr. Olliver (Tübingen : Narr, 1999), p. 95-108 ; Christophe Reig, *Mimer, miner, rimer, le cycle romanesque de Jacques Roubaud* (Amsterdam : Rodopi, 2006) ; Catherine Rannoux, « La Belle Hortense de Jacques Roubaud : contes et décomptes », *La Licorne*, 40 (1997), en ligne, consulté le 2 mars 2019 <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=111>.

¹⁶ Jacques Roubaud, « Quelques thèses sur la poétique », *Change*, 6 (1969), p. 12. L'intégralité de la revue est disponible en numérique en format PDF, édité par Abigail Lang en 2016, aux Presses du Réel. Il s'agit d'une revue fondée en 1967 par Jean-Pierre Faye suite à une scission avec la revue *Tel Quel*. Dès les débuts de *Change*, Jacques Roubaud participe activement. La revue permet aux productions littéraires et aux réflexions théoriques de se côtoyer pour s'enrichir mutuellement. Voir Roubaud, *Description du projet*, p. 68.

Plutôt d'ailleurs que de parler de « la langue », ce que je n'aime guère, disons : la poésie dans une langue est mémoire de cette langue.

- Mémoire ? comment ?
- Mémoire formelle, dans une forme, la forme-poésie. La forme-poésie met une langue en mémoire : son être, ses changements, ses constituants, ses sons, sa syntaxe, ses accents, ce qui s'y ressent, ce qui s'y dit.¹⁷

À partir de ce moment, poésie et mémoire sont intimement liées et deviennent le leitmotiv de l'écriture roubaldienne. Cette poésie est double, car « la poésie est mémoire externe et mémoire interne ».¹⁸ Elle est à la fois « le seul art de mémoire personnel (une mémoire) et interpersonnel (toutes mémoires) ».¹⁹ Pour résumer, elle est « autobiographie de tout le monde » et « autobiographie de personne ».²⁰

Dans l'œuvre de Roubaud, la mémoire est aussi bien poésie que prose. Elle est autobiographie et mémoire de la littérature par la réactualisation des formes poétiques passées.²¹ Ces formes vont de la reprise des aspects formels de la lyrique des troubadours, en particulier la sextine d'Arnaut Daniel, à la reprise du sonnet et la réécriture entrelacée des romans arthuriens. La thématique de la mémoire a ainsi permis d'élargir le champ d'investigation sur l'œuvre de Roubaud,²² mais sans se détacher nécessairement d'une analyse sous l'angle des pratiques oulipiennes. Un des principes de l'Oulipo est en effet de rechercher les contraintes dans les formes du passé pour accroître les possibilités de la littérature. En jouant avec les contraintes littéraires, en les modifiant et en les multipliant, le groupe suscite ainsi de nouvelles formes de création. Par cette pratique, l'Ouvroir développe ainsi un lien

¹⁷ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage* (Paris : Stock, 1995), p. 101-102, [désormais *P.etc.*].

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ *Ibid.*, p. 107.

²¹ Le mélange d'autobiographie et de la mémoire de la littérature est l'objet du '*grand incendie de Londres*' – « Objet littéraire non identifié » comme le définit Marsal. C'est un texte à caractère autobiographie construit selon la structure du *Lancelot* en prose. Voir Florence Marsal, *Jacques Roubaud, prose de la mémoire et errance chevaleresque* (Rennes : PU de Rennes, 2010), p. 11. Jacques Roubaud, '*le grand incendie de Londres*' (Paris : Seuil, 2009), [désormais *GRIL*]. Ce volume réunit les cinq branches. Entre 1989 et 2008, elles sont parues par fragments et à intervalles réguliers (*La destruction*, branche 1, 1989 ; *La Boucle*, branche 2, 1993 ; *Mathématique : récit*, branche 3, 1997 ; *Poésie, récit*, branche 4, 2000 ; *La bibliothèque de Warburg*, branche 5, 2002 ; *Impératif catégorique*, partie de la branche 3, 2008). À ce volume se rajoute la sixième et dernière branche *La Dissolution* (Caen : Nous, 2008). Enfin, le récent texte de Jacques Roubaud, *Peut-être ou la nuit de dimanche (brouillon de prose)* (Paris : Seuil, 2018) se présente comme une autobiographie romanesque. Voir aussi l'autofiction de Jacques Roubaud, *Nous les moins-que-rien fils aînés de personne* (Paris : Fayard, 2006).

²² Sur la lyrique des troubadours dans l'œuvre de Jacques Roubaud voir Jean-François Puff, *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale* (Paris : Classiques Garnier, 2009). Voir également l'article de Pierre Bec, « Jacques Roubaud et les troubadours », *La Licorne*, 40 (2006), en ligne, consulté le 2 mars 2019, <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3330>.

fort avec la mémoire des œuvres, s'interrogeant sur le rapport au temps de l'œuvre littéraire. Selon Christelle Reggiani :

L'idée même d'une *histoire* des formes langagières n'a, du reste, de sens qu'en marge d'une production courante, en revanche caractérisée par l'inertie de la répétition. Il convient donc de s'interroger sur ce que l'œuvre d'art (en l'occurrence, verbale) fait au temps, et à l'histoire qui prétend en rendre compte, en procurant ainsi à l'artiste (à l'écrivain) rien de moins qu'un *alibi* temporel, quelle que soit la forme concrète qu'il adopte : celle du retrait, du déplacement, ou de l'*échappée belle*...Ce « bougé » temporel n'est d'ailleurs pas étranger à la conscience que l'œuvre est susceptible de prendre de son propre mode d'être chronologique : ainsi de la notion oulipienne de « plagiat par anticipation », notamment mise en fiction par *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec.²³

Le plagiat par anticipation selon les oulipiens, à qui l'on doit l'invention de la notion, correspond à une découverte (lors de la manipulation d'une contrainte) qui, par coïncidence, a déjà été inventée par le passé.²⁴ Puisque, comme le rappelle Marc Lapprand, « les premières découvertes en matière de contrainte et de potentialité proviennent d'analyses [...] de textes pré-existants » à l'intérieur desquels, les oulipiens sont parvenus à « extraire les germes d'une contrainte dont la productivité devait aussitôt être mise à l'épreuve ».²⁵ La littérature universelle, précise Roubaud, « est encombrée de plagiaires par anticipation de l'Oulipo. Mais leurs œuvres, trop souvent composées dans l'ignorance plus ou moins affichée des principes oulipiens, présentent de sérieuses imperfections ».²⁶ Le rapport au temps s'affirme ainsi pour les oulipiens qui « travaille[nt] sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné ».²⁷ Toutefois, Christophe Reig doute du caractère purement involontaire de la découverte qu'induit le plagiat par anticipation :

Le « plagiat par anticipation » n'est pas que fortuit [...] il ne travaille pas seulement à rassembler le temps et le rendre immobile, mais surtout *mobilisable* à travers un certain nombre

²³ Reggiani, *Poétiques oulipiennes*, p. 146.

²⁴ *Oulipo, La Littérature potentielle (créations, Re-création, Récréations)* (Paris : Gallimard, 1973), p. 23. Pierre Bayard, en s'inspirant de cette conception oulipienne, va proposer une conception plus audacieuse du plagiat par anticipation. Il propose d'inverser la chronologie littéraire, ainsi le plagiat par anticipation n'est plus un hommage aux auteurs du passé, mais l'intention délibérée d'un écrivain de s'inspirer des œuvres à venir, voir Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation* (Paris : Minuit, 2009), p. 22-29.

²⁵ Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo* (Amsterdam : Rodopi, 1998), p. 87.

²⁶ Jacques Roubaud, « Vers une oulipisation conséquente de la littérature », *La Bibliothèque Oulipienne*, 41 (1990), 85-119, p. 87.

²⁷ François Le Lionnais, « La Lipo », in *Oulipo, La Littérature potentielle* (Paris : Gallimard, 1973), 15-18, p. 17.

de dispositifs, mais aussi de pratiques textuelles [...]. Il travaille surtout à conforter et accentuer le décrochage de l'Histoire littéraire par rapport à l'Histoire globale ».²⁸

Les pratiques textuelles auxquelles fait allusion Christophe Reig se réfèrent à l'utilisation récurrente de l'hypertextualité généralisée et de l'intertextualité massive qui soulignent le caractère collaboratif des œuvres oulipiennes. Les oulipiens s'organisent pour faire entrer en résonance leurs textes les uns avec les autres. Cette organisation qui affirme « un régime textuel de l'amitié » aménage des conditions pour que chaque oulipien choisisse ses prédécesseurs « sans négliger les successeurs ». Par conséquent, le temps n'est pas simplement inversé ou suspendu, il est maîtrisé et modulable selon les volontés des oulipiens. Ils parviennent à construire leur propre généalogie, ils choisissent leurs « pères – et pairs – en partageant les livres actuels pour mieux préparer...les livres à venir ».²⁹

En s'intéressant aux textes du Moyen Âge, Roubaud contribue à cette modulation temporelle. En plus de cela, la littérature médiévale porte, déjà, en son sein un enjeu lié à la mémoire au point qu'Eugène Vinaver a pu qualifier l'esthétique du *Lancelot* en prose d'une « esthétique de la mémoire ».³⁰ De son côté, Annie Combes affirme que « l'écriture médiévale est donc une affaire de mémoire, et ses œuvres sont comme des palimpsestes qui conserveraient en partie les traces d'écrits préexistants ».³¹ Dès lors, on comprend aussi pourquoi Roubaud s'est engouffré dans les sentiers de la lyrique des troubadours et de la matière arthurienne. Ce n'est pas uniquement pour satisfaire les pratiques oulipiennes, mais c'est bien à la recherche d'une esthétique de la mémoire qu'il est allé quêter. Le Moyen Âge fascine donc Roubaud et traverse son œuvre, comme le signale Baptiste Franceschini :

En effet, la bibliothèque médiévale est à peu près partout dans l'œuvre roubaudienne, et sous bien des formes : non content de réécrire quelques-uns de ses grands classiques, l'auteur s'y réfère constamment au gré de ses textes, même ceux qui ne sont pas, en apparence, les réceptacles attendus à son apparition, fût-elle ponctuelle.³²

L'omniprésence de cette époque dans l'œuvre de Roubaud a incité quelques médiévistes à se pencher sur ses écrits, à l'instar de Franceschini qui traque les traces de cette « bibliothèque médiévale ». Il s'interroge sur la reprise des procédés d'écriture médiévaux par Roubaud dans

²⁸ Christophe Reig, « 'Ô temps, suspends ton...vol' : le plagiat par anticipation », *Formules*, 16 (2012), 65-75, p. 70.

²⁹ Ibid., p. 69-74. Voir également Camille Bloomfield, « Une écriture réellement collaborative ? », *Genesis*, 41 (2015), 119-130.

³⁰ Eugène Vinaver, *A la recherche d'une esthétique médiévale* (Paris : Nizet, 1970).

³¹ Combes, *Les voies de l'aventure*, p. 12.

³² Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 25.

sa thèse intitulée : *L'Oulipien translateur, la bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*.³³ En analysant finement les réécritures roubaldiennes, il rend compte non seulement de la manière dont l'auteur réinvestit les mécanismes de composition de la littérature du Moyen Âge, mais aussi de la façon dont Roubaud construit une posture d'auteur à partir des modèles que constituent les écrivains médiévaux. Son étude englobe un panel large et composite de textes roubaldiens allant des réécritures arthuriennes aux textes qui ne se présentent *a priori* pas comme des récits médiévaux, tel le '*grand incendie de Londres*' qui relate des événements autobiographiques, mais dont la structure est empruntée aux romans arthuriens, ou encore la saga des *Hortense*, romans policiers qui jouent avec la forme de la sextine.³⁴

Florence Marsal s'est aussi proposé d'étudier le '*grand incendie de Londres*' avec des lunettes de médiéviste.³⁵ Le cycle composé de cinq branches emprunte la structure du *Lancelot* en prose, c'est-à-dire qu'elle est construite selon le procédé de l'entrelacement défini par Ferdinand Lot.³⁶ L'errance de la mémoire et de la prose est à l'image de l'errance du chevalier arthurien. Les éléments autobiographiques renvoient certes à la mémoire de l'auteur, mais ils sollicitent également la mémoire du lecteur qui doit relier les événements survenus à de nombreuses années d'intervalles et par conséquent relatés également à des pages d'intervalles. Mentionnons aussi la thèse de Cladie de Min, dirigée par Laurence Harf-Lancner, laquelle se focalise sur des géants dans *Graal Théâtre*, cycle de dix pièces co-écrites avec Florence Delay et retraçant la légende du Graal des origines à sa fin.³⁷

D'autres études plus ponctuelles viennent s'ajouter à ces trois principales thèses. Citons à titre d'exemple Michèle Gally, qui dans une problématique plus large englobant le Moyen Âge sur la scène contemporaine, propose des réflexions sur *Graal Théâtre*.³⁸ Barbara Wahlen analyse les réécritures de la Bête Glatissant dans les textes arthuriens de Roubaud.³⁹

³³ Ibid., pour la référence complète voir *supra* note 6.

³⁴ Jacques Roubaud, *La Belle Hortense* (Paris : Seghers, [1985], 1990) ; *L'Enlèvement d'Hortense* (Paris : Seghers, [1987], 1990) ; *L'Exil d'Hortense* (Paris : Seghers, 1990).

³⁵ Marsal, *Jacques Roubaud*.

³⁶ Ferdinand Lot définit la méthode de l'entrelacement par l'enchevêtrement des épisodes qui forment le *Lancelot* en prose. Voir Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose* (Paris : Champion, 1918), p. 17. Nous reviendrons plus en détail sur ce procédé, voir *infra* chapitre 1.2.

³⁷ Cladie Guillemain De-Min, « Réécriture d'un archétype médiéval : les géants dans Graal Théâtre de Florence Delay et Jacques Roubaud », *Perspectives médiévales*, 34 (2012), en ligne, consulté le 02 mars 2019, <http://journals.openedition.org/peme/1834>.

³⁸ Michèle Gally, Vincent Ferré, « Médiévistes et modernistes face au médiéval », *Perspectives médiévales*, 35 (2014), en ligne, consulté le 02 mars 2019, <http://journals.openedition.org/peme/5761>.

³⁹ Barbara Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne : la Bête Glatissant de Jacques Roubaud », in *Jacques Roubaud médiéviste* éd. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Champion, 2018), p. 83-95.

Patrick Moran nous présente une étude sur les « fictions théoriques » de *Graal Fiction*.⁴⁰ Suzy Chevallier met en relation les pratiques oulipiennes et les pratiques médiévales dans une brillante analyse du *Chevalier Silence*, court roman qui réécrit entre autres le *Roman de Silence*.⁴¹ Elle définit les créations de Roubaud par une esthétique qu'elle qualifie d'« oulipo-médiévale ». Quant à Christophe Imperiali, il consacre un chapitre à Jacques Roubaud dans son étude sur le mythe de Perceval à travers les âges.⁴²

Enfin, depuis quelques années déjà, la collaboration de Mireille Séguy et Nathalie Koble se démarque dans le champ des études médiévales roubaldiennes.⁴³ Les deux critiques questionnent la thématique de la mémoire dans les écrits de Roubaud en lien avec les formes passées. Elles ouvrent la problématique à l'ensemble des textes « médiévalisants » ou d'inspiration médiévale de Jacques Roubaud.⁴⁴ La précision et l'érudition avec lesquelles l'auteur réinvente les formes médiévales ont poussé les deux critiques à l'élever au rang de médiéviste, ajoutant ainsi un nouveau qualificatif à la déjà longue liste le décrivant.⁴⁵ Il est alors à la fois médiéviste par ses approches critiques sur la littérature du Moyen Âge et « médiéviste pratiquant » par ses fictions érudites à empreintes médiévales.⁴⁶

⁴⁰ Patrick Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », in *Jacques Roubaud médiéviste* éd. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Champion, 2018), p. 55-69.

⁴¹ Suzy Chevallier, « *Le Chevalier Silence. Une aventure des temps aventureux* de Jacques Roubaud. Une création oulipo-médiévale », in *Passé présent* dir. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Rue d'Ulm, 2009), p. 141-152. Jacques Roubaud, *Le Chevalier Silence* (Paris : Gallimard, 1997), [désormais CS] ; *Le Roman de Silence : A Thirteenth-Century Arthurian Verse Romance by Heldris de Cornuälle*, ed. by Lewis Thorpe (Cambridge : Heffer, 1972), [désormais RS].

⁴² Voir « L'érudition ludique de Jacques Roubaud », in Christophe Imperiali, *En quête de Perceval. Étude sur un mythe littéraire* (Paris : Champion, 2019), p. 376-390.

⁴³ Elles ont codirigé plusieurs ouvrages collectifs traitant du Moyen Âge dans la modernité dans lesquels des articles consacrés à Roubaud ou des entretiens avec l'auteur sont publiés : *Le Moyen Âge contemporain : perspectives critiques*, dir. par Nathalie Koble et Mireille Séguy, *Littérature*, 148 (2008) ; *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, dir. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Rue d'Ulm, 2009) ; *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, dir. par Nathalie Koble, Amandine Mussou et Mireille Séguy (Paris : Hermann, 2014). Un ouvrage collectif est consacré entièrement à Roubaud, il est composé d'une belle introduction, de neuf contributions et de six textes inédits de Roubaud, *Jacques Roubaud médiéviste*, dir. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Champion, 2018). D'autres articles viennent compléter leur travail : Mireille Séguy, « *Graal Théâtre* ou l'art de la mémoire », in *Le Médiéval sur la scène contemporaine* (Aix-en-Provence : PU de Provence, 2014), p. 89-98. Nathalie Koble, Mireille Séguy, « Généalogies de la lettre : les fictions érudites de Jacques Roubaud », in *Érudition et fiction* (Paris : Classiques Garnier, 2014), p. 151-199.

⁴⁴ Nous entendons par « texte médiévalisant », des textes dont l'action et les personnages de la diégèse se placent dans un univers médiéval. Quant aux textes d'inspiration médiévale sont ceux où le Moyen Âge n'est pas apparent au sein de l'histoire, bien que leur structure en dépende. On pensera essentiellement au '*le grand incendie de Londres*', au cycle des *Hortense* ou encore au petit recueil de rondeaux destiné à la jeunesse, (Jacques Roubaud, *Rondeaux* (Paris : Gallimard jeunesse, 2009)).

⁴⁵ Elles lui ont consacré une journée d'études (le 5 avril 2014 à l'ENS à Paris) qui s'est suivie d'un ouvrage collectif se focalisant sur les travaux médiévaux – fictions et critiques – composés par Roubaud. L'ouvrage en question est *Jacques Roubaud médiéviste*.

⁴⁶ Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 20.

L'intérêt des médiévistes est récent ; il date d'environ une quinzaine d'années. Il s'explique aussi par un renouveau des études médiévales qui « se [penchent] avec intérêt sur les réceptions du Moyen Âge à travers les siècles ».⁴⁷ Cette réception comprend à la fois la diffusion des « œuvres médiévales dans l'espace culturel », et toutes les réactualisations, autrement dit « les réinvestissements dont elles ont pu être l'objet au fil des époques ».⁴⁸ Ce second pan correspond au domaine que Vincent Ferré désigne par « médiévalisme, modernité du Moyen Âge » :⁴⁹

Ce titre contient, enfin, un néologisme ; ou plutôt, le terme, rare, de *médiévalisme*, n'est pas utilisé en ce sens lorsqu'on le rencontre en français, pour le moment (principalement) dans les catalogues des bibliothèques. Il a été choisi pour inviter à réfléchir sur l'objet et les méthodes du domaine qui nous occupe, à savoir – pour le dire en une formule rapide, mais commode et provisoire – la réception du Moyen Âge aux siècles ultérieurs (en particulier aux XIX^e-XXI^e siècles) dans son versant créatif et son versant érudit.⁵⁰

Si ce nouveau champ de la médiévistique apparaît dans les années 1980, son essor date des années 2000. Outre le nombre impressionnant de colloques et parutions en un temps restreint,⁵¹ deux événements soulignent particulièrement l'engouement pour ce nouveau pôle de recherches : en 2004, l'association *Modernités Médiévales* voit le jour et, depuis 2007, la revue *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* propose une section « Modernité du Moyen Âge ».⁵² À notre tour, nous souhaitons contribuer à l'expansion des études médiévales sur l'œuvre de Roubaud et nous placer dans le champ d'investigation des modernités du Moyen Âge : c'est pourquoi notre corpus se concentre essentiellement sur les réécritures arthuriennes de Roubaud.

***Arturi regis ambages pulcerrimae* : notre corpus**

⁴⁷ Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 32.

⁴⁸ Ibid., p. 32-33.

⁴⁹ Vincent Ferré, « Introduction (1). Médiévalisme et théorie : pourquoi maintenant ? », *Itinéraires*, 3 (2010), 7-25. L'article retrace l'évolution de ce nouveau domaine de recherches en études médiévales.

⁵⁰ Ibid., p. 8.

⁵¹ Vincent Ferré récapitule les séminaires et les colloques qui ont eu lieu de depuis le début des années 2000 : « des séminaires ont été organisés régulièrement, par Nathalie Koble et Mireille Séguy entre 2004 et 2006 (à l'ENS de la rue Ulm), par Michèle Gally en 2005-2006 puis en 2009-2010 [...], et par Vincent Ferré et Anne Larue, à Paris 13 en 2007 ; parallèlement, l'association 'Modernité médiévales' a coordonné un colloque annuel portant sur la littérature et les arts – Lorient en 2005, Arras en 2006, Aix en 2007, Bordeaux en 2008, Paris 13 en juin 2009, avant Lausanne en octobre 2010 – redoublés depuis 2008 par des manifestations organisées par les membres de l'association, à l'instar des colloques 'Tolkien aujourd'hui' à Rambures (juin 2008), de Metz-Malbrouck (novembre 2009), puis de Groningen en juillet 2010 ». Ibid., p. 9.

⁵² Ibid., p. 15 ; voir le site de l'association (<https://modmed.hypotheses.org>) et de la revue (<https://journals.openedition.org/crm/>).

L'épigraphie d'ouverture à *Graal fiction* reprend une citation de Dante – « *Arturi regis ambages pulcerrimae* » – traduite par « *Les tant belles errances du Roi Arthur* ».53 Ces errances sont le point unificateur de notre corpus. En effet, nous choisissons de limiter notre champ d'investigation aux textes de Roubaud qui ont en commun le « chronotope arthurien ».54 La notion de chronotope, empruntée à Bakhtine,55 a permis à Emmanuèle Baumgartner d'établir la terminologie du chronotope arthurien. Celui-ci se caractérise par « le retour d'un même espace, la cour d'Arthur, et d'un fonds commun de personnages ».56 Zumthor définit ce cadre homogène de la diégèse en proposant la notion de *type-cadre arthurien*. Celui-ci a trois fonctions :

il fonde l'histoire et fixe le sens propre de ce passé [...] il crée l'unité narrative puisqu'il désigne de façon indubitable le lieu stable d'où tout provient et où tout, périodiquement, retournera [...] il constitue le cadre, non seulement d'un roman, mais virtuellement de tous les romans. [...] Une unité globale est ainsi posée, une *Scriptura virtuelle*, comparable à celle des livres de la Bible, et dont tout roman nouveau constitue la réinterprétation.57

Ainsi, le cadre amène une unicité à la légende arthurienne qui est pourtant « une matière multiple et diverse ».58 Cette unité rend compte de la transfictionnalité de l'univers arthurien, définie par Richard Saint-Gelais comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnage, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ».59

Par ailleurs, comme le rappelle Noémie Chardonnens, la matière de Bretagne se déploie comme un répertoire dans lequel les écrivains médiévaux peuvent puiser : « Elle leur offre une réserve de personnages connus, de thèmes, de motifs et de structures mobilisables, qui tous assurent l'intérêt d'un public conquis d'avance et à partir desquels les auteurs

53 Dante, *De vulgaris eloquentia*, 1, X, 2, trad. Pezard cité par Jacques Roubaud dans *Graal fiction* (Paris : Gallimard, 1978), p. 9, [désormais *GF*].

54 Voir Emmanuèle Baumgartner, *Le Récit médiéval, XIIe et XIIIe siècle* (Paris : Hachette Supérieur, 1995), p. 43. Voir aussi Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style* (Paris : Champion, 2007), p. 259-260.

55 Selon le formaliste russe, il s'agit de « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, tels qu'elle a été assimilée par la littérature », voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier (Paris : Gallimard, 1978), p. 237. Définition qui reste cependant vague, voir l'ouvrage collectif *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives*, ed. by Nele Bemong & alli. (Gent : Academia, 2010).

56 Baumgartner, *Le Récit médiéval*, p. 43.

57 Paul Zumthor, « Le roman courtois : essai de définition », *Études littéraires*, 4 (1971), 75-90, p. 77.

58 James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 257.

59 Richard Saint-Gelais, *Fictions Transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux* (Paris : Seuil, 2011), p. 7. Nous reviendrons plus en détail sur cette notion de transfictionnalité, voir *infra* p. 38. Il faut comprendre la notion d'*univers fictionnel* dont il fait mention selon la définition donnée par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction* (Paris : Seuil, 1988), c'est-à-dire le monde imaginaire, construit dans lequel se déroule le récit. Nous nous référons également à cette définition lorsque nous utiliserons cette terminologie.

peuvent élaborer différents récits ».60 Roubaud, de la même façon que les écrivains médiévaux, puise dans ce répertoire pour composer à son tour des textes venant se placer sous l'étiquette de la matière de Bretagne. Nous considérons par conséquent le travail de Jacques Roubaud comme une continuation de ce que les médiévaux ont entrepris. La réécriture et la réactualisation61 sont les mécanismes propres à l'écriture médiévale que Roubaud réinvestit. Nous souscrivons pleinement à l'appellation donnée à Jacques Roubaud par Nathalie Koble et Mireille Séguy de « médiéviste pratiquant » ; car c'est bien le travail du médiéviste qui regroupe les activités de « compilateur, remanieur, traducteur, moine profane »,62 qui nous intéresse avant tout.

En outre, à l'image des sources médiévales, les textes arthuriens de Roubaud sont, d'une part, unifiés par le chronotope ; d'autre part, paradoxalement divers et homogènes. La diversité s'étend de la pluralité des auteurs et des instances auctoriales, à la multiplicité des lecteurs que Roubaud cherche à atteindre, tout en passant par un mélange de genres et de registres, allant parfois au-delà des limites qu'impose la matière arthurienne. Pourtant, l'hybridité par un savant assemblage, que nous chercherons à décortiquer, assure la cohésion de ces récits arthuriens. Des liens sont intrinsèquement tissés entre les textes témoignant de l'unité de l'œuvre de Roubaud. Ce dernier point constitue l'essentiel de notre apport. Pour démontrer cette volonté oxymorique de l'auteur d'unifier l'hybridité, notre travail se compose en trois parties.

La première porte sur *Graal Théâtre* co-écrit avec Florence Delay entre 1977 et 2005.63 Il s'agit d'un recueil de dix pièces constituées en cycle retraçant les origines de la légende du Graal à la fin du royaume de Logres.64 Ainsi, les pièces sont des œuvres autonomes qui représentent les branches du cycle. Le recueil se veut alors une imitation et une réécriture actualisante du *Cycle Vulgate*.65 C'est pourquoi nous interrogeons les mécanismes narratifs des textes de Delay et Roubaud en regard avec les sources. L'unité du recueil laisse

60 Noémie Chardonnens, *L'Autre du même : emprunts et répétitions dans le Roman de Perceforest* (Genève : Droz, 2015), p. 15-17. Voir aussi Moran, *Lecture cyclique*, p. 129.

61 Voir *infra*, p. 40.

62 Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 20.

63 Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre* (Paris : Gallimard, 2005), [désormais GT].

64 Nous comprenons le terme cycle tel qu'il est défini par Annie Combes, voir *supra* c.f. note 9, p. 11.

65 Ce que nous entendons par *Cycle Vulgate* est l'ensemble narratif qui regroupe *L'Estoire del saint Graal* [Est.] (ou *Joseph d'Armathie*), le *Merlin* en prose [MP], la *Suite Vulgate* [SV] (ou aussi appelé *Les Premiers faits du roi Arthur*), le *Lancelot* en prose [LP], la *Queste del saint Graal* [Quest.] et la *Mort Artu* [MA]. On trouve parfois la mention du cycle *Lancelot-Graal*, il s'agit de l'ensemble du *Lancelot* en prose, la *Queste del saint Graal* et la *Mort Artu*. Roubaud lorsqu'il parle du *Lancelot* en prose, il se réfère en réalité au *Cycle Vulgate*. Pour les textes médiévaux, nous utilisons l'édition de la Pléiade : *Le Livre du Graal*, éd. par Daniel Poirion, dir. par Philippe Walter, vol. I-III (Paris : Gallimard, 2001-2003).

place à la multiplication des facteurs qui entrent dans la composition des textes, mais surtout qui s'activent lors de la réception et la transmission de l'œuvre. Par sa nature théâtrale, l'œuvre est double : elle est à la fois texte et spectacle, c'est-à-dire qu'elle peut être à la fois vouée à la lecture silencieuse et à la récitation. Ensuite, la transmission ne se fait pas uniquement entre les auteurs et le lecteur ; une fois sur les planches elle est prise en charge par plusieurs intermédiaires (metteur en scène, acteurs, etc.). Enfin, le public est lui aussi double, pouvant être simple lecteur, simple spectateur, mais aussi les deux, lecteur-spectateur ou spectateur-lecteur. L'étude du fonctionnement de *Graal Théâtre* sera complétée par l'apport de *Graal fiction*, texte publié en 1978, soit un an après la première livraison de *Graal Théâtre*.⁶⁶ Ce texte qui joue sur la perméabilité de la théorie et de la fiction, nous aurons l'occasion de le démontrer, fournit « une partie des échafaudages théoriques qui ont permis de construire les pièces ».⁶⁷

La pluralité du public est l'enjeu de notre deuxième partie qui se concentre sur la thématique de l'enfance en étudiant le *Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs*⁶⁸ et le *Chevalier Silence*. Le premier est un conte publié en 1983 et destiné à la jeunesse : il revient sur les origines du royaume de Logres et le début du règne d'Arthur. Le second est plus complexe à définir. Il se présente de prime abord comme une réécriture du *Roman de Silence*, mais très vite la diégèse emprunte à d'autres romans du Moyen Âge et joue avec toutes sortes d'intertextes qui ne sont pas nécessairement limités à l'époque médiévale. L'univers fictionnel se situe en périphérie du royaume de Logres, mais Arthur et les chevaliers de la Table Ronde font tout de même leur apparition. Grâce à l'étude de ces deux textes, nous montrerons comment la thématique de l'enfance propose une double lecture qui s'adresse d'une part au jeune lecteur, d'autre part à l'adulte, et plus précisément au médiéviste. Pourtant, malgré cet écart entre les trois types de lecteurs, nous constaterons que la littérature médiévale s'allie particulièrement bien à la littérature de jeunesse.

Finalement, la troisième partie s'organise autour de la question de l'hybridité des textes de Roubaud. Il ne sera plus question de comparer les textes de Roubaud avec d'autres sources, mais de les mettre en relation entre eux. Le mélange des genres sera souligné par la reprise des textes ci-dessus, auxquels vient se rajouter *La Langue des enfants*, bref récit dans

⁶⁶ Jacques Rounaud, *Graal fiction* (Paris : Gallimard, 1978), [désormais *GF*].

⁶⁷ Imperiali, *En quête de Perceval*, p. 378.

⁶⁸ Jacques Roubaud, *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs* (Paris : Hachette, 1983), [désormais *RA*].

la veine oulipienne.⁶⁹ Nous établirons, à travers ces textes, les liens qui se tissent d'un récit à l'autre pour garantir l'unification de l'œuvre roubaldienne. Ce jeu de pistes intertextuel nous mènera à dépasser les limites de la matière arthurienne, et à convoquer d'autres textes de Roubaud, notamment '*le grand incendie de Londres*' et *La Fleur inverse*.⁷⁰ À ce corpus roubaldien, nous devons bien entendu rajouter les sources médiévales de la légende arthurienne.

La semence du roman : le corpus médiéval

Le XII^e siècle voit apparaître un thème littéraire qui deviendra un mythe d'une exceptionnelle richesse et qui ne cessera d'évoluer au fil du Moyen Âge jusqu'à nos jours : le Graal.⁷¹ On doit cette invention à l'écrivain champenois Chrétien de Troyes, lorsqu'entre 1180 et 1190 il compose le *Conte du Graal*.⁷² L'histoire relate les aventures du *nice* Perceval qui une fois fait chevalier parvient au château du Graal, où il voit défiler l'objet en question. Cet objet central qui, originellement, ne désigne qu'un plat creux, un bassin, une écuelle ou un récipient, acquiert tous ses mystères sous la plume de Chrétien de Troyes. Premièrement, l'apparition du Graal n'est décrite qu'à travers les yeux de Perceval et laisse place au mutisme du personnage accentuant le caractère énigmatique de cette scène.⁷³ Deuxièmement, le peu de réponses que le texte nous livre au sujet de cet ustensile le fait apparaître comme une « sainte chose », lorsqu'un ermite informe Perceval que ce récipient contient une seule hostie, laquelle permet de maintenir en vie le père du Roi Pêcheur depuis des années. Dès lors, le

⁶⁹ Jacques Roubaud, « La Langue des enfants », *La Main de Singe*, 11 & 12 (1994), p. 15-22, [désormais *LdE*]. Le texte a été réédité dans Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 253-263. Véronique Montémont mentionne un texte de Roubaud que l'on peut trouver sur Internet intitulé *La Langue des enfants*. Il s'agirait d'un texte qui se prête à une lecture hypertextuelle où le lecteur est invité à cliquer sur chaque paragraphe pour recomposer le récit : Jacques Roubaud, *La Langue des enfants*. Festival de la nouvelle de Saint-Quentin 1989 (repris sur le web en version hypertextuelle à l'adresse <http://www1.centre-pompidou.fr/traverses/numero1/roubaud.html>), cité par Véronique Montémont, *L'amour du nombre*, p. 319. Internet est une source mouvante, malheureusement l'adresse web nous renvoie à une page blanche indiquant *Not Found*. D'autres recherches sur les moteurs de recherche se sont montrées tout aussi infructueuses. Par conséquent, le texte que nous prenons en considération est celui paru sur papier.

⁷⁰ Jacques Roubaud, *La Fleur inverse. L'art des troubadours* (Paris : Belles Lettres, 1994), [désormais *FI*].

⁷¹ Sur l'ensemble de la littérature du Graal, voir Jean Frappier et Rheinhold Grimm (éd.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV, *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle* (Heidelberg : Winter, 1978), t. I, p. 291-395. Voir également Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal* (Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972).

⁷² Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. par Charles Méla (Paris : Livre de Poche, collection « Lettres gothiques », 1990), [désormais *CC*].

⁷³ Lorsque Dubost analyse la parole paralysée de Perceval, il expose que : « la scène du Graal est d'abord un discours muet, un discours théâtral, un appel au déchiffrement de l'indicible, devant lequel Perceval reste également muet. Non que l'intention inscrite dans l'événement lui échappe, mais parce qu'il décide de différer le moment de prendre la parole ». Francis Dubost, « Le conflit des lumières : lire « tot el » la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, XCVIII (1992), 187-212, p. 190.

mystère s'accroît avec le caractère désormais sacré – aux connotations chrétiennes – de l'objet qu'est le Graal. Enfin, ce récit déjà énigmatique puisqu'il n'apporte aucune réponse claire quant à la nature du Graal, l'est encore plus dans la mesure où il reste inachevé.

Les mystères entretenus dans le *Conte du Graal* ouvrent, dès lors, la voie à une longue tradition littéraire. Il est remarquable de mentionner que dès l'ouverture de son prologue, Chrétien de Troyes développe la métaphore du semeur : « Crestiens sieme et fait semence / D'un romanz que il encomence / Et si lo seime en sin bon leu / Qu'il ne puet estre sanz grant preu ». (CG, vv. 7-10).⁷⁴ Cette parabole du semeur⁷⁵ permet à l'écrivain champenois de rattacher habilement son œuvre en langue romane à la Bible et ainsi de la légitimer.⁷⁶ En récupérant l'acte de semaison, « il se donne à voir dans l'accomplissement impeccable du devoir religieux, puisqu'il accueille, au cœur même de son texte, le message divin, et se charge, à son tour, de le répandre ».⁷⁷ Cette association permet à Chrétien de justifier sa création, et de prouver qu'elle est le fruit d'un dur labeur, dont la main est le moteur. Et tout comme les récoltes du semeur, qui sont le résultat de son travail, la production de Chrétien a aussi une fonction nourricière : elle est fertile et elle fructifie par la lecture.⁷⁸ Si, par la métaphore du semeur, l'auteur champenois pense plutôt à l'effet sur le lecteur, il n'est pas conscient de l'ampleur prophétique de sa comparaison, car, en réalité, il va surtout alimenter la littérature du Moyen Âge. Les graines qu'il sème, c'est-à-dire le Graal, sont la germination d'une arborescence de textes et d'un mythe littéraire, comme le souligne Philippe Walter :

L'écrivain essaime des mots porteurs de vie et d'imaginaire pour qui saura en recueillir les fruits. Écritures, lecture, réécriture : tout lecteur de son roman deviendra *l'auteur potentiel d'une réécriture*, car le lecteur précède toujours l'écrivain. A chaque lecteur de prolonger l'œuvre première en devenant à son tour écrivain et semeur. Intuition prophétique : l'écriture de Chrétien engendrera autour du Graal une arborescence de textes aux multiples branches. C'est en ce sens qu'elle fondera un mythe surgi d'un mot mystérieux dont l'étymologie reste obscure. Le Graal a vraiment été la semence du roman du XIII^e siècle.⁷⁹

Quel autre terme qu'« auteur potentiel » pourrait être plus approprié pour qualifier ce grand lecteur qu'est Roubaud et qui se propose à son tour de réécrire la légende du Graal. De

⁷⁴ Voir Tony Hunt « The Prologue to Chrestien's *Li contes del Graal* », *Romania*, 367 (1971), 359-379, p. 362.

⁷⁵ Voir la parabole du semeur dans *Matthieu*, XIII, 3-9 et 20-23, *Marc*, 3-9 et 14-20, *Luc*, 5-15.

⁷⁶ L'épître « fonctionne comme référence connue, comme lieu de vérité, puisque référence écrite, lue et apprise un jour par l'auteur-narrateur (qui l'écrit vraisemblablement de mémoire), voire reconnue par le récepteur [...] » (James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 184).

⁷⁷ Baptiste Franceschini, « *Qui sème peu récolte peu* » : Chrétien de Troyes au champ romanesque », *Études littéraires*, 40/2 (2009), 69-77, en ligne, consulté le 15 octobre 2018, <https://doi.org/10.7202/037964ar>.

⁷⁸ Voir Hunt « The Prologue to Chrestien's », p. 363.

⁷⁹ Philippe Walter, « Introduction », in *Le Livre du Graal* vol. I (Paris : Pléiade, 2001), p. X, nous soulignons.

surcroît, la recherche de la potentialité d'une œuvre est au centre des pratiques oulippiennes. La potentialité est à comprendre selon la conception d'Aristote : c'est ce qu'il appelle *dunamis* dans sa *Métaphysique*. Il s'agit de ce que pourrait devenir l'être.⁸⁰ Ainsi, la littérature potentielle explore les virtualités d'une œuvre par le biais de changements apportés. Toutefois, avant Roubaud se construit toute une tradition littéraire qui fabrique le mythe du Graal et qu'il est important de cerner, afin de comprendre le travail de l'auteur contemporain en le plaçant dans la continuité des pratiques d'écriture médiévales.

Les premières potentialités de l'œuvre sont dégagées par des écrivains qui proposent une suite directe du roman de Chrétien. Entre 1190 et 1230 apparaissent des continuations du *Conte du Graal* versifiées.⁸¹ On distingue un groupe de trois continuations en vers et la *Continuation* de Gerbert de Montreuil.⁸² *La Première Continuation* ou *Continuation Gauvain* est composée à la fin du XII^e siècle et s'intéresse en particulier au neveu du roi Arthur. *La Deuxième Continuation* ou *Continuation* de Wauchier de Denain (1205-1210) se concentre sur Perceval qui traverse de nombreuses aventures avant de se retrouver au château de Corbénic. *La Troisième Continuation* ou *La Continuation* de Manessier (1214-1227) relate simultanément les aventures de Gauvain et de Perceval en reprenant la méthode de l'entrelacement instaurée par Chrétien de Troyes.⁸³ Enfin, *La Quatrième Continuation* ou *La Continuation* de Gerbert de Montreuil (1226-1230) a été insérée par les copistes dans les manuscrits entre la *Deuxième* et la *Troisième Continuation*.⁸⁴ Le Roi Pêcheur explique à Perceval qu'il ne peut pas ressouder l'épée à cause de ses péchés.⁸⁵ À ces quatre continuations, nous pouvons ajouter la continuation en prose composée vers 1200, appelée *Didot-Perceval*, nom du dernier possesseur du manuscrit.⁸⁶ Ces suites vont multiplier les aventures de Perceval et de Gauvain laissées en suspens et engendrer sans cesse de nouveaux rebondissements.⁸⁷ Seulement, elles ne vont pas venir éclairer les mystères laissés par

⁸⁰ Voir *Dunamis. Autour de la puissance chez Aristote*, textes réunis par Michel Curbellier, Annick Jaulin, David Lefebvre, Pierre-Marie Morel (Louvain-la-Neuve : Éditions Peeters, 2008).

⁸¹ Voir Jean Marx, *Nouvelles Recherches sur la littérature arthurienne* (Paris : Klincksieck, 1965).

⁸² Sur les *Continuations* voir l'étude de Tomaryn Bruckner, *Chrétien Continued*.

⁸³ Ce procédé d'écriture est ce que Ferdinand Lot définit par le mécanisme de l'entrelacement. Il le décrit essentiellement par rapport à la composition du *Lancelot* en prose, le procédé y est beaucoup plus étendu. Cependant, il se trouve déjà chez Chrétien, voir James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 543-549.

⁸⁴ Voir l'étude de Tomaryn Bruckner, *Chrétien Continued*, p. 5.

⁸⁵ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval: Quatrième Continuation*, éd. par Frédérique Le Nan (Genève : Droz, 2014). *La Troisième et Quatrième Continuations* sembleraient, en termes de forme, emprunter davantage à la prose du *Lancelot*, voir l'article de Massimiliano Gaggero, « Verse and Prose in the Continuations of Chrétien de Troyes' *Conte du Graal* », *Arthuriana*, 23 (2013), p. 3-25.

⁸⁶ *The Didot Perceval*, according to the manuscripts of Modena and Paris, ed. by William Roach (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1941).

⁸⁷ Voir le bref résumé des œuvres médiévales en Annexe III.

Chrétien. Au contraire, elles vont creuser l'énigme et proposer d'autres orientations amplifiant le symbolisme chrétien.

Le XIII^e siècle constitue un tournant pour la légende du Graal, dans la mesure où on entreprend non plus des travaux de continuations, mais un travail de réécriture. C'est là une démarche qui, selon Daniel Poirion, est la démarche créatrice par excellence du Moyen Âge.⁸⁸ Comme l'invention *ex nihilo* n'est réservée qu'au Créateur, l'écrivain médiéval réinterprète et module des histoires qu'il a déjà lues ou entendues. L'intérêt de cette pratique n'est pas la reproduction fidèle d'une matière déjà existante, mais son amélioration.⁸⁹ La réécriture incarne une forme de renaissance, quand le nouveau se fait à partir de l'ancien. Elle est le temps du futur, mais elle tisse aussi un lien fort avec le passé en gérant un texte antérieur, préservant la trace de ce qui a précédé. Maurice Domino a bien décrit cette dualité de la réécriture qui tend vers les deux pôles « du même et de l'autre, de la copie d'ancien et du nouveau »,⁹⁰ renvoyant à la conception genettienne de « l'autre du même » qui rappelle qu'on ne peut « varier sans répéter, ni répéter sans varier ». ⁹¹ Enfin, la réécriture permet aussi la réactualisation des textes anciens dans une époque donnée, car « *substitue* un hypertexte à un hypotexte pour en donner une version rajeunie, adaptée au goût du moment ». ⁹² La remise au goût du jour et les changements amenés sont souvent le résultat des valeurs culturelles, sociales et politiques de l'époque en question, comme nous le verrons. ⁹³

La réécriture de la légende du Graal débute avec Robert de Boron,⁹⁴ qui la christianise aux alentours de 1200. En retravaillant les connotations chrétiennes que l'écrivain champenois avait déjà attribuées au Graal, Robert de Boron va le rendre définitivement chrétien en racontant les origines du Graal qui remontent aux temps bibliques.⁹⁵ L'objet devient, dès lors, le vase de la sainte Cène et le *veissel* dans lequel Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ.⁹⁶ Ce lien entre le Graal et le Christ n'est aucunement mentionné

⁸⁸ Daniel Poirion, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, 41 (1981), p. 109-118.

⁸⁹ Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen* 3 (1987), en ligne, consulté le 15 octobre 2018, <http://journals.openedition.org/semen/5383>.

⁹⁰ Id.

⁹¹ Gérard Genette, « L'autre du même. Répétition et variation » in *Corps Écrit* 15 (Paris : PUF, 1985), 11-16.

⁹² Jean-Claude Mühlethaler, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques. Réflexions autour du *Conte du Papegau* », *Poétique* 157 (2009), p. 4.

⁹³ Voir *infra* p. 40-42.

⁹⁴ Sur le patronyme de Robert de Boron voir Alexandre Micha, « Matière et sens dans *L'estoire dou Graal* de Robert de Boron », in *De la chanson de geste au roman. Études de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues* (Genève : Droz, 1976), 207-230.

⁹⁵ Voir Zink, « Chapitre IX. Robert de Boron, la nature du Graal et la poétique du salut », 251-303. Voir également Charles Méla, *La Reine et le Graal* (Paris : Seuil, 1984), p. 109-175.

⁹⁶ Michel Zink, « Chapitre IX. Robert de Boron, la nature du Graal et la poétique du salut », in *Poésie et conversion au Moyen Âge* (Paris : PUF, 2003), 251-303, p. 256. Malgré son affirmation, Michel Zink nuance en

dans la Bible, il s'agit là d'une invention de Robert de Boron. Il donne ainsi un sens mystique et eschatologique au Graal, lequel se superpose à la symbolique plus ancienne, liée aux origines celtiques du récit.⁹⁷ L'objet incarne dès lors un mythe des origines touchant à « l'inconscient de l'histoire sacrée et de l'histoire profane des hommes ».⁹⁸

Joseph d'Armathie et *Merlin* sont les textes en vers de Robert de Boron relatant les origines du Graal et du royaume arthurien.⁹⁹ Ils sont à leur tour les embryons qui donnent naissance aux réécritures en prose de la légende au XIII^e siècle et qui vont reconstituer l'histoire du saint Graal de ses débuts jusqu'à sa fin. Ce passage du vers à la prose atteste d'une volonté de véracité et de persuasion qui s'inspire de l'historiographie.¹⁰⁰ En témoigne, aux alentours de 1200, le prologue de la *Chronique du Pseudo-Turpin*, texte relatant l'expédition de Charlemagne en Espagne : « Nus contes rimés n'est verais. Tot est menssongie ço qu'il en dient, quar il non seivent rien fors par oï dire ».¹⁰¹ Le vers est mensonger alors que la prose dit vrai. Elle est la forme des textes à caractère historique, tels que les chroniques, mais aussi et surtout elle est la forme principale de la Bible.¹⁰² Par l'utilisation de la prose au lieu du vers, la matière de Bretagne en général et la légende du Graal en particulier s'éloignent du conte.

précisant : « encore cette formulation, nous le verrons, est-elle doublement inexacte, car il ne s'agit pas vraiment de la Cène et le Graal n'est pas essentiellement un calice ». Sur les aspects théologiques du Graal voir aussi Jean-René Valette, *La Pensée du Graal, fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)* (Paris : Champion, 2008).

⁹⁷ Selon Charles Méla, le secret du Graal réside dans l'amour de Joseph pour le Christ, « parce que cet amour s'est imposé dans l'expérience et comme l'expérience même de la mort du corps ». Le critique fait une analogie entre le Christ et le Graal : « L'histoire de la Passion et de Joseph d'Armathie instaure un échange permanent entre le Signe et le Corps, entre le précieux Veissel et la personne du Christ, au point que l'un puisse être pris pour l'autre, c'est-à-dire en tienne lieu ou plutôt en actualise mystérieusement la présence » (Méla, *La Reine et le Graal*, p. 145-146).

⁹⁸ Walter, « Introduction », p. XVIII.

⁹⁹ Richard Trachsler, *Merlin l'enchanteur. Étude sur le Merlin de Robert de Boron* (Paris : SEDES, 2000).

¹⁰⁰ Sur le développement de la prose au XIII^e siècle voir Jean Rychner, *Formes et structures de la prose française médiévale : L'articulation des phrases narratives dans la « Mort Artu »* (Genève : Droz, 1970), Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose. Historiography in Thirteenth-century France* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993) ; Daniel Poirion, *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters vol. IV, Roman en vers et romans en prose* (Heidelberg : Winter, 1978) ; Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale* (Paris : éditions de minuit, 1981) ; Jeanette M. A. Beer, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages* (Genève : Droz, 1981). Voir également « Introduction », in *Rencontre du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page* (Paris : Brespols, 2013).

¹⁰¹ *Répertoire des plus anciens textes en prose française*, éd. B. Woledge et H.P. Clive (Genève : Droz, 1964), p. 27. Cité et commenté par Emmanuèle Baumgartner, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales (XIII^e-XV^e siècle)*, 5 (1998), 7-13, p. 7, et par Jacques Roubaud (*GRIL*, 232), et par Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 30.

¹⁰² Marsal, *Jacques Roubaud*, p.29.

Cette réécriture en prose donne lieu au vaste cycle du *Lancelot-Graal*.¹⁰³ Le noyau de cet ensemble est composé entre 1215 et 1225 avec le *Lancelot* en prose. Le texte reprend *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien qui se trouve fusionné avec la quête du Graal.¹⁰⁴ Celle-ci apparaît comme le mobile principal du récit et ne concerne plus uniquement Perceval, mais devient l'affaire de tous. Le texte est complété entre 1225 et 1230 par *La Quête du saint Graal* et *La Mort du roi Arthur*.¹⁰⁵ Ces deux nouveaux récits constituent la suite et la fin de la légende du Graal en relatant l'effondrement du royaume arthurien. Parallèlement à cette fin, entre 1225 et 1230, s'élabore un autre ensemble de textes dont l'histoire se place avant le *Lancelot*, remontant aux origines bibliques du Graal et aux origines du royaume de Logres. Ces textes – *Joseph d'Arimathie* et *Merlin* prolongé d'une suite – ont pour base les récits en vers de Robert de Boron.¹⁰⁶ Le *Merlin* avec son personnage éponyme, caractérisé par sa fonction de prophète, permet de faire le lien entre les temps bibliques et le temps de la chevalerie. La suite du *Merlin*, – appelée la *Suite Vulgate* ou, selon les éditeurs de la collection Pléiade, *Les Premiers faits du roi Arthur* –, constitue une reprise du *Brut* de Wace,¹⁰⁷ roman en vers composé aux alentours de 1150-1155 et qui est la traduction française de l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth (1135-1138).¹⁰⁸ Ainsi, les écrivains du XIII^e siècle ont joint deux romans de Chrétien de Troyes, *le Graal* et *la Charrette*, qu'ils ont amplifié d'aventures provenant aussi bien de sources celtiques que bibliques.

En plus de cet immense cycle, d'autres romans en prose viennent alimenter la légende du Graal au XIII^e siècle : le *Perlesvaus* ou *Haut livre du Graal*,¹⁰⁹ composé aux alentours de 1210, et *La Suite du roman de Merlin*, rédigée vers 1230.¹¹⁰ Le premier peut se lire comme une continuation en prose du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, dans laquelle le Graal est

¹⁰³ Voir l'étude d'Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal* (Genève : Droz, 1987).

¹⁰⁴ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. par Catherine Croizy-Naquet (Paris : Champion, 2006), [désormais CC]. Pour la fusion de Lancelot et du Graal voir Jean Frappier, « Le Graal et la Chevalerie », *Romania*, 75 (1954), 165-210. Voir aussi l'introduction de Tomaryn Bruckner, *Chrétien Continued*, p. 15-18, sur l'écriture centrifuge du *Lancelot*.

¹⁰⁵ Pour *La Mort du roi Arthur* nous pouvons aussi rajouter l'édition des Lettres Gothiques : *La Mort du roi Arthur*, éd. par David F. Hult (Paris : Livre de Poche, 2009).

¹⁰⁶ La mise en prose du *Merlin* est parfois attribuée à Robert de Boron en raison de la présence du nom dans certains manuscrits. Seulement, la critique tend de plus en plus à réfuter cette hypothèse. Elle garde le nom du prétendu auteur plus par commodité qu'authenticité, voir l'introduction de l'édition *Le Roman de Merlin*, éd. par Corinne Füg-Pierreville (Paris : Champion, 2014), p. 26, [désormais MP].

¹⁰⁷ Pour la partie arthurienne du *Brut*, nous nous référons à *La Geste du roi Arthur*, éd. par Emmanuèle Baumgartner et Ian Short (Paris : Union générale d'Éditions, 1993).

¹⁰⁸ Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae : A Variant Version*, ed. by Jacob Hammer (Cambridge : Academy, 1951).

¹⁰⁹ *Le Haut Livre du Graal*, éd. par Armand Strubel (Paris : Livre de Poche, 2007), [désormais *Perl.*].

¹¹⁰ *La Suite du roman de Merlin*, éd. par Gilles Roussineau (Genève : Droz, 2006) [désormais *SrM.*].

déjà passé par l'influence chrétienne de Robert de Boron.¹¹¹ Le second se présente comme une suite romanesque du *Merlin* en prose. Le texte relate les débuts du règne d'Arthur frappé par une faute involontaire : l'inceste du roi avec sa sœur Morgane.¹¹² Dès le commencement du récit, Merlin prédit la destruction du royaume perpétrée par le fruit engendré dans le péché. Dès lors, l'œuvre se lit comme la chronique d'une mort annoncée. Arthur aura beau essayer d'écarter l'enfant maudit, il ne pourra pas échapper à son sort.

À cette longue tradition arthurienne, il nous faut encore ajouter différents textes, afin de cerner le travail de réécriture de Roubaud. Il s'agit des épigones de Chrétien de Troyes, auteurs des romans arthuriens en vers du XIII^e siècle,¹¹³ qui :

ont été longtemps relativement négligés, en partie du fait que leur tradition manuscrite réduite suggérait une qualité et un succès moindres que ceux des grands classiques du XII^e siècle, à commencer bien sûr par Chrétien de Troyes, et en partie parce que l'absence notoire du Graal dans leurs pages les faisait considérer comme marginaux aux yeux d'une critique retraçant l'évolution de la littérature arthurienne à l'aune des apparitions du Saint Vessel.¹¹⁴

Nous retiendrons essentiellement *Le Chevalier aux deux épées*, *Floriant et Florette* et *Le Bel Inconnu*.¹¹⁵ Finalement, l'étude du *Chevalier Silence* nous conduira aux marges de la matière arthurienne pour aller côtoyer les branches du *Roman de Renart*,¹¹⁶ *Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles,¹¹⁷ *L'Escoufle* et *Le Lai de l'Ombre* de Jean Renart,¹¹⁸ ainsi que les textes de Rabelais, notamment *Pantagruel* et *Gargantua*.¹¹⁹

¹¹¹ Voir l'introduction de l'édition d'Armand Strubel, *Le Haut Livre du Graal*, p. 10. Voir également Norris C. Lacy, « *Perlesvaus* and the *Perceval* Palimpsest », *Philological Quarterly*, LXIX (1990), 263-271.

¹¹² Au sujet de l'inceste voir Elizabeth Archibald, « Arthur and Mordred: Variations on an Incest Theme », *Arthurian Literature*, 8 (1989), 1-27. Voir également Gingras, *Le Bâtard conquérant*.

¹¹³ Concernant ces romans en vers voir Keith Busby, *Gauvain in old French Literature* (Amsterdam: Rodopi, 1980) ; Beate Schmolke-Hasselmann, *The Evolution of Arthurian Romance, The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, trans. by Margaret and Roger Middleton (Cambridge : Cambridge UP, 1998).

¹¹⁴ Anne Berthelot, « Le Chevalier aux deux épées. Roman arthurien anonyme du XIII^e siècle », *Perspectives Médiévales*, 35 (2014), p. 1.

¹¹⁵ *French Arthurian Romance, Volume III : Le Chevalier as Deus Espees*, ed. by Paul Vincent Rockwell (Woodbridge : Brewer, 2006) ; *Le Chevalier aux deux épées*, roman arthurien anonyme du XIII^e siècle, trad. par Damien Carné (Paris : Classiques Garnier, 2012) ; *Floriant et Florette*, éd. par Annie Combes et Richard Trachsler (Paris : Champion, 2003) ; Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. par Michèle Perret et Isabelle Weill (Paris : Champion, 2003) [désormais *BI*].

¹¹⁶ *Le Roman de Renart*, prés. par Jean Dufournet, Laurence Harf-Lancner, Marie-Thérèse de Medeiros et Jean Subrenat, 2 vol. (Paris : Champion, 2013-2015). *Le Roman de Renart*, éd. par Jean Dufournet et Andrée Méline, 2 vol. (Paris : Flammarion, 1985).

¹¹⁷ En plus de l'édition de Thorpe voir aussi la traduction *Le Roman de Silence*, trad. par Florence Bouchet, in *Récits d'amour et de chevalerie*, éd. par Danièle Régnier-Bohler (Paris : Laffont, 2000), p. 461-557.

¹¹⁸ Jean Renart, *L'Escoufle, roman d'aventure*, éd. par Franklin Sweetser (Genève : Droz, 1974) ; Jean Renart, *Le Lai de l'Ombre*, éd. par Felix Lecoy (Paris : Champion, 1979).

¹¹⁹ François Rabelais, *Pantagruel* (Paris : Pocket, 1998), [désormais *Pant*] ; François Rabelais, *Gargantua* (Paris : Pocket, 1998).

L'ensemble des œuvres que nous venons de parcourir est loin, malgré son ampleur, de retracer l'exhaustivité des références empruntées par Roubaud. D'autres intertextes apparaissent de manière plus ponctuelle et seront relevés au fil de notre analyse, qu'ils contribueront à éclairer. Toutefois, il faut se rendre à l'évidence que la carrière de Roubaud – *homo legens* et *homo bibliothecus*¹²⁰ – dépasse largement les frontières de la littérature médiévale et arthurienne : un grand nombre de références et d'intertextes ne rentre de toute évidence pas dans le cadre de la présente recherche.

L'art du récit arthurien et roubaldien

La construction de la légende s'est donc faite sur une longue période et de manière non linéaire.¹²¹ Deux principales étapes de travail émergent dans l'élaboration du mythe du Graal. La première concerne la création narrative qui naît sous la plume de Chrétien et se déploie avec les continuateurs et Robert de Boron. On commence par le milieu de l'histoire et on remonte aux origines. La seconde phase passe par une réécriture qui a pour but de réunir et unifier les fils fragmentaires de la légende et de lui donner une fin. Il est important de saisir la lente élaboration de la légende du Graal, car Delay et Roubaud l'ont imitée pour écrire *Graal Théâtre* comme ils l'expliquent en 2014 :

On a procédé comme les conteurs, nos modèles qui prenaient les choses au milieu, remontaient ensuite vers les commencements, puis descendaient vers les fins. Entre le début de notre travail, en 1973, et sa fin, il sera écoulé plus de trente ans. *Graal Théâtre* est au complet dans l'édition Gallimard de 2005. Cette édition reprend et corrige les deux volumes antérieurs.¹²²

La première publication de *Graal Théâtre* date de 1977. Elle comprend les pièces suivantes : *Gauvain et le Chevalier vert*, *Lancelot du Lac*, *Perceval* et *L'enlèvement de Guenièvre*. Ces pièces relatent le milieu des aventures du Graal et, pour la plupart, elles constituent des emprunts aux textes de Chrétien de Troyes, notamment au *Chevalier de la Charrette* et au

¹²⁰ Jacques Roubaud se décrit comme un *homo lisens* (GRIL, 276) et comme un *homo bibliothecus* (GRIL, 1407). Il nous raconte son expérience à la Bnf dans *Lire, écrire ou comment je suis devenu collectionneur de bibliothèques* (Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB, 2012). Sur son rapport à la lecture voir également Christophe Pradeau, « R14 : portrait de l'artiste en lecteur », in *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*, p. 185-195.

¹²¹ Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal* ; Mireille Séguy, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé* (Paris : Champion, 2001) ; Trachsler, *Clôture du Cycle Arthurien*.

¹²² « Florence Delay, Jacques Roubaud, Graal Théâtre », *Cahier du TNP 14*, 2014, en ligne, consulté le 18 octobre 2018, <https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2015/02/14-15-graal-theatre-cahier-tnp-14-telecharger.pdf>.

Conte du Graal, mais aussi au *Chevalier au Lion*¹²³ qui se focalise sur Yvain. Le récit de ce chevalier est entrelacé à celui de Gauvain.¹²⁴ Ensuite, une deuxième publication paraît en 1981 qui comprend les pièces de *Joseph d'Armathie* et *Merlin l'enchanteur*, c'est-à-dire les débuts de la légende. Enfin, la version intégrale, qui parcourt le cycle du début à sa fin, est publiée en 2005. Cette version « reprend et corrige » les textes antérieurs, s'appropriant ainsi le travail des écrivains du *Lancelot-Graal* qui réécrivent et regroupent les éléments constitutifs de la légende du Graal. De nouvelles pièces y sont insérées, afin de clore le cycle : *Morgane contre Guenièvre*, *Fin des temps aventureux*, *Galaad ou la quête* et *La tragédie du roi Arthur*. En plus de reprendre les processus de façonnage du mythe médiéval, Delay et Roubaud sont aussi parvenus à recréer la lente évolution littéraire du Graal en reproduisant une latence temporelle (parfois involontaire) entre chaque publication.¹²⁵

Cette évolution de la légende, que nos auteurs contemporains ont reprise à leur compte, permet aussi de rendre attentif au fait que la réécriture médiévale de l'histoire du Graal s'accompagne également d'un lent et long processus d'assemblage et de fusion de récits originellement distincts.¹²⁶ Ou, du moins, pourrait-on dire que l'assemblage des textes est un des aspects de la réécriture. Cette démarche renvoie à la notion de *conjointure* que l'on trouve dans le prologue d'*Erec et Enide*.¹²⁷ Chrétien de Troyes « trait d'un conte d'aventure / Une mout bele conjointure » (vv. 13-14), c'est-à-dire qu'il fait une belle composition à partir d'un conte d'aventure. Ce terme qui n'a pas d'équivalent en français moderne a souvent été commenté et a donné lieu à plusieurs hypothèses allant de la cohésion narrative à la cohérence psychologique.¹²⁸ Nous retenons essentiellement, comme le suggère Danièle James Raoul,

¹²³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. par David F. Hult (Paris : Livre de Poche, 1994) [désormais CL].

¹²⁴ C'est-à-dire que les deux aventures se déroulent simultanément, voir Danièle James-Raoul, « Entrelacer », in *Chrétien de Troyes*, p. 543-549.

¹²⁵ Jacques Roubaud le dit : « l'arrêt du travail a des causes contingentes ; mais surtout une raison de fond. Nous avons une réticence à finir les temps aventureux et extraordinaires pour tomber dans la théologie cléricale de la *Quête du Graal* et la tragédie guerrière de la *Mort du Roi Arthur* ». Jacques Roubaud, « Graal 2001 », in *Pour fêter Florence Delay*, éd. par Jean Echenoz et Jacques Roubaud (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001), 85-94, p. 87.

¹²⁶ Voir Jean Frappier, « La Légende du Graal : origine et évolution », in *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. IV, (Heidelberg : Winter, 1978), p. 291-331.

¹²⁷ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. par Jean-Marie Fritz (Paris : Livre de Poche, 1992).

¹²⁸ Voir James-Raoul, *Chrétien de Troyes* p. 427-437. Voir également l'introduction de Jean-Marie Fritz à l'édition d'*Erec et Enide* ; Douglas Kelly, « The Sources and Meaning of *conjointure* in Chrétien's *Erec* 14 », *Viator*, 1 (1970), 179-200; Anita Guerreau, « Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode », *Romania*, 413 (1983), 1-48 ; Emmanuèle Baumgartner, *Romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes* (Paris : Gallimard, 2003), p. 34-36. Thomas Elwood Hart, « The Quadrivium and Chrétien's Theory of Composition: Some Conjectures and conjectures », *A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 35 (1981), 57-86; Durant W. Robertson, Jr., « Some Medieval Literary Terminology, with Special Reference to Chrétien de Troyes », *Studies in Philology*, 48 (1951), 669-692;

que la *conjointure* concerne la structure narrative et ses combinaisons d'éléments divers reposant sur les principes de cohérence et de cohésion. Elle est le résultat d'un agencement narratif harmonieux d'éléments bruts, hétérogènes ou pour reprendre un terme médiéval d'une *matière*. En tout cas, c'est ce que laisse entendre Chrétien lorsqu'il oppose d'un côté le conte d'aventure – à comprendre comme cette matière brute – et de l'autre une belle composition, c'est-à-dire un récit structuré.

Cette opposition, ou à plus juste titre, cette complémentarité entre conte et récit est au cœur de la poétique de Roubaud : l'un est brut, l'autre est façonné. Nous reviendrons plus amplement sur la notion de conte, mais avant, pour comprendre l'hybridité de la poétique de Roubaud et ses rapports avec les sources médiévales, il faut tenir compte de la particularité de l'œuvre littéraire du Moyen Âge présentée par Todorov.¹²⁹ En prenant exemple sur *La Quête du Saint-Graal*, le critique démontre que le texte contient sa propre glose, dans la mesure où une fois une aventure terrestre racontée, elle va être reprise et les signes vont être réinterprétés, mais cette fois avec une orientation céleste, à l'image des Saintes Écritures. Le récit est donc double comprenant deux épisodes de nature distincte, mais qui se réfèrent au « même événement et qui alternent régulièrement ». Ainsi, une aventure « est à la fois une aventure réelle et le symbole d'une autre aventure », c'est-à-dire qu'elle a toujours « un sens littéral et un sens allégorique ». Le récit nous en livre les deux : l'aventure et son interprétation, ce qui implique que « le texte et le méta-texte sont mis en contiguïté » et tous deux « ne sont autre chose que des *récits* » qui peuvent « apparaître les uns à la place des autres. Le récit est toujours signifiant ; il signifie un autre récit ».¹³⁰

Cet éclairage sur l'œuvre médiévale permet de comprendre l'originalité des textes de Roubaud dans lesquelles la fiction et la théorie coexistent ; nous verrons justement dans les *ambages* roubaldiennes à quel point la frontière entre ces deux domaines est poreuse, voire pratiquement absente. Cette subversion des catégories reprend, en somme, la conception du récit double de l'œuvre médiévale. Toutefois, la double lecture – terrestre et céleste – que proposent les textes médiévaux se substitue, chez Roubaud, par une lecture à la fois fictionnelle et théorique. Si dans *La Quête* tout événement a un sens littéral et allégorique, dans l'œuvre de Roubaud tout événement donne lieu à la fois à un récit de fiction et à un

Tony Hunt, « Tradition and originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, 8 (1972), 320-344.

¹²⁹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1978 [1971]), p. 59-80.

¹³⁰ Ibid., p. 62-64.

commentaire théorique. Le texte et le méta-texte coexistent et tous deux s'instituent comme littérature ; ils sont d'ailleurs bien souvent englobés par la même nomenclature : « conte ».

La théorie du conte

La notion de *conte* est omniprésente dans les *ambages* arthuriennes de Roubaud. Le conte est le livre que Merlin dicte à Blaise dans *Graal Théâtre* (GT, 90 ; 453). Il est aussi le titre d'un chapitre de *Graal fiction* (GF, 15-40). Selon la « note de l'éditeur moderne », *Le Chevalier Silence* est un « conte » (CS, 148). Enfin, la posture du conteur est réinvestie dans *Le Roi Arthur* (RA, 28).¹³¹ Le conte chez Roubaud, « c'est d'abord le nom qu'[il] donne systématiquement, en accord avec la lettre des textes, au récit médiéval tel qu'il s'écrit, se régite et se réfléchit ». ¹³² C'est aussi le nom qu'il donne aux cinq « leçons de poétique » qui se trouvent dans *L'Invention du fils de Leoprepes*.¹³³ Dans ce texte, la notion de conte apparaît lorsque l'auteur établit que ce qu'il écrit est de la « poétique en forme de conte [...] ne prétendant à d'autre vérité ». ¹³⁴ Il complète la définition en évoquant, d'une part, le « principe d'irresponsabilité du conte », ¹³⁵ permettant toutes modifications, combinaisons et continuations ; ¹³⁶ d'autre part, il souligne le fait que le conte est toujours anachronique. ¹³⁷

La notion de vérité s'avère centrale dans la conception du conte qu'en donne Roubaud. Elle apparaît, d'ailleurs dans *Graal Théâtre* quand Merlin énonce la théorie du conte lors de sa dictée à Blaise :

MERLIN : Le conte dit toujours vrai. Ce que dit le conte est vrai parce que le conte le dit. Certains disent que le conte dit vrai parce que ce que dit le conte est vrai. D'autres que le conte ne dit pas le vrai parce que le vrai n'est pas un conte. Mais en réalité ce que dit le conte est vrai parce que le conte dit que ce que dit le conte est vrai. Voilà pourquoi le conte dit vrai (GT, 90).

Le conte est ainsi intimement lié à la vérité, une vérité qui n'est pas absolue, mais qui est propre à ce que veut raconter le conte. La vérité provient, d'une part, de la sagesse du conte qui émane du conteur, car celui-ci, comme le dit Benjamin, est un homme de bons conseils. Le conteur communique son expérience, ses conseils sont tissés « dans l'étoffe de la vie

¹³¹ Il en va de même dans *Le Chevalier Silence* voir aussi la quatrième de couverture. Nous reviendrons sur cette posture du conteur dans la deuxième partie, voir *infra* chapitre 4.2.

¹³² Koble, Séguy, « Généalogies de la lettre », p. 156.

¹³³ Jacques Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes* (Saulxures : Circé, 1993).

¹³⁴ Ibid., p.13.

¹³⁵ Ibid., p. 65.

¹³⁶ Koble, Séguy, « Généalogies de la lettre », p. 157.

¹³⁷ Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes*, p. 144.

vécue » ce qui « pointe une caractéristique inhérente au vrai récit ».138 D'autre part, la vérité est non référentielle à la fiction, elle se rapproche de ce qu'Aragon a appelé le « mentir-vrai ».139 Le genre littéraire permet à la fois le principe d'irresponsabilité et l'anachronisme tout en se réclamant vrai. D'ailleurs Roubaud le souligne lorsque, dans *La Boucle* (1993), il fait mention d'un poète antique capable de réciter l'*Odyssée* à l'envers et à l'endroit. Cette anecdote est volontairement tronquée, nous avoue Roubaud dans une parenthèse :

(Je n'ignore pas que les textes disent qu'il s'agit de l'*Illiade*, mais je préfère de beaucoup, je trouve plus satisfaisant, et plus conforme, qu'il s'agisse des errances de l'artificieux Ulysse. Et je peux me permettre un tel glissement, sans rompre un engagement unilatéral de véridicité pris autrefois, dans la première branche de mon livre, puisque je le fais sans omettre cet aveu qui signale que je ne désire pas tromper mon lecteur, et puisque je compose ici un récit, non un « mémoire » académique). (*GRIL*, 412)

La conformité fictionnelle l'emporte sur la vérité historique, puisqu'il s'agit d'un récit et non d'un travail scientifique. Dès lors, si Roubaud choisit cette terminologie de conte pour qualifier la plupart de ses écrits, c'est parce que ce genre permet des écarts et des libertés que d'autres n'ont pas. Il contribue à assurer l'hybridité de l'écriture roubaldienne.

Néanmoins, si le conte n'est pas un mémoire, il se rapporte indubitablement à la mémoire. Roubaud le rappelle, « le conte nous parvient après une longue transmission ».140 Celle-ci provient de la tradition orale et se marque par l'art de raconter et surtout de re-raconter. Un art qui fleurit, selon Benjamin, essentiellement dans la sphère du travail manuel et artisanal où les tâches laissent place à l'ennui. Un ennui salutaire, car il permet la détente spirituelle et l'atteinte d'un état d'oubli de soi bénéfique à l'écoute. L'auditeur pris dans le rythme du travail écoute les histoires d'une façon telle qu'elles s'impriment profondément en lui et « que le don de les raconter lui échoit naturellement ».141 L'auditeur devient ainsi conteur et c'est à ce moment que la mémoire devient capitale : « la *mémoire* fonde la chaîne de la tradition qui transmet l'événement de génération en génération ».142

Le conte devient un art qui permet d'entretenir la mémoire, mémoire de l'homme et de l'humanité. Roubaud souligne la double origine de la mémoire, « à la fois divine et mortelle,

138 Walter Benjamin, « Le Conteur », in *Expérience et pauvreté*, trad. par Cédric Cohen Skalli (Paris : Payot, 2011), 50-106, p. 60-61.

139 Louis Aragon, *Le Mentir vrai* (Paris : Gallimard, 1980). Voir aussi René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris : Hachette, 2011).

140 Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes*, p. 10.

141 Benjamin, « Le Conteur », p. 70.

142 Ibid., p. 83.

constellation éclatante du souvenir et ombre poussiéreuse de l'oubli ».143 Dès lors, l'art de la mémoire qui règle « le fonctionnement spontané et universel des souvenirs » (*GRIL*, 412), concept majeur de la poétique de Roubaud, a une finalité : « arracher au moins pour un temps, la mémoire à sa dissolution inévitable ».144 Par conséquent, cet art et par extension le conte, devient une forme de vie, conception empruntée à Wittgenstein.145 D'ailleurs, ce rattachement à Wittgenstein, Roubaud le revendique lorsqu'il compare « l'acquisition de l'art de mémoire » à « l'apprentissage d'un langage [m]ais il s'agirait [...] de cette chose essentiellement contradictoire, impossible : un langage privé ».146 Chez Roubaud, ce langage privé se réfère à la pensée qui préexiste au langage et vient se traduire en signes, c'est par cette traduction que le sens est fondé.147 Conséquemment, l'art de raconter s'apparente également à ce processus : l'expérience de l'auditeur préexiste l'art du conteur, et le sens qui s'en dégage n'est autre que le conte qui reflète la subjectivité de celui qui le raconte.

La mémoire du conte transparait également dans les sources médiévales. Nombreux sont ces textes du passé qui se présentent comme « conte ». Cependant, le conte des romans arthuriens incarne l'instance narrative.148 Cette instance apparaît au milieu du *Conte du Graal*, au moment où les fils narratifs entre Gauvain et Perceval sont entrelacés :149

De mon seignor Gauvain se taist
 Atant li contes dou Graal
 Si commence de Perceval. (CC, vv. 6140-6142)

De Perceval plus longuement
 Ne parole li contes ci,
 Ançois avroiz assez oï
 De mon seignor Gauvain parler
 Que riens m'oiez de lui conter. (CC, vv. 6434-6436)

143 Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes*, p. 12.

144 Id.

145 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. par Françoise Dastur et al. (Paris : Gallimard, 2004 [1953]), p. 135-154, § 243-301. Voir également Denis Sauvé, « Règles et langage privé chez Wittgenstein : deux interprétations », *Philosophiques*, 17 (1), 45-70.

146 Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes*, p. 32.

147 Jean-François Puff, « De Roubaud à Rubaut par le 'chemin Wittgenstein' », in *Jacques Roubaud Médiéviste*, 133-145, p. 140. J.-F. Puff rappelle que pour Wittgenstein la conception est quelque peu différente, « penser est directement faire usage des signes, de ces signes dont nous *avons appris* le sens ». Voir aussi Martin Klebes, « Jacques Roubaud : Projecting Memory » in *Wittgenstein's Novels* (New York: Routledge, 2006), p. 131-168.

148 Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 92.

149 Voir James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 544.

La méthode de l'entrelacement ainsi que le recours au terme *conte* dans le texte se retrouvent dans les romans en prose du XIII^e siècle. La présence du conte permet de fictionnaliser la production textuelle, celle-ci est d'ailleurs expliquée dans le *Lancelot* en prose :

Cil .IIII. metoient en escrit quanques li compaignon le roi Artu faisoient d'armes : si misent en escrit les aventures mon signour Gavain tout avant, pour ce que c'estoit li commencens de la queste ; et puis lé Hector, pour ce que de cel conte estoit branche ; et puis les aventures a tous les .XVIII. autres compaignons. Et tous ce fu del conte Lancelot, et tout cil autre furent branches de cestui ; et li contes Lancelos fu branche del Graal, si com il i fu ajoustés.¹⁵⁰

Ainsi, le conte est le récit d'une aventure d'un chevalier. Chaque aventure forme un conte qui représente une des « branches » qui composent le *Lancelot*. À son tour, le *Lancelot* est une des branches qui forment le roman du Graal, c'est-à-dire le *Cycle Vulgate*.

Enfin, pour un lecteur moderne la notion de conte évoque les contes populaires et les contes de fées. Il n'est pas sans intérêt, d'une part, de faire le rapprochement entre ce folklore et les romans arthuriens : ils partagent un certain nombre de thèmes et de motifs.¹⁵¹ D'autre part, les contes de fées contribuent à la mémoire de l'enfance, ce qui nous le verrons, occupe une place considérable dans la poétique de Roubaud. Ainsi, nous pouvons prendre en considération la conception du conte proposée par Jolles. Celle-ci se réfère essentiellement aux contes de fées, qu'il considère comme une forme simple, et dont il souligne « sa *mobilité*, sa *généralité* et son caractère qui est d'être chaque fois nouveau ». ¹⁵² Ce qui rend l'univers du conte mobile et ce qui permet sa « pluricité », c'est son rapport au langage, ce qui n'est pas sans lien avec la vision wittgensteinienne de Roubaud. Dans le conte, « le langage reste au contraire mobile. Général, chaque fois autre. On a coutume de dire que chacun peut raconter un conte 'avec ses mots propres' ». En somme, la mobilité renvoie à la forme, car le fond est toujours préservé.

Ce fond le lecteur le reconnaît en entrant dans l'univers du conte. La réalité est anéantie et laisse place au merveilleux. Toutefois, ce merveilleux précise Jolles, « n'est pas merveilleux, mais naturel ». L'univers du conte est régi par de nouvelles lois qui sont acceptées comme des lois de la nature.¹⁵³ Le conte peut de ce fait satisfaire « deux penchants contraires de la nature humaine que sont le penchant au merveilleux et l'amour du vrai et du

¹⁵⁰ *Lancelot, La Marche de Gaule*, in *Le Livre du Graal* vol.2, p. 920-921, §908.

¹⁵¹ Voir Guerreau, « Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques », p. 1-5.

¹⁵² André Jolles, *Formes simples*, trad. par Antoine Marie Buguet (Paris : Seuil, 1972), p. 185.

¹⁵³ Jolles, *Formes simples*, p. 192.

naturel ».154 Ceci est accentué aussi par de fait que l'action se déroule dans une temporalité et une géographie toutes deux lointaines. Et les personnages doivent aussi avoir « cette sûreté indéterminée », de sorte qu'ils ne peuvent pas être identifiés de manière précise à des personnages historiques.155 En outre, le conte est un événement chargé de « tragique et de justice pris au sens de la morale naïve ».156 Nous pouvons rajouter que ce genre littéraire est narratif, qu'il est « une forme close sur elle-même, dont le début et la fin soulignent qu'ils nous font entrer dans la fiction ou nous en congédient ».157 Enfin, il tend à être bref. Les contes peuvent cependant être interminables que « lorsqu'ils sont organisés en cycle ou réunis en recueils : lorsque la brièveté de chaque histoire est relayée par le nombre infini de celle qui lui font écho ».158

Roubaud joue sur la pluralité des sens de « conte ». Il exploite son aspect moderne (le conte de fées) et le sens d'aventure qu'il a dans les textes du Moyen Âge. La contagion entre les deux conceptions est particulièrement forte lorsque le texte entretient un lien avec l'enfance. Cette situation contribue à démontrer la volonté unifiante de Roubaud au travers de la dispersion : la notion de conte dans les textes renvoie à une unité, mais qui rapidement dévoile une pluralité. Cette pluralité est présente aussi bien d'un point de vue formel, en raison des différentes conceptions auxquels le substantif « conte » renvoie, que temporel proposant un mouvement entre le Moyen Âge et la modernité. Par contre, un aspect commun ressort aussi bien du conte médiéval que moderne : c'est l'oralité, cette voix du texte, cette vocalité de la poétique médiévale analysée par Zumthor.159 La formule présente dans les romans médiévaux « *le conte dit que* » laisse apparaître le rôle essentiel de la parole. De même, le conte comme genre narratif « demande à être dit », nous avons souligné l'importance de l'art de raconter.160 Ce signe de l'oralité est ce qui permet de lier ces *ambages* arthuriennes entre elles. Dès lors, la voix apparaît comme un enjeu majeur dans la composition et le genre des textes chez Jacques Roubaud, ce que nous chercherons également à démontrer.

154 Ibid., p. 182.

155 Ibid., p. 193.

156 Ibid., p. 194. Jolles entend « le mot *naïf* [...] dans le même sens que lorsque Schiller parle de poésie naïve. Notre jugement d'éthique naïve est un jugement affectif ; il n'est pas esthétique puisqu'il nous parle catégoriquement ; il n'est ni utilitariste ni hédoniste puisque son critère n'est ni l'utile ni l'agréable ; il est extérieur à la religion puisqu'il n'est pas dogmatique et ne dépend pas d'un guide divin : c'est un jugement purement éthique c'est-à-dire absolu », *ibid.*, p. 190.

157 Christophe Carlier, *La Clef des contes* (Paris : Ellipses, 1998), p. 8.

158 Ibid., p. 9.

159 Paul Zumthor, *La Lettre et la voix* (Paris : Seuil, 1987). Voir *infra* chapitre 3.1.

160 Carlier, *La Clef des contes*, p. 10.

Pour une précision terminologique

Dans la mesure où les mécanismes de la réécriture sont au centre de notre étude, il est nécessaire avant de rentrer dans le vif du sujet, de faire une mise au point terminologique de notions qui sont souvent amalgamées, lorsqu'un critique découvre la trace d'un texte dans un autre. Ce procédé, quand on ne se contente pas d'identifier la « source », se voit tantôt défini par *réécriture*, tantôt par le concept plus général d'*intertextualité* : les deux termes apparaissent même en concurrence dans le numéro de *Littérature* (n° 41, 1981) consacré aux *Intertextualités médiévales*. D'autres interférences théoriques et terminologiques apparaissent avec les notions – assez récentes – de *transfictionnalité* et de *recyclage*. Il nous est important de les définir à notre tour pour ôter toute ambiguïté à la manière dont nous les mobilisons au fil de notre analyse.

En présentant le corpus de sources médiévales, nous avons vu que le but de la réécriture est d'apporter une amélioration, un nouveau sens en actualisant un texte passé. Son intérêt se place donc essentiellement dans le constat des modifications et des transformations qu'elle engendre. L'acte même de réécriture se réfère à une « situation de reprise ».¹⁶¹ Celle-ci peut être aussi bien des « fragments textuels précis » que des imprégnations de « fonctionnements narratifs ».¹⁶² Ce qui distingue concrètement la réécriture de l'intertextualité, c'est que la réécriture :

définit une activité scripturale qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style (verrouillage figé de combinaisons stylématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style.¹⁶³

La réécriture passe donc par l'action d'écrire une nouvelle version d'un texte déjà existant. Par conséquent, la pratique se fait en toute conscience, elle est intentionnelle.¹⁶⁴ Dans la mesure où la réécriture présuppose un texte antécédent, Anne-Claire Gignoux la restreint « à un seul système sémiotique : le langage verbal ».¹⁶⁵ La réécriture est le principal mécanisme

¹⁶¹ Voir Combes, *Les Voies de l'aventure*, p. 12.

¹⁶² Ibid., p. 15.

¹⁶³ Georges Molinié, « Les lieux du discours littéraire », in *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin (Paris : Kimé, 1993), 92-100, p. 95.

¹⁶⁴ Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, 13 (2006), p. 5.

¹⁶⁵ Ibid., 1-8, p. 6.

de composition caractéristique de l'écriture médiévale. Celle-ci est une « manuscriture », liée très concrètement à l'activité de la main qui écrit

et, par le bras, à l'épaule d'un *auctor*. Cet auteur (non pas l'*acteur* de la littérature orale) est celui qui garantit de son *auctoritas* et qui prend en charge, le texte. L'écriture transmet le message, d'auteur à auteur, chaque texte renvoie à l'autorité d'écrivains antérieurs. Et quand on arrive au bout, dans la remontée, il y a Dieu dont la main tend un texte du haut du ciel. Il va sans dire que cette communication écrite va de hauteur en hauteur, à un certain niveau de clergie, et qu'elle s'égarer rarement dans les vallées de l'histoire où il est à la mode d'aller la chercher aujourd'hui.¹⁶⁶

En somme, les écrivains médiévaux doivent, pour se construire une *auctoritas*, écrire en empruntant à des textes antérieurs. Daniel Poirion rend compte du double mouvement qu'implique l'acte d'écrire : un travail qui tisse un réseau entre les textes littéraires préexistants et des « systèmes de signification non littéraires. Les premiers relèvent d'abord d'une enquête sur les origines, les sources, les influences, les emprunts, etc., mais accompagnée d'une réflexion sur le fonctionnement et la réception de ces éléments ».¹⁶⁷ Enfin, le procédé présuppose l'intertextualité, puisqu'il écrit du déjà-écrit. Seulement, les deux notions ne sont pas synonymes, car à l'inverse l'intertextualité n'est pas nécessairement réécriture.

L'intertextualité, initiée par Bakhtine et baptisée par Kristeva,¹⁶⁸ a été maintes fois reprise et définie, de sorte qu'il en résulte un certain flou terminologique.¹⁶⁹ Si Genette la formalise comme étant « la présence effective d'un texte dans un autre », ¹⁷⁰ on retiendra de préférence l'orientation donnée par Riffaterre en la plaçant dans le domaine des théories de la réception.¹⁷¹ L'intertextualité rend compte d'une communication entre l'auteur et le lecteur. Selon Riffaterre, elle dépend de la perception du lecteur ; il doit la reconnaître pour la faire exister :

C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus

¹⁶⁶ Poirion, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », p. 117-118.

¹⁶⁷ Ibid., p. 109.

¹⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski* (Paris : Seuil, 1970) ; Julia Kristeva, *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse* (Paris : Seuil, 1969).

¹⁶⁹ Voir l'évolution de la notion qu'en fait Tiphaine Samoyault, *Intertextualité, mémoire de la littérature* (Paris : Colin, 2012).

¹⁷⁰ Genette la définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidéiquement et le plus souvent [...] la présence effective d'un texte dans un autre », Gérard Genette, *Palimpseste* (Paris : Seuil, 1982), p. 8.

¹⁷¹ Michael Riffaterre, *La Production du texte* (Paris : Seuil, 1979).

généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier.¹⁷²

Ainsi, la lecture se dote d'une double démarche : le mot est compris selon « *les règles du langage et les contraintes du contexte* » et en même temps « *comme membre d'un ensemble où il a déjà joué ailleurs un rôle défini* ». Les complexes de représentations en question peuvent être des textes, des fragments ou encore des genres connus que le lecteur reconnaît dans « un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient ».¹⁷³ Riffaterre définit ces complexes par la notion d'intertexte, c'est-à-dire :

l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini [...]. Ces associations sont plus ou moins étendues, ou plus ou moins riches, selon la culture du lecteur.¹⁷⁴

L'intertextualité s'actionne donc quand le lecteur perçoit des traces de l'intertexte dans le texte. Ces traces sont ce que Riffaterre nomme *agrammaticalités*. Il s'agit d'anomalies, aussi bien sémantiques, syntaxiques, morphologiques que sémiotiques, qui « indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte ».¹⁷⁵ Par contre, si l'agrammaticalité n'est pas résolue par le lecteur, elle entraîne une lecture handicapée, « un décodage près de la fatrasie ».¹⁷⁶

Ce dernier point mérite, toutefois, d'être nuancé, car il apparaît trop restrictif. Il est essentiel que l'intertexte laisse une trace dans le texte ; par contre, si celle-ci n'est pas perçue par tous les lecteurs, elle n'empêche pas forcément la compréhension du texte. Comme le fait remarquer Kareen Martel, le seul lecteur « apte à saisir les agrammaticalités est en fait l'architecteur ».¹⁷⁷ Ce dernier peut-être rapproché d'une intelligence artificielle qui réussirait à saisir le texte dans sa complétude par un calcul algorithmique basé sur les expériences de lecteurs réels. Nous sommes donc loin de ce qu'est l'expérience de la lecture dans la réalité.

¹⁷² Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41 (1981), 4-7, p. 5-6.

¹⁷³ Id.

¹⁷⁴ Ibid., p. 4.

¹⁷⁵ Ibid., p. 5.

¹⁷⁶ Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1-2 (1979), 128-150, p. 128.

¹⁷⁷ Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, 33 (2005), 93-102, p. 94.

Nous retenons essentiellement que l'intertextualité est une pratique de la réception.¹⁷⁸ Mais, si elle existe grâce à la perception du lecteur, l'auteur joue aussi un rôle, car il construit son texte de manière à contrôler le décodage, les traces ne sont pas toujours laissées à la simple subjectivité du lecteur.¹⁷⁹ Comprise ainsi, la notion d'intertextualité nous sera essentielle à l'étude de la relation que Roubaud cherche à entretenir avec son lecteur.

Précisons, cependant, que le *type-cadre arthurien* défini par Zumthor ne relève pas directement de l'intertextualité. Il a pour but de donner un univers de fiction unique à diverses diégèses pour les regrouper sous la bannière de la matière arthurienne. Le phénomène relève de la transfictionnalité, telle que l'a définie Richard Saint-Gelais : selon lui, « il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte ».¹⁸⁰ Cette définition n'est pas sans rappeler celle de Genette au sujet de l'intertextualité, c'est-à-dire la présence d'un texte dans un autre. Mais, si la transfictionnalité peut être considérée comme une forme d'intertextualité, elle ne l'est que de manière partielle. Essentiellement, elle se manifeste par la reprise de personnages, de lieux ou plus généralement d'univers fictifs qui traversent « les limites de l'œuvre où nous les avons d'abord rencontrés ».¹⁸¹ Seulement, il ne leur suffit pas d'apparaître dans un autre texte pour qu'il y ait transfiction, ils doivent être exploités dans le nouveau texte.¹⁸² Noémie Chardonnens le synthétise très justement :

Une transfiction reprend un univers fictionnel, mais se l'approprie en y intervenant directement. L'ambition d'un texte transfictionnel est donc de participer au monde fictif dans lequel se déroule un (ou plusieurs) récit préexistant, en le complétant ou en le corrigeant. Ce critère exclut de nombreux cas d'intertextualité de la sphère transfictionnelle. Les simples citations et les transpositions de passage ne sont pas concernées, puisqu'elles n'amènent aucune modification diégétique, pas plus que les pastiches et les parodies, qui ne reconduisent pas nécessairement l'univers fictionnel de leur source.¹⁸³

Si la transfiction exclut citations, transpositions, pastiches et parodies, elle englobe toutefois un grand nombre de pratiques d'écriture. Ainsi, les suites, les continuations, les adaptations sont, entre autres, des cas de transfictionnalité. Saint-Gelais, en se basant sur des textes

¹⁷⁸ Umberto Eco et Wolfgang Iser considèrent aussi l'intertextualité comme une pratique qui relève de la théorie de la réception. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris : Grasset, 1985) ; Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles : Mardaga, 1985). Concernant les différentes approches de Riffaterre, Eco et Iser voir l'article de Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ».

¹⁷⁹ Riffaterre, *La Production du texte*, p. 11.

¹⁸⁰ Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, p. 19-20.

¹⁸¹ Ibid., p. 19.

¹⁸² Ibid., p. 22.

¹⁸³ Chardonnens, *L'Autre du même : emprunts et répétitions*, p. 65.

modernes, en arrive à distinguer quatre relations transfictionnelles : l'expansion, les versions, les croisements et annexions, et enfin les captures. Nous nous proposons de les parcourir :

L'expansion est « la relation transfictionnelle la plus simple » qui consiste à proposer un prolongement à une fiction préalable.¹⁸⁴ Il s'agit de remettre en question la limite de l'œuvre d'origine, qu'il s'agisse de sa clôture – dans ce cas l'expansion prend la forme de *continuations* et de *suites* –¹⁸⁵ ou de son ouverture. Pour celle-ci, la prolongation se fera en amont ; on parle alors de *prequels*.¹⁸⁶ L'expansion peut aussi se faire à l'intérieur de la « zone temporelle couverte par le récit » au travers de l'*interpolation* (une incise transfictionnelle), de l'*expansion parallèle* (on pensera à la méthode de l'entrelacement), de la série ou encore de l'*expansion virtuelle*. Cette dernière est un prolongement fantôme, il s'agit de « tout ce qui, laissé en pointillés dans un récit, présuppose ne serait-ce que la possibilité d'une ligne pleine ».¹⁸⁷

La *version* consiste à se substituer à une fiction initiale¹⁸⁸, se donnant comme

un récit « traverse » sous un nouvel angle une histoire déjà racontée généralement par l'adoption de la perspective d'un (autre) personnage ; lorsqu'il soumet cette histoire (ou certains de ses épisodes) à une interprétation divergeant plus ou moins de celle qui se dégageait du récit initial ; enfin, et plus radicalement, lorsqu'un récit modifie sensiblement le cours de l'histoire tel qu'il était établi jusque-là.¹⁸⁹

La modification de la perspective est de l'ordre du *décentrement* ou du *recentrement*. L'interprétation divergente est nommée *réinterprétation*. La révision de l'histoire tient de la *contrefiction* s'il n'est jamais fait mention du texte original, de la *correction* si le texte veut explicitement corriger la version antérieure.¹⁹⁰ Les *croisements*, quant à eux, définissent la situation où deux (ou plusieurs) fictions que « le lecteur avait jusque-là toutes les raisons de considérer comme indépendantes » se voient rattachées l'une à l'autre. Il s'agit de procédés dont rend compte le terme anglais de *crossover*.¹⁹¹

¹⁸⁴ Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, p. 71.

¹⁸⁵ Saint-Gelais définit les continuations par « l'ajout d'un dénouement qui faisait défaut au récit initial » et les suites par le fait qu'elles feignent d'ignorer le dénouement du récit initial ou « en le considérant incapable d'endiguer la pulsion narrative du récit ». Ibid., p. 76.

¹⁸⁶ Ibid., p. 77.

¹⁸⁷ Ibid., p. 112.

¹⁸⁸ Ibid., p. 139.

¹⁸⁹ Ibid., p. 139-140.

¹⁹⁰ Ibid., p. 172. Nous verrons que le cas de la version intervient entre deux textes de Roubaud, voir *infra* chapitre 8.1.

¹⁹¹ Ibid., p. 200-217.

Finalement, il est question de *capture* lorsque la « diégèse originale est rétrospectivement annexée à une diégèse englobante, où elle ne figure plus qu'à titre de récit [...]. Il y a donc absorption, par une fiction, d'une autre fiction [...] qui se produit lorsqu'un autre récit rétrograde brutalement les événements qui précèdent au rang de 'représentation' ».192 Ce processus peut se faire aussi bien par l'auteur des deux textes que par un autre.

On constate que la transfictionnalité va plus loin qu'un simple rapport entre deux textes. Elle se manifeste à travers un large réinvestissement des textes et de leurs univers fictionnels. De ce point de vue, on peut y voir une manifestation particulière de la réécriture, car l'exploitation des univers de fictions présuppose le geste d'écriture par lequel on s'approprie un texte ou un univers fictionnel (un ensemble de textes) déjà là.

Pour terminer, voyons la notion de recyclage ! La critique s'accorde à parler plus précisément de « recyclage culturel », de manière à distinguer la notion littéraire de la notion générique de recyclage, prédominante dans le cadre de la biologie ou de l'écologie ; d'autre part, il s'agit de placer cette pratique dans le cadre de la conception postmoderne de la création.¹⁹³ La notion est définie par Moser comme « la réutilisation d'un matériau culturel déjà disponible dans une nouvelle pratique, quelque différents que soient par ailleurs les matériaux et les pratiques en question quant à leur étendue, leur forme et leur domaine ».194 La définition qu'il en donne fait écho à celle que nous proposons de réécriture. Ce n'est donc pas un hasard si le critique commence sa réflexion par un retour sur la terminologie choisie :

On peut songer à d'autres termes : reprise, réemploi, réécriture, citation, reconversion, restauration, réutilisation ; ce qui reflète assez fidèlement la pluralité terminologique qui caractérise ce champ de recherche. Tous ces termes renvoient au même phénomène, mais chacun met un aspect particulier au premier plan.¹⁹⁵

Ainsi, la réécriture se comprend comme une des pratiques du recyclage qui se caractérise par l'écriture. La différence entre les deux termes se situe essentiellement par rapport au contexte dans lequel ils sont utilisés. La réécriture est l'apanage des médiévistes, elle permet de qualifier l'écriture médiévale et de décrire les procédés de compositions des écrivains

¹⁹² Ibid., p. 232.

¹⁹³ Voir aussi pour une genèse critique du recyclage culturel Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste et Rolf Tiedemann (Paris : Cerf, 1989) et Jacques Derrida, *Mal d'Archive* (Paris : Galilée [1995], 2008).

¹⁹⁴ Walter Moser, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique », in *La recherche littéraire : objets méthodes*, dir. par Claude Duchet et Stéphane Vachon (Montréal : XYZ, 1998), 519-532, p. 519.

¹⁹⁵ Id.

médiévaux. Le recyclage est, nous l'avons dit, une conception moderne et surtout postmoderne de la production culturelle :

il apparaît que le recyclage sous toutes ses formes est devenu une caractéristique de la modernité et de la postmodernité et que, renouant avec les traditions anciennes pour lesquelles il était, ostensiblement, le fondement, les auteurs et artistes de notre ère culturelle renouvellent cette pratique en revendiquant, au départ, le principe de propriété collective et d'interrelation structurelle des productions humaines qui est à la base de la pratique et de la notion de recyclage.¹⁹⁶

Cette notion de recyclage investit des changements de valeurs dans notre environnement culturel. Pour les comprendre, Klucinskas et Moser avancent l'hypothèse qu'ils sont en lien avec le « phénomène plus général de 'culture recyclante' dans laquelle nous vivons ».¹⁹⁷

Dès lors ce nouveau paradigme démontre que « l'artiste travaille de plus en plus explicitement avec des matériaux culturellement déjà disponibles et marqués ».¹⁹⁸ Il ne s'en cache plus et son travail n'est pas discrédité, comme il pouvait l'être autrefois. Au contraire, la composition à partir de pièces disjointes ou de fragments rapportés est désormais considérée comme un acte créateur. On peut retrouver en sorte, dans cette postmodernité, une perception de la création artistique médiévale. Klucinskas et Moser résument cette évolution conceptuelle :

En généralisant outrageusement, on pourrait donc affirmer qu'un paradigme esthétique de production artistique est en train de quitter l'espace culturel. Ce paradigme peut le mieux être défini par la triade conceptuelle de nouveauté, d'originalité et d'authenticité. Ces trois termes étaient investis de valeur positive. Le nouveau paradigme qui envahit peu à peu l'espace culturel s'appuie sur une autre triade dont le copiage, le recyclage et la sérialité peuvent être identifiés comme les caractéristiques cardinales.¹⁹⁹

La généralisation apportée par les critiques est peut-être un raccourci, mais elle permet, de manière flagrante, de rapprocher le paradigme esthétique de création postmoderne à celui qui s'est développé au Moyen Âge. La triade correspond aussi à la philosophie oulipienne en matière de production. Le nouveau paradigme, dont parlent les critiques, est alimenté par les

¹⁹⁶ Hafid Gafaïti, Anna Mairesse, Michèle Praëger, « Recyclages culturels : principe et pratiques », in *Recyclages culturels / Recycling culture*, dir. par Hafid Gafaïti, Anne Mairesse, Michèle Praëger (Paris : L'Harmattan, 2003), 9-13, p. 12. Voir aussi Tina Kendall, Kristin Koster, « Critical Approaches to Cultural Recycling. Introduction », *Other Voices*, 3 (2007), en ligne, consulté le 7 mars 2019 <http://www.othervoices.org/3.1/guesteditors/index.php>.

¹⁹⁷ *Esthétique et recyclages culturels*, éd. par Jean Klucinskas et Walter Moser (Ottawa : PU d'Ottawa, 2004), p. 18.

¹⁹⁸ Id.

¹⁹⁹ Id.

pratiques de l'Ouvroir : copiage, recyclage et sérialité en sont les points d'orgue, tandis qu'on reconnaît dans celui qui tend à disparaître, les conceptions romantiques et avant-gardistes prônant l'inspiration comme moteur créateur.²⁰⁰ Or, les oulipiens la réfutent dans la mesure où la littérature (puisque c'est leur champ de travail) « constitue en fait un *retour* », ils le démontrent à travers la manipulation des contraintes littéraires.²⁰¹ D'ailleurs, les deux critiques parlent bien de « nouvelles potentialités, de nouveaux effets à produire » qui apparaissent dans la copie de l'œuvre originale.²⁰² La potentialité d'une œuvre est bel et bien l'effet recherché par les oulipiens lorsqu'ils réinvestissent un texte.

En outre, le processus de recyclage « consiste en plusieurs phases d'un geste qui comporte à la fois reprise et transformation » pouvant aller d'éléments isolés à un épisode entier.²⁰³ L'œuvre originale doit être traitée, exploitée : elle subit une métamorphose. Elle fait aussi écho à la réécriture qui apporte toujours une variance, ce qui fonde tout son intérêt. Moser fournit un mode d'emploi du processus de recyclage en trois phases : le prélèvement, le transfert et la réinsertion.²⁰⁴ Cette réinsertion dans un autre temps peut être à son tour prélevée, transférée et réinsérée, ainsi de suite, engendrant une série. Ce dernier aspect est au cœur du concept de recyclage, car le terme « veut dire insérer un objet dans un nouveau cycle de production, ou l'insérer à nouveau dans le même cycle de production ».²⁰⁵ Précisons encore que cette pratique permet de réinvestir des formes désuètes condamnées à sombrer dans l'oubli. Dès lors, le recyclage culturel a une fonction de préservation.²⁰⁶ Il préserve les valeurs culturelles et la mémoire du passé.

La notion de recyclage est très proche de la notion de réécriture : toutes deux reprennent en effet une matière qu'elles retransposent en la transformant. Toutefois, le geste d'écriture permet de délimiter la notion de réécriture, tandis que le recyclage englobe, en plus de l'écriture, d'autres processus artistiques (peinture, musique, architecture, etc.). En dépit de cette équivalence, la notion de recyclage nous paraît quand même pertinente et mérite d'être aussi retenue pour aborder l'œuvre de Roubaud, notamment, car elle renvoie surtout à l'idée du cycle. On pense en premier lieu au cycle de production. Roubaud réintroduit la légende du Graal dans un nouveau cycle de création. En outre, on serait tenté de jouer sur les mots (ce qui

²⁰⁰ Gafaïti, Mairesse, Praëger, « Recyclages culturels : principe et pratiques », p. 12.

²⁰¹ Reggiani, *Poétique oulipiennes*. p. 17. Voir également Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*.

²⁰² *Esthétique et recyclages culturels*, p. 17.

²⁰³ *Ibid.*, p. 2.

²⁰⁴ Voir Moser, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique », p. 525-527.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 591.

²⁰⁶ Kendall, Koster, « Critical Approaches to Cultural Recycling. Introduction », en ligne consulté le 7 mars 2019 <http://www.othervoices.org/3.1/guesteditors/index.php>.

n'est pas contraire à l'esprit roubaldien) en considérant que le cycle, c'est bien évidemment le *Cycle Vulgate* que Roubaud récrée. Il refait ainsi un cycle du cycle, c'est-à-dire qu'il « recycle » la matière arthurienne, cette fois de manière littéraire.

Si nous récapitulons, nous voyons que toutes les terminologies théoriques qui impliquent une répétition ou une reprise peuvent être mobilisées pour analyser l'œuvre de Roubaud. Il est intéressant de mettre en regard les notions de réécriture et de recyclage, justement parce que ces deux pratiques dépendent de deux domaines de recherche distincts, le Moyen Âge et la Modernité. Or, ces deux temporalités sont complémentaires dans l'œuvre roubaldienne, même si, en réalité, les deux pratiques se placent à différents niveaux de production. La réécriture, geste premier, touche à la composition, à la narrativité et à la structure des récits ; le recyclage est un processus second, qui qualifie l'ensemble de l'œuvre arthurienne de Roubaud et en signe la modernité. À leur tour, les mécanismes de réécritures peuvent engendrer un effet d'intertextualité selon la perception du lecteur et/ou un phénomène de transfictionnalité en faisant évoluer les personnages arthuriens récurrents dans un même univers de fiction. Ainsi, on conçoit la manière dont les différentes notions théoriques sont à la fois proches, mais ont chacune leurs particularités qui leur sont propres.

Ces outils théoriques nous permettent dès lors de nous plonger pleinement dans ce chronotope arthurien pour étudier la manière dont Roubaud nous transmet l'histoire du Graal qu'il façonne à partir des sources médiévales et dont il propose sa propre *conjointure*. Un assemblage qui laisse place à un récit double mêlant fiction et théorie tout en revivifiant la mémoire de la légende arthurienne, la vérité du conte et en réhabilitant la voix du conteur.

PREMIÈRE PARTIE :

GRAAL THÉÂTRE, DES COULISSES MÉDIÉVALES À LA SCÈNE CONTEMPORAINE

La réécriture arthurienne de Jacques Roubaud naît d'une rencontre avec Florence Delay en 1970.¹ Ils ont alors le projet commun d'écrire une matière populaire pour le théâtre. Ils se sont accordés sur ce genre parce que c'était un « objet d'amour et de regret » pour Florence Delay, et parce que Roubaud le connaissait peu (« vous reconnaîtrez là sa curiosité », nous confie Florence Delay).² Le choix du sujet s'est porté sur la matière de Bretagne, une matière populaire qui demeurait « gelée dans la mémoire collective ».³ Débute alors un travail de recherche sur « l'étendue prodigieuse de la forêt de texte »,⁴ permettant ainsi d'entreprendre un long travail de composition à quatre mains et à deux bouches, car le texte a d'abord été prononcé avant d'être fixé sur papier.⁵ Leur ambition est de raconter la légende du Graal du début à la fin en dix pièces de théâtre. Dix pièces de théâtre composées en branches renvoyant au *Cycle Vulgate*. *Graal Théâtre* est né, et les premières pièces sont publiées en 1977. L'entreprise d'écriture se termine en 2005 avec la publication de l'ensemble du recueil. L'œuvre n'a plus, désormais, qu'à être transmise, lue, diffusée, représentée (elle le sera en partie au Théâtre National Populaire de Villeurbanne en collaboration avec Strasbourg entre 2011 et 2014)⁶ : à notre tour de nous pencher sur le parcours de la communication !

Chapitre 1 : Mimétisme de l'écriture médiévale

Tout parcours de communication littéraire présuppose les processus de composition, auxquels ira d'abord notre attention. Florence Delay confirme qu'avec Roubaud, ils ont repris la poétique du clerc champenois, notamment la *conjointure*.⁷ Ils n'ont pas inventé, mais disposé le texte de sorte à « dégager un nouveau sens et que ce nouveau 'sen' ajoute à sa beauté ».⁸ Nous chercherons donc à démontrer de quelle façon les procédés de l'auteur médiéval sont mis à contribution dans *Graal Théâtre*. Nous étudierons dans un premier temps l'agencement – la *conjointure* – de l'œuvre. Puis, nous ferons ressortir sa structure qui se réapproprie la méthode de l'entrelacement. Ensuite, nous évoquerons la part humoristique de l'œuvre

¹ Florence Delay, « Composition de *Graal Théâtre* », in Jacques Roubaud, « compositeur de mathématique et de poésie », 199-209, p. 199.

² Id.

³ Ibid., p. 200.

⁴ Id.

⁵ Ibid., p. 208.

⁶ De 2011 à 2014 les cinq premières pièces ont été mises en scène. Le projet s'est arrêté avec le non-renouvellement de Julie Brochen à la direction du T.N.S. à Strasbourg (*Joseph d'Armathie* 2011, *Merlin l'Enchanteur* 2012, *Gauvain et le Chevalier Vert* 2013, *Perceval le Gallois* 2014, *Lancelot du Lac* 2014). Les pièces *Merlin*, *Gauvain* et *Lancelot* ont connu une première mise en scène en 1979 par Marcel Maréchal à Marseille.

⁷ Delay, « Composition de *Graal Théâtre* », p. 208.

⁸ Id.

activée par un mélange de tons et une réécriture parodique. Enfin, il sera question de l'actualisation de la légende au moyen d'anachronismes créateurs. Pour nous guider dans ce parcours, nous nous appuyons sur *Graal fiction*. Ce texte soulève, certes des interrogations quant à sa généricité, mais nous le considérons dans un premier temps comme un mode d'emploi offrant des clés de lecture nécessaires à notre étude de *Graal Théâtre*.⁹

1.1 Pour « une esthétique de la jointure » : l'exemple de *Gauvain et le chevalier vert*

Des graines semées par Chrétien à l'arborescence textuelle engendrée par les continuateurs et les ré-écrivains de la légende du Graal, il faut encore ajouter les contributions qui dépassent les frontières géographiques de la France et sortent des limites temporelles des XII^e et XIII^e siècles. Delay et Roubaud se sont donc retrouvés devant une « véritable forêt de Brocéliande de textes ! »¹⁰ À leur tour, ils collaborent à filer cette métaphore organique, car c'est bien par une image arborisée que les deux auteurs parlent de leur travail : « Nous avons construit notre cycle comme un arbre à dix branches, ou pièces, qui racontent la naissance, les aventures et la fin de deux chevaleries indissolublement liées : celle qui vient du ciel et celle qui vient de la terre ». Pour la construction de ce cycle, ils ont donc emprunté un peu « à chacun pour recréer une nouvelle version ».¹¹ La pièce *Gauvain et le Chevalier Vert* est exemplaire au niveau de ce mélange des sources qui se sont écrites « dans toutes les langues d'Europe ».¹²

Il s'agit d'une des premières pièces composées pour *Graal Théâtre* et, comme son titre l'indique, elle se consacre à Gauvain. Les auteurs ont donc fait une sélection des textes qui relatent les aventures du neveu du roi Arthur. Trois sources ont été majoritairement reprises : *Sir Gawain and the Green Knight*, texte anonyme en vers rédigé en moyen anglais, qui date du XIV^e siècle,¹³ *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et la *Première Continuation de Perceval* (fin XII^e siècle), appelée également *Continuation Gauvain*. À ces trois textes s'ajoute enfin une partie de la trame narrative du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. À partir de ces textes, Delay et Roubaud font un travail de *dispositio* tout en apportant un nouveau sens à la légende que nous nous proposons d'étudier en décortiquant la composition

⁹ Nous reviendrons plus en détail sur la structure de ce texte voir *infra* chapitre 10.1.

¹⁰ *Rencontre avec Florence Delay et Jacques Roubaud, à l'occasion de la parution de Graal théâtre (2005)*, en ligne, consulté le 20 octobre 2018, <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01057096.HTM>.

¹¹ Id.

¹² Id.

¹³ *Sir Gawain and the Green Knight: A Dual-language Version*, ed. by William Vantuono (New York: Garland, 1991), [désormais *Gawain*].

de la pièce.¹⁴ Ce travail de décorticage nous oblige à procéder à un va-et-vient entre les sources médiévales et le texte de Delay et Roubaud.

Le poème anglais se consacre entièrement au neveu d'Arthur et met en scène les prouesses du chevalier.¹⁵ Le jour de l'an, un chevalier vert arrive à la cour du Roi Arthur et met au défi celui qui osera lui couper la tête et qui se verra rendre la pareille dans un an à la chapelle verte. Gauvain se porte volontaire et décapite le géant vert. Celui-ci, contre toute attente, se relève, reprend sa tête et rappelle à Gauvain sa promesse (*Gawain*, 136-490). L'année s'écoule, le neveu d'Arthur quitte Camelot pour affronter l'épreuve. Pendant son errance, à la veille de Noël, il accepte l'hospitalité insistante du seigneur Bertilak, chez qui il reste trois jours (*Gawain*, 1045-1078). Ce séjour devient un réel défi de chasteté. Gauvain résiste par trois fois aux tentatives de séduction de lady Bertilak (*Gawain* 1105-1667).¹⁶ Lorsqu'il retrouve le géant à la chapelle verte, il découvre que celui-ci n'est autre que le seigneur Bertilak et que les tentatives de séduction de sa femme étaient la véritable épreuve (*Gawain*, 1997-2445). La transformation du seigneur est l'œuvre de la magie de Morgane qui souhaite mettre à l'épreuve les chevaliers de la Table Ronde (*Gawain*, 2446-2460).¹⁷

Le texte présente donc deux fils narratifs – le défi du Chevalier Vert et l'épreuve de chasteté – qui sont au final du même tenant et se révèlent être orchestrés par un seul et même auteur : la fée Morgane. Le texte se concentre sur Gauvain sans entrelacer les aventures d'autres chevaliers, même si « the hero's two long journeys gave obvious openings for many, the author resisted the temptation ». ¹⁸ Delay et Roubaud, eux, vont succomber à la tentation et profiter de combler la brèche temporelle d'une année laissée ouverte par le poème en y insérant d'autres sources. Les auteurs modernes vont placer, dans ce blanc temporel, la quête du Graal qui devient le point central du récit. La reprise de *Sir Gawain and the Green Knight* n'est qu'un pré(-)texte. Il encadre la quête, se focalise sur Gauvain et surtout, le défi du Chevalier Vert sert de motif pour envoyer Gauvain sur les routes du royaume où il rencontre

¹⁴ Pour avoir un aperçu de l'agencement structurel de ces sources dans la pièce voir *Tableau 1*.

¹⁵ Voir l'introduction de l'édition Tolkien et Gordon : *Sir Gawain and the Green Knight*, ed. by J.R.R Tolkien and E.V. Gordon (Oxford : Oxford University Press, [1925] 1967), p. XIV-XXI. Les éditeurs reviennent sur les sources du texte. Le poème anglais, de la même façon que les textes médiévaux français, est un travail de réécriture. Il emprunte, entre autres, au *Livre de Caradoc* présent dans la *Première Continuation*, au *Perlesvaus* et à certains épigones de Chrétien de Troyes (*La Mule sans Frein*, *Yder* et *Hunbaut*).

¹⁶ Sur ce sujet voir l'article de John Burrow, « The Two Confession Scenes in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Modern Philology*, 57 (1959), 73-79. Voir également Carolyn Dinshaw, « A Kiss is Just a Kiss : Heterosexuality and its Consolations in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Diacritics*, 24 (1994), 205-226.

¹⁷ Concernant le personnage de Morgane dans le texte voir Albert B. Friedman, « Morgane le Fay in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Speculum*, 35 (1960), 260-274.

¹⁸ « Introduction », in *Sir Gawain and the Green Knight*, ed. by Tolkien and Gordon, p. XIV. Voir les vers 2482-2483.

d'autres aventures qui le conduisent au château du Graal. D'ailleurs, le dénouement n'intervient qu'à la dixième scène, et celle-ci prend en charge à elle seule la réécriture du texte anglais. Une année sépare donc la première scène de la dixième et entre les deux toute une série d'aventures attend Gauvain.¹⁹

La pièce, contrairement à ce que son titre donne à entendre, n'est dans ce cas-là, plus une simple reprise ou traduction du texte anglais. Elle témoigne d'un véritable travail d'imbrication des sources qui entre en jeu dès le départ du Chevalier Vert, quand le texte bifurque sur *Le Chevalier au Lion*. Gauvain, inquiet face à ce qui l'attend, sollicite la compagnie d'Yvain, autre neveu d'Arthur. Toutefois, celui-ci vient de se marier et, tenu à garder la fontaine, ne peut plus partir en quête d'aventure. Gauvain convainc alors son cousin de l'accompagner en réactivant le discours tenu dans le *Chevalier au Lion*, dans lequel il avait mis en garde Yvain contre le danger de la *recreantise*, autrement dit de la paresse et de la lâcheté. Le discours de Gauvain insiste sur le déséquilibre entre *arma* et *amor* que le mariage peut engendrer, car cela va à l'encontre de la courtoisie et risque de mettre son « pris » (renommée) en danger. L'amour de la femme a pour but d'affiner le chevalier, de le rendre meilleur, et non de l'éloigner des armes et des aventures.²⁰ Les auteurs de *Graal Théâtre* reprennent le discours de Gauvain et les arguments à l'encontre des femmes et du mariage sont conservés presque mot à mot :

¹⁹ La chronologie de la pièce qui s'étend sur une année est schématisée dans le *Tableau 2*.

²⁰ Du reste, cette visée est évoquée par Merlin dans *Graal Théâtre* : « Sans dame comment tes chevaliers se surpasseraient-ils ? » (*GT*, 115).

<p>Le Chevalier au Lion</p> <p>Comment ? Seroiz vos or de chix, Che disoit mesire Gavains, <i>Qui pour lor femmes valent mains ?</i> [...] <i>Qui pour empirier se marie !</i> Amender doit de bele dame Qui l'a a amie ou a femme, Ne n'est puis drois qu'ele l'aint Que ses pris et ses los remaint. Chertes, encor seroiz iriés De s'amor, <i>se vous empiriés,</i> <i>Que femme a tost s'amor reprise ;</i> Ne n'a pas tort s'ele desprise Chelui qui devient de l'empire Sire, qui pour s'amour empire. Primes en doit vostre pris croistre. Rompés le frain et chavestre, S'irons tournoier avec vous, Qu'è on ne vous apiaut jalous. [...] Biens adoucist par delaier, Et plus est dolz a ensaier Unz petis biens, quant il delaie, C'uns grans, qui tout adés l'ensaie. Joie d'amor qui vient a tart <i>Sanle la vert busche qui art,</i> Et dedans rent plus grant calor, Et plus se tient en sa valour, Com plus se tient d'è alumer. (CL, vv. 2484-2523, nous soulignons.)</p>	<p>Graal Théâtre</p> <p>Gauvain : Quoi Yvain neveu d'Arthur serait-il de <i>ceux qui par leurs femmes valent moins</i> ? Ce mariage doit-il être la fin de ta vie ? Quelle amie ne <i>cesse d'aimer si la gloire décline</i> et ta gloire disparaîtra à ne briller que dans sa chambre. <i>Une femme reprend vite son amour.</i> Crois-tu qu'elle peut oublier comment tu l'as conquise que tu as été plus fort que le tonnerre sur la fontaine plus fort que son époux ? C'est de cela qu'elle t'a aimé et si tu ne te mesures plus à rien c'est de rien qu'elle t'aimera. Fais plus que jamais crier ton nom. Montre-toi dans les tournois les batailles et dans les châteaux pour qu'on ne te dise pas jaloux. Il faut toujours partir parce qu'on revient avec plus de plaisir et de joie. Le bonheur gagne à être retardé. La joie qui tarde <i>est comme la bûche verte qui brille avec d'autant plus de chaleur</i> qu'elle est plus lente à s'allumer. Je ne dis pas qu'il n'est pas dur de quitter une aussi belle amie que Claudine, mais c'est pour partir avec moi. (GT, 159, nous soulignons).</p>
---	--

Si l'argumentation de Gauvain reste inchangée, Delay et Roubaud placent dans sa bouche un rappel de l'héroïsme d'Yvain : la manière dont il a conquis sa femme. Ce détail permet de recontextualiser et de démontrer que la conception de l'écriture est la même au niveau micro-structurel. La réplique de Gauvain est à l'image de la pièce : un agencement de la source de Chrétien. Enfin, d'un texte à l'autre, Gauvain parvient à convaincre Yvain de partir

sur les routes à la recherche d'exploits chevaleresques. Dans *Le Chevalier au Lion*, Yvain quitte Laudine pour son « compains » (CL, v. 2511), de la même manière que dans *Graal Théâtre*, il quitte Claudine (prénom modernisé), pour accompagner Gauvain.

La bifurcation sur *Le Chevalier au Lion* à ce moment du récit a plusieurs visées. Premièrement, elle rend compte de l'unité des sources choisies pour agencer la pièce. Tous les textes sont en vers et n'appartiennent pas au *Cycle Vulgate*. Ensuite, l'introduction du cousin de Gauvain traduit une envie inassouvie de la part des auteurs, notamment de Roubaud, de traiter d'Yvain. Roubaud avoue à Nathalie Koble et à Mireille Séguy qu'il a dû renoncer au chevalier au lion avec regret. Il aurait voulu « qu'il y ait une pièce centrée autour d'Yvain »²¹ ; à défaut, l'accompagnement de Gauvain par Yvain vient modestement combler ce manque. Enfin, la reprise du texte de Chrétien a surtout un enjeu narratif. Le délai d'une année laissé par le Chevalier Vert fait écho à celui accordé par Laudine lorsque Yvain lui demande la permission de partir avec Gauvain : « À tout le mains jusqu'à .i. an » (CL, v. 2573). Dans *Graal Théâtre*, la réponse de Claudine est tacite, car ce personnage féminin n'intervient pas. Cependant, le lecteur devine que la permission a été donnée à Yvain, puisqu'on le retrouve dans la scène suivante chez le roi Arthur en compagnie de Gauvain. Par conséquent, l'intérêt narratif se confirme, dans la mesure où la requête de Gauvain à son cousin permet, certes, l'enchaînement des événements, mais assure surtout la transition vers une nouvelle source : *La Première Continuation du Conte du Graal*.

Cette source est à la base de la deuxième scène. Elle fait l'objet d'une condensation de la deuxième branche du texte médiéval. Cette dernière se concentre d'abord sur le siège de la cité du seigneur Brun de Branlant. Siège qui s'étend dans la durée à cause d'Yvain et Gauvain qui sont pris de pitié pour Lore de Branlant et Ysaive de Carahés, deux demoiselles « de grant biauté » (v. 1162). Ils s'assurent qu'elles ne manquent de rien et prient Arthur de les ravitailler. Le roi « qui molt ert vaillans et cortois » (v. 1190) n'hésite pas à exécuter cette requête, jusqu'à ce qu'il réalise que les vivres envoyés rendent plus fort l'adversaire. Il interdit alors toute demande d'approvisionnement, mais finit par accepter une nouvelle requête d'Yvain. Après ce dernier don, Brun de Branlant accompagné de ses hommes pénètrent dans le camp arthurien lorsque les chevaliers sont encore endormis pour y voler des victuailles. L'alerte est donnée et Gauvain, qui dans la précipitation ne revêt pas son armure, s'élance à sa poursuite. La cavale se termine par une série de coups entre Brun et Gauvain, laissant grièvement blessé le neveu du roi qui reste alité plusieurs mois. Une fois rétabli,

²¹ Nathalie Koble, Mireille Séguy, « Les ambages de la mémoire : le Graal contemporain, entretien avec Florence Delay et Jacques Roubaud », in *Passé Présent*, 153-169, p. 156.

Gauvain décide pour se distraire d'aller faire un tour à cheval. S'ouvre alors une deuxième trame narrative dans laquelle Gauvain rencontre Flore de Lis. La demoiselle qui a entendu « primes de lui parler /et si grans bien dire et conter » (vv. 1629-1630), lui offre son amour dès qu'elle le reconnaît. Des « geus d'amors » (v. 1700) s'en suivent, Flore perd son « non de pucele » (v.1703) et tombe enceinte. Gauvain doit essuyer la colère du père, Norés de Lis, qui meurt sous les coups du chevalier, puis celle du frère, Bran de Lis. Bran et le neveu d'Arthur commencent un combat qu'ils remettent à plus tard. Gauvain rentre à Branlant et la branche se termine par la capitulation de Brun.

Delay et Roubaud mettent l'accent sur la famille de Lis²² en opérant une imbrication des deux trames narratives. Cette imbrication se produit par un glissement syllabique du nom des personnages entre Brun/Bran et Lore/Flore. Les auteurs jouent de la proximité des sons pour entremêler les deux fils narratifs. Dans la pièce, Brun et Lore de Branlant n'apparaissent plus, leur histoire a été transposée à la famille de Lis. Ainsi, Arthur assiège le château de Bran de Lis et Gauvain accompagné d'Yvain ravitaille Flore de Lis et sa cousine Ysaure de Karhaïs. Ce déplacement permet une économie du récit, car l'intérêt pour la continuation de l'action se porte sur la relation entre Flore et Gauvain dont l'union donnera naissance à un fils. La rencontre entre le chevalier et la demoiselle marque le rattachement de la pièce au texte médiéval, puisque le passage reste fidèle à la source. Après la révolte des assiégés qui conduit au combat entre Bran et Gauvain, celui-ci en ressort grièvement blessé.²³ À son rétablissement, Gauvain part se dégourdir et rencontre Flore : arrive alors ce qui devait arriver. Toutefois, la scène se termine sur la sortie de Bran à la poursuite de Gauvain et la grossesse de Flore n'est pas dévoilée.

La scène suivante se poursuit avec *La Première Continuation*, mais fait un bond en avant dans l'histoire en empruntant le début de « Guerehet » sixième et dernière branche du texte médiéval. Guerehet, ou Guerrehés dans *Graal Théâtre*, est un des frères de Gauvain. Delay et Roubaud ouvrent la scène à toute la fratrie en l'intitulant « Gauvain et ses frères ». Elle reprend le passage du Mort Mystérieux qui arrive chez le roi sur une nef féerique et dont le corps porte le tronçon de la lance qui l'a frappé, ainsi que l'aventure de Guerrehés dans le verger et sa confrontation avec le nain.²⁴ Si cette scène apparaît comme une adaptation théâtrale fidèle du texte médiéval, trois éléments l'en distancient néanmoins et méritent d'être

²² Rappelons qu'un Mélian de Lis apparaît déjà dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (CC, vv. 4755 et 5461).

²³ Gauvain est d'ailleurs souvent blessé, c'est une de ses particularités. Ceci a un but narratif, c'est pour permettre aux autres chevaliers de se surpasser et par conséquent de poursuivre les aventures et le récit. Roubaud en fait d'ailleurs un axiome dans *Graal fiction* (GF, 93).

²⁴ Jean Marx, « L'aventure de Guerrehés », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, (1963), 139-143.

commentés. Premièrement, l'aventure de Guerrehés est réduite au statut de rêve. Cette modification permet, d'une part, le passage dans l'Autre Monde par un raccourci ; Jean Marx le confirme, cette aventure s'apparente aux lais féériques et l'arrivée du frère de Gauvain dans le verger marque le passage dans l'Autre Monde.²⁵ Roubaud donne lui aussi des clés de lecture à l'épisode de Guerrehés dans *Graal fiction*. L'aventure a lieu dans un monde étrange et éloigné : « l'idée de distance nous isole comme le jardin séparé de la ville par les murs » (*GF*, 52). Par conséquent, à défaut de recréer un décor d'un jardin isolant le héros, le récit du rêve permet de donner l'impression de cet isolement dans un ailleurs.

D'autre part, le rêve renvoie au fait que la sixième branche de la *Première Continuation* peut se lire comme un récit qui se vaut pour lui-même. D'ailleurs, Jean Marx qualifie ce petit récit de conte et démontre qu'il « a pour particularité de former un tout, fort bien composé » avec une ouverture, un centre et une conclusion.²⁶ Il représenterait donc un récit second inséré dans l'aventure de la quête du Graal. Par conséquent, nous pouvons établir un parallèle entre la sixième branche et le rêve, car le récit de rêve, comme l'expliquent Alain Corbellari et Jean-Yves Tillette, « mérite en effet d'être considéré pour lui-même ».²⁷

Ensuite, la deuxième modification intervient par le remplacement du tronçon de la lance de fer dans la poitrine du mort au profit d'une épée. Cette substitution des armes renvoie en réalité à une thématique reprise un nombre incalculable de fois dans les romans arthuriens, celle de l'épreuve de l'épée. Alexandre Micha ne fait pas de différence entre « retirer une épée ou un tronçon de lance dans le corps d'un 'navré', ou d'arracher une épée à un perron où elle est fixée ».²⁸ De ce fait, le défi lancé par la demoiselle Hideuse dans le *Conte du Graal*, à savoir d'aller délivrer la demoiselle du château Orgueilleux et de se voir ceindre l'*espee aus Estranges Ranges* (*CC*, v. 4642), entre également dans cette thématique.²⁹ Les deux épreuves sont, du reste, réunies dans cette troisième scène de *Gauvain* chez Delay et Roubaud. Micha les considère d'ailleurs comme des variations d'un même thème qui prend son origine, dans l'*Énéide* (VI, v. 145-148). Chez Virgile, il n'est pas question d'épée, mais d'un rameau d'or qu'Énée doit détacher, s'il est l' élu, pour pouvoir descendre aux Enfers, c'est-à-dire pour les médiévaux le passage dans l'Autre Monde. Cette reprise dans les textes arthuriens représente un rite initiatique pour les chevaliers de renoms : Arthur sort l'épée de l'enclume,³⁰ Lancelot

²⁵ Ibid., p. 140.

²⁶ Ibid., p. 139.

²⁷ Alain Corbellari, Jean Yves Tillette, « Introduction », in *Le Rêve médiéval* (Genève : Droz, 2007), 7-10, p. 8.

²⁸ Alexandre Micha, « L'épreuve de l'épée », *Romania*, 70, (1948), 35-50, p. 37.

²⁹ Ibid., p. 50. Micha rattache cette épreuve aux autres, mais il mentionne tout de même que Chrétien a pris beaucoup de liberté par rapport au thème latin.

³⁰ *Merlin*, in *Le Livre du Graal* vol.1, § 196, p. 763.

déferre un chevalier avant son adoubement.³¹ Il devient alors un motif, mainte fois répété. Micha le prouve en faisant l'inventaire des nombreux épisodes de l'épreuve de l'épée, démontrant que « les auteurs transforment un thème, par analogie ou par contraste, [qu'] ils se livrent à d'infinies arabesques sur un motif sans cesse repris, mais dont ils ont soin d'éviter la répétition monotone, en introduisant chaque fois un agencement de leur façon.³²

Cette variation thématique est d'ailleurs explicitement énoncée dans *Graal Théâtre*. Lorsque cette fois, dans *Lancelot du Lac*, un chevalier transpercé d'une épée se présente à Arthur et lui demande d'être vengé, le roi exprime son sentiment de déjà-vu : « tout ceci ressemble étrangement à quelque chose que nous avons déjà vécu » (*GT*, 280). Gauvain fait le rapprochement avec cette scène reprise de la *Première Continuation* : « Oui il me rappelle le Mort Mystérieux » (*GT*, 280). L'agencement est donc au cœur de la réécriture de ce motif, et nous aurons l'occasion de constater sa répétition. Enfin, la reprise de ce motif dans la scène « Gauvain et ses frères » a un intérêt direct dans la structure narrative, car étant commun à la *Première Continuation* et au *Conte du Graal*, il permet la transition entre les deux sources. La soudure se réalise avec l'apparition de la demoiselle Hideuse.

La bifurcation sur le *Conte du Graal* est la troisième modification apportée à l'histoire de Guerrehés. La distinction est plus que remarquable, car la pièce de *Gauvain* parvient ainsi à l'enjeu principal de *Graal Théâtre*. De manière littérale et figurée, le texte atteint le Graal. Il parvient effectivement au texte de Chrétien d'où découlent les prémisses de la légende, et surtout il mène les héros sur les chemins de la quête. Le défi lancé par la demoiselle Hideuse est suivi de l'apparition de Guingabrézil, personnage primordial et déjà présent dans le texte de Chrétien, qui pousse Gauvain à la quête de la lance qui saigne. Mais pour l'heure, il le défie en duel dans un délai de « quarante jours devant le roi d'Escavalon » (*GT*, 169). Ces deux nouveaux éléments entraînent une relance narrative qui, par un effet boule de neige, conduit Gauvain sur le chemin du château du Graal. En effet, le neveu du roi accepte encore une fois de relever le défi, volontarisme qui lui est d'ailleurs reproché par ses frères (*GT*, 170-171). Ce nouveau délai qui lui est accordé a, toutefois, une utilité narrative, car il permet un petit récapitulatif des aventures en suspens qu'il cumule depuis le début de la pièce :

YVAIN : Quelle date sommes-nous ? Dans quarante jours c'est l'été. Tu viens de promettre de rencontrer Guingabrézil devant le roi d'Escavalon. Cela exclut que d'ici là tu puisses délivrer la demoiselle du château Orgueilleux. Tu n'auras pas oublié non plus que d'un jour à l'autre il te faudra accepter le combat promis à Bran de Lis à cause de sa petite sœur et que d'ici la fin de

³¹ *Lancelot, La Marche de Gaule*, in *Le Livre du Graal* vol.2, § 271, p. 281.

³² Micha, « L'épreuve de l'épée », p. 50.

l'année qui n'est pas si lointaine tu dois perdre la tête à la Chapelle Verte. À l'allure où tu t'engages il te faudrait le don d'ubiquité. (GT, 169)

La réplique d'Yvain, teintée d'ironie, fait figure de piquêre de rappel au lecteur pour ne pas perdre le fil des multiples aventures de Gauvain. Elle a aussi le mérite de dévoiler l'imbrication des différents fils les uns par rapport aux autres et par extension celle des différentes sources mobilisées dans ce travail d'agencement. D'autant plus que ce court aparté permet de revenir sur l'histoire de Guerrehés qui saisit de manière involontaire l'épée plantée dans la poitrine du Mort Mystérieux. La pièce laisse, dès lors, en suspens Guerrehés et se consacre à Gauvain. À ce moment, le texte bifurque sur le *Conte du Graal*. Les aventures se concentrent sur l'arrivée de Gauvain au château des dames et des demoiselles et elles se répartissent sur trois scènes.³³ L'aventure s'étend sur autant de scènes pour donner une impression de lenteur, car Gauvain en oublie le temps.

Dès que Gauvain quitte le château, la pièce s'emploie à boucler les combats en duel qu'il a en cours. Le texte re-convoque alors les sources du début ; du *Conte du Graal* il passe au *Chevalier au Lion*, puis à la *Première Continuation* et termine les aventures de Gauvain et du Chevalier Vert. La construction de la pièce donne à voir une composition en miroir avec un centre névralgique. Cette structure peut s'assimiler à la célèbre comparaison avancée par Rabelais dans le prologue de *Gargantua* qui envisage le texte comme un os, demandant au lecteur de le briser pour en extraire la moelle. Ici, ce qui constitue la *substantificque mouelle*³⁴ de la pièce est le *Conte du Graal*, texte qui fait apparaître pour la première fois le saint *veissel* et par conséquent qui est à l'origine des récits de la légende.

La pièce est donc un assemblage fait à partir de sources qui relatent les aventures de Gauvain.³⁵ Florence Marsal souligne que « ce montage permet de refléter tout un courant de la littérature médiévale, qui voit se développer aux XIII^e et XIV^e siècles de nombreux textes, essentiellement en vers et tout à fait indépendants des cycles du Graal en prose, consacré à Gauvain ».³⁶ Ces textes en vers ne suivent pas la christianisation du Graal qui débute avec Robert de Boron et se concrétise avec les réécritures en prose. Ils ont la particularité de laisser place à l'amour terrestre. Les jeux d'amour avec Flore de Lis et les rencontres de Gauvain avec d'autres demoiselles témoignent d'une présence accrue de l'amour dans les textes.

³³ Voir *Tableau 2*.

³⁴ Rabelais, *Gargantua*, p. 38.

³⁵ La pièce est un montage, d'ailleurs le lapsus de la demoiselle de l'Esplumoir le fait comprendre : « Gauvain en danger point. Chevalier Vert en route pour Camaalot point. *Texte non veuillez m'excuser tête démontable point*. Signé merlin. » (GT, 150, nous soulignons). Voir Marsal, « La conjointure dans *Graal Théâtre* » in *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, 211-222, p. 216.

³⁶ Marsal, « La conjointure dans *Graal Théâtre* », p. 217, aussi pour les remarques qui suivent.

D'ailleurs, ce constat ne s'arrête pas uniquement à Gauvain, mais s'applique tout aussi bien à Lancelot, Yvain et Perceval. Dès lors, on comprend l'échec de Gauvain et des autres chevaliers dans la quête du Graal. Fidèle aux textes du Moyen Âge, le neveu d'Arthur se laisse séduire tout autant qu'il séduit.³⁷

Dans *Graal fiction*, le portrait axiomatique fait de Gauvain à partir des sources médiévales, le présente comme le chevalier aux demoiselles, celui dont aucun chevalier ne peut le dépasser en prouesse amoureuse. Toutefois, Roubaud tient à faire une distinction notoire, « Gauvain n'est pas don juan », il est même un « *anti-don-juan* » (GF, 102).³⁸ En réalité, Gauvain ne conquiert pas les dames, il les initie à l'amour : il est un « 'effecteur d'amour' » (GF, 102). En somme, de la même façon « qu'il est initiateur de la prouesse d'un jeune chevalier, il sera initiateur amoureux d'une jeune dame » qui ensuite, celle-ci se préoccupera d'autres chevaliers. Pour résumer, une demoiselle qui a aimé Gauvain « n'en a que plus de prix » (GF, 103). Le neveu d'Arthur est donc indispensable au royaume arthurien, par contre il est loin de l'être pur, chaste et vierge qui pourra résoudre les mystères du Graal.³⁹ D'ailleurs, lors du cortège du Graal, la didascalie nous indique que « *Gauvain suit du regard la jeune fille* » (GT, 212). Il est plus attentif à la porteuse qu'au Graal.⁴⁰

Cependant, cette conception galvinienne de l'amour évolue selon les sources, notamment dans le texte anglais *Sir Gawain and the Green Knight*. Deux siècles séparent ce récit de Chrétien de Troyes, amenant des changements de paradigmes et une évolution des valeurs dans un sens chrétien. Gawain n'est plus le jeune chevalier qui se laisse facilement charmer. Le texte anglais marque un contraste avec les textes français dans la mesure où il opère une spiritualisation du héros pour l'élever à un idéal courtois et chevaleresque.⁴¹ Il résiste aux avances de Lady Bercilak en la repoussant courtoisement, déclarant qu'il n'a pas besoin d'amie : « By saynt Jon, / And smethely con he smyle, / In fayth i welde right none / Ne none wil welde the whyle » (*Gawain*, vv. 1788-1791). En refusant la femme du Chevalier Vert, il ne commet pas la faute d'adultère, contrairement à Lancelot et Guenièvre.

Delay et Roubaud vont déchristianiser ce Gauvain de la tradition anglaise et le rapprocher de la représentation plus frivole qu'en donnent les écrits français que ce soient les romans de Chrétien de Troyes ou la *Première Continuation de Perceval*. Toutefois, la

³⁷ Voir l'étude de Busby, *Gauvain in Old French Literature*.

³⁸ Florence Delay, « Entrée dans l'univers médiéval : l'expérience du *Graal Théâtre* », in *Perspectives médiévales*, 9, (1983), 74-82, p. 74.

³⁹ Delay, « Entrée dans l'univers médiéval », p. 79.

⁴⁰ Marsal, « La conjointure dans *Graal Théâtre* », p. 217.

⁴¹ Alicia Yllera, « Gauvain/Gawain : las multiples transposiciones de un héroe », *Revista de Literatura Medieval* 3, XLVI, (1991), 199-221, p. 199.

contrainte du dénouement de *Sir Gawain* est respectée, puisque, par le fait que Gauvain résiste aux charmes de Lady Bercilak, il ne se fait pas trancher la tête. Dans le texte anglais, comme dans *Graal Théâtre*, quand Gauvain séjourne chez Lord et Lady Bercilak, il passe un pacte avec Lord Bercilak. Lorsque le seigneur se rend à la chasse chaque matin, le chevalier peut rester oisif au château, à condition qu'ils échangent le soir les biens qu'ils ont acquis durant la journée :

“ Yet fyrrre ”, quoth the freke, “ a forward we make: / Whatsoever I wyne in the wode hit worthes to youres, / And what chek so ye acheve change me therforne./ Swete, swap we so, sware with trauthe,/ Whether lede so lympe lere auther better”. (*Gawain*, vv. 1106-1109)⁴²

Je ne vous demande pas de m'accompagner car il faut que vous vous reposiez, mais puisque nous ne pouvons pas rivaliser à la chasse voilà ce que je vous propose contre l'ennui : tout mon butin sera le vôtre et en échange vous me donnerez ce que vous aurez gagné pendant la matinée. (*GT*, 201)

Dans *Sir Gawain*, le premier jour, le chevalier en résistant à la tentation n'obtient qu'un baiser de Lady Bercilak qu'il échange avec le Lord, le soir venu. Le deuxième jour, la dame lui donne deux baisers. Enfin, le troisième jour, comme il refuse de coucher avec elle, elle lui offre une ceinture verte, en lui faisant promettre de ne rien dire à son mari. Au retour de ce dernier, Gauvain lui remet trois baisers tout en taisant le cadeau reçu de Lady Bercilak.

Dans *Graal Théâtre*, Gauvain ne couche pas, mais il s'aventure tout de même en dessous de la ceinture. Le premier jour, il reçoit un baiser sur les lèvres de la dame. Le deuxième jour, il embrasse tout son corps : « Il embrasse lady Bercilak sur les lèvres. [...] Gauvain lui embrasse lentement les seins, le ventre, les jambes » (*GT*, 204). Il ne s'arrête plus seulement aux lèvres, mais surtout, il ne reçoit plus passivement ces baisers, c'est lui qui les donne. Finalement, le troisième jour ce n'est pas une ceinture qu'il obtient, mais un accessoire qui se porte bien en dessous, une « jarretière vert et or » (*GT*, 205).⁴³ Ainsi, en réécrivant cette aventure du Chevalier Vert tout en introduisant des caractéristiques frivoles du personnage des textes français, Delay et Roubaud offrent une rétrospective de l'évolution de

⁴² ““Sir Knight”, quoth the host, “we will make a covenant. Whatsoever I win in the wood shall be yours, and whatever may fall to your share ye exchange for it. Let us swear, friend, to make this exchange, however our hap may be, for worse or for better”. Traduction de Jessie L. Weston dans *Sir Gawain and the Green Knight* (New York: Dover, 2003), pp. 22-23.

⁴³ Cette jarretière n'est pas sans évoquer le plus élevé des ordres de chevalerie britanniques, l'ordre de la Jarretière fondé par Edouard III en 1348, accentuant ainsi le caractère insulaire de la source empruntée.

Gauvain dans le temps et l'espace. Mais surtout, ils replacent au centre du texte l'amour. Florence Marsal conclut :

Leur conjointure déconstruit « la machine de guerre contre l'*amors* » que constitue un certain pan de la prose médiévale, en jouant le jeu, en empruntant les mêmes armes, les mêmes personnages, en refaisant les mêmes batailles rhétoriques à l'envers. L'amour des chevaliers, des dames, de la poésie et de la prose apparaît clairement comme le moteur du récit, l'armature du cycle, le joint de la conjointure, tout comme il était la source explicite du *trobar*.⁴⁴

Delay et Roubaud déconstruisent donc la signifiante que la légende a acquise au fil des siècles, pour atteindre l'origine de la lyrique occidentale : la poésie des troubadours. Pour Roubaud, la matière arthurienne est une adaptation romanesque de la lyrique occitane, c'est ce qu'il cherche à retrouver par la réécriture.⁴⁵

Finalement, soulignons que l'épisode du Chevalier Vert ne constitue pas la fin de la pièce, celle-ci reste ouverte. D'ailleurs la clôture est souvent incompatible avec le cycle du Graal, qu'on ne cesse de compléter ; de même, la fin est toujours provisoire chez Roubaud. Il s'agit d'une stratégie qu'il appelle *l'évitisme* luttant contre le principe de clôture. On allonge par toutes sortes de moyens le texte pour retarder le dénouement de l'histoire, comme il l'explique dans *Poésie, etcetera* :

– Voyons quelques stratégies d'évitement des fins.

– Elles sont nombreuses. Pour éviter d'attirer l'attention sur les fins, sur la terrible obligation de finir, de s'achever, de résoudre les problèmes, de dévoiler les mystères, on peut s'expliquer indéfiniment digresser retarder le moment final par allongement par étirement de la fin [...] introduire plein de choses annexes [...]. (*P.etc.*, 243)

Le principe est en réalité emprunté directement au *Lancelot* :

- Mais la plus grande « manière » de l'évitisme, la plus post-post-post-moderne de toutes, c'est le roman médiéval : les entrelacements du *Lancelot en prose*. Ce n'est pas seulement qu'il lutte contre la célèbre et bien injustement décriée linéarité par les embranchements forestiers (au sens propre comme un figuré) de sa narration, mais parce qu'il résout le problème de l'achèvement en n'offrant jamais que des *fins provisoires*. (*P.etc.*, 245).

Ironisant la conception de postmodernité, Roubaud nous incite à rechercher la création dans le passé. L'achèvement renvoie à la mort du roi Arthur, à la fin des aventures et par conséquent à la fin de l'écriture. Les fins provisoires dans le cycle du Graal sont « intérieures à chaque 'branche' » du roman : le conte s'arrête de parler d'un personnage pour se consacrer à un

⁴⁴ Marsal, « La conjointure dans *Graal Théâtre* », p. 220.

⁴⁵ Voir Roubaud, *La Fleur inverse*, p. 57-98, (chapitre 2). Nous reviendrons sur cette lecture appliquée par Roubaud aux romans du Graal, voir *infra* chapitre 10.2.

autre, mais elles sont aussi extérieures en raison d'une pléthore de « suites » (*P.etc.*, 245). La pièce se conforme à ces pratiques de composition, car sa fin est en réalité une ouverture. Gauvain s'endort avant que le Roi Pêcheur ne trahisse le nom de celui qui a frappé le « funeste coup » (*GT*, 212) laissant ainsi le texte en suspens.

Les répétitions et les variations d'un motif jouent le même rôle, ils retardent la fin.⁴⁶ Ce n'est donc pas un hasard si l'avant-dernière scène (la « honte d'Agravain ») propose une réécriture du Mort Mystérieux, présent dans la troisième scène. Il s'agit d'une réécriture interne, ou autrement dit d'une auto-réécriture⁴⁷ activant un phénomène d'intratextualité.⁴⁸ La répétition du motif a davantage des enjeux théoriques que narratifs. La particularité de l'écriture de Roubaud découle d'un savant mélange entre fiction et réflexion critique. Nathalie Koble et Mireille Séguy utilisent le mot-valise de « *fictiérudition* » pour qualifier les écrits de Roubaud.⁴⁹ Le cas de *Graal fiction* est exemplaire⁵⁰ de ce point de vue. L'idée de faire aussi de *Graal Théâtre* un genre hybride entre fiction et critique a traversé l'esprit des auteurs :

Ce qu'on a abandonné aussi, c'est l'idée d'une pièce qui aurait été une sorte de *Critique de l'École du Graal*. On y aurait débattu, par exemple, d'une interprétation du cycle comme représentant une vendetta familiale, en Irlande... Cette idée m'était venue à la lecture d'un article de Mary Williams que j'avais déniché et qui m'avait beaucoup plu. Finalement on a préféré introduire les discussions théoriques à l'intérieur de la pièce.⁵¹

Les deux dernières scènes ménagent une place à des discussions théoriques sans pour autant sortir de la diégèse, le récit devient double. La répétition du motif du Mort Mystérieux permet des considérations théoriques sur les textes arthuriens. Elle témoigne d'un sentiment de déjà-vu faisant appel à la mémoire du lecteur pour convoquer d'autres œuvres. Dans les sources médiévales, un corps qui arrive sur une nef n'est pas uniquement présent dans la *Première Continuation*. L'épisode se retrouve dans *La Mort du roi Arthur* lorsque le corps sans vie de la dame d'Escalot arrive sur une barque, ou encore dans la *Quête du Saint-Graal* où la sœur de Perceval est retrouvée couchée morte sur un lit dans une embarcation par Lancelot (*MA*,

⁴⁶ Voir l'article de E. Jane Burns, « La répétition et la mémoire du texte », in *Jeux de mémoire* dir. Par Bruno Roy et Paul Zumthor (Montréal : PU de Montréal, 1985), 65-71.

⁴⁷ Pour ce qui est de l'auto-réécriture dans l'œuvre de Roubaud nous l'étudions plus en détail dans la troisième partie, voir *infra* chapitres 8 et 9.

⁴⁸ L'intratextualité est un phénomène d'intertextualité mais opéré par un même auteur soit au sein de l'entier de son œuvre soit au sein d'un même texte, voir l'article de Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », 93-102.

⁴⁹ Koble, Séguy, « Généalogies de la lettre », p. 155.

⁵⁰ Voir *infra* chapitre 10.

⁵¹ Koble, Séguy, « Les ambages de la mémoire », p. 156.

405).⁵² Les récits arthuriens sont régis par un mécanisme de retour textuel que Burns appelle « la mémoire du texte », une « mémoire imprécise » puisque la reprise est faite de variations.⁵³

Ainsi, cette onzième scène joue justement avec les variations que Girflet ne manque pas de faire remarquer. Suite à la verbalisation d'Arthur de ce sentiment de déjà-vu (« tout ceci ressemble étrangement à quelque chose que nous avons déjà vécu. C'est l'affaire du Mort Mystérieux qui recommence » (*GT*, 208)), Girflet pointe la variante de l'épisode : « oui sire sauf que le mort est encore en vie » (*GT*, 208). Effectivement, le chevalier est encore vivant et la lettre qui l'accompagne ne demande pas seulement d'être vengé de celui qui lui a planté l'épée, mais d'être vengé de tous ceux qui disent aimer plus celui qui l'a blessé que lui-même. Il met ensuite en garde que « celui qui entreprendra cette tâche et n'en viendra pas à bout subira la même honte qu'Agravain dans le jardin » (*GT*, 208). Dès lors, la demande de vengeance reprend celle que formule le chevalier déferré par Lancelot.⁵⁴ Ce rapprochement, ainsi que le glissement fraternel (de Guerréhés à Agravain), confirme la variation sur le motif de l'épreuve de l'épée démontrée par Micha.⁵⁵ Delay et Roubaud vont d'ailleurs prolonger le jeu autour de la réécriture de ce motif en portant successivement la honte sur l'ensemble de la fratrie. Après Guerréhés et Agravain, la lettre du Mort Mystérieux (bel et bien mort cette fois) sera adressée à Gaheriets⁵⁶ (*GT*, 391) et à Gauvain (*GT*, 409). Par conséquent, le titre donné à la troisième scène – « Gauvain et ses frères » – se trouve en partie expliqué ; le Mort Mystérieux les unit. Néanmoins, comme Girflet le souligne, la lettre destinée à Gauvain « aurait dû être adressée à Mordret » (*GT*, 410), ce qui ne se produit pas. Rappelons simplement que Mordret ne partage qu'une filiation maternelle avec les autres membres de la fratrie.

En outre, pour revenir à cette onzième scène, garder le Mort Mystérieux en vie permet de le transformer en un nouveau personnage : le Chevalier Futur Mort. Cette apparition insuffle ainsi vie à de nouvelles aventures et donne lieu à un recommencement. L'arrivée de nouveaux personnages ainsi que l'idée d'un éternel renouvellement permettent de prolonger

⁵² Pour ces épisodes voir aussi Jean Frappier, *Étude sur La Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle* (Genève : Droz, 1972) p. 212-214. *La Quête du Saint Graal*, in *Le Livre du Graal*, vol. 3, § 322-323, p. 1131-1132.

⁵³ Burns, « La répétition et la mémoire du texte », p. 66.

⁵⁴ « Sire, fet il, il convendra a celui qui me desferra qu'il me jurt sor sains qu'il me vengera a son pooir de tous ceux qui diront qu'il aimeront miex celui qui ce me fist que moi. » (*Lancelot*, § 255, p. 263).

⁵⁵ Micha, « L'épreuve de l'épée ».

⁵⁶ Pour Delay et Roubaud, Guerréhés et Gaheriet serait le même personnage, la variante orthographique serait due à une erreur de scribe. Dans *Graal Théâtre*, Mordret étonné souligne le rapprochement : « Gaheriet ? Gaheriet ou Guerréhés ? » (*GT*, 391). Voir Jacques Roubaud et Florence Delay, *Approches 'répertoire' n° 5. Graal Théâtre. Gauvain et le Chevalier Vert* (Marseille : Laffitte, 1979), p. 47.

la discussion théorique dans la douzième et dernière scène de la pièce *Gauvain*. Arthur exprime, de nouveau, cette « impression de déjà-vu » (*GT*, 209), qui est confirmée par Blaise : « Vous avez raison le conte se répète sans cesse il est normal que vous en soyez frappé » (*GT*, 209). Dans ces deux dernières scènes, le roi amorce la discussion et pose une problématique concernant les romans arthuriens, à laquelle Girflet et Blaise donnent des réponses.

Si, d'une part, les considérations théoriques sont placées la plupart du temps dans la bouche de Blaise, c'est qu'il appartient à la catégorie des « détenteurs du sens » (ermite, abbé, reclus) qui s'oppose à celle des personnages qui agissent (chevaliers), deux fonctions qui sont bien délimitées dans les sources.⁵⁷ D'autre part, Blaise ainsi que Girflet sont tous deux, mais de manières différentes, garants des textes. Ainsi, Girflet met en évidence une variante du texte et il est autorisé à le faire, car il incarne une mémoire « encyclopédique et systématique qui enregistre tout ».⁵⁸ Il est, comme l'expliquent Nathalie Koble et Mireille Séguy, le « fils de Do » et aussi le dernier personnage à voir Arthur en vie dans *La Mort du roi Arthur*. De ce fait, étant à la fois un fils et un témoin, Delay et Roubaud en « font l'emblème de la mémoire arthurienne et le gardien de sa transmission écrite, le « secrétaire aux aventures mémoire des coutumes et vérificateur des procédures ». Girflet peut alors rappeler aux personnages distraits « la lettre même des textes dont ils sont issus ».⁵⁹ Enfin, par cette fonction mémorielle, Girflet « apparaît comme le délégué » des auteurs au sein de la diégèse :

Il est celui qui importe sur la scène, leur immense et exact savoir des textes arthuriens – et de leur critique – patiemment lus, copiés (et photocopiés) à la Bibliothèque Nationale ou à la Bibliothèque de la Sorbonne, comme Jacques Roubaud aime à le rappeler.⁶⁰

Quant au personnage de Blaise, il énonce une caractéristique du conte, suivant la voie du Merlin roubaldien qui invente la théorie du conte comme mode de la vérité.⁶¹ Dès lors, Blaise qui est chargé par l'enchanteur de continuer le Livre est aussi garant du conte et par conséquent de sa théorie.⁶² Finalement, le personnage de Keu lui aussi exprime une particularité des romans arthuriens : « Moi ce qui me frappe ce sont tous ces rois et royaumes dont on n'avait jamais entendu parler et qui se mettent brusquement à exister » (*GT*, 209). Keu, qui représente souvent la parole de ce que les autres n'osent pas dire, incarne, dans cette réplique, la voix des auteurs au début de leurs études sur la matière de Bretagne.

⁵⁷ Todorov, *Poétique de la prose*, p. 62. Nous pouvons rajouter Merlin dans la catégorie des détenteurs du sens.

⁵⁸ Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 14.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ Voir notre *Introduction*.

⁶² L'importance de Blaise dans la composition du Livre est détaillée dans le chapitre 2.2.

Le décorticage de la pièce que nous proposons permet ainsi de démontrer l'agencement des textes arthuriens autour du personnage de Gauvain.⁶³ La soudure des épisodes tend à se faire en exploitant certains détails temporels tels que les délais donnés au neveu du roi Arthur pour divers combats, mais également la grossesse de Fleur de Lis. Cependant, cet agencement ne se limite pas aux éléments empruntés aux textes arthuriens, mais laisse une place à des notions théoriques. En fin de compte, la pièce oscille entre deux pôles, la fiction et la théorie. Le cas des répétitions est exemplaire pour illustrer ce perpétuel mouvement entre ces deux catégories. Les réécritures de motifs ou de certains passages ont leur importance dans la diégèse tout en ouvrant la voie à une discussion sur les pratiques d'écritures arthuriennes. Christophe Imperiali suggère que les dédoublements de scènes permettent d'illustrer, particulièrement entre les itinéraires de Gauvain et Perceval, la « symétrie inverse [...] si bien dépistée par Antoinette Saly dans le *Conte du graal* ». ⁶⁴ Les répétitions permettent aussi de faire le lien avec la modernité, notamment lorsque les auteurs placent dans la bouche de l'enchanteuse Camille que « la répétition est l'enchantement de la parole », définition qui lui vient « de la magicienne Gertrude » (*GT*, 320). Il faut reconnaître derrière cette magicienne, l'écrivaine américaine Gertrude Stein.⁶⁵ Enfin, les répétitions ont également un enjeu structurel qui nous amène à nous pencher sur un autre concept propre au mécanisme d'écriture du *Lancelot* en prose, celui de l'*entrelacement*. Il est question de comprendre l'utilisation qu'en font Delay et Roubaud.

⁶³ Le *Tableau 1* permet d'illustrer l'agencement et le choix des sources.

⁶⁴ Imperiali, *En quête de Perceval*, p. 385, voir Antoinette Sally, « La Récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du *Perceval* », in *Polyphonie du graal*, éd. par Denis Hüe (Orléans : Paradigme, 1998), 89-109.

⁶⁵ Concernant l'importance des répétitions dans la poétique de Gertrude Stein voir Rosalind S. Miller, *Gertrude Stein: Form and Intelligibility* (New York : Exposition Press, 1949) ; Jennifer Ashton, « Gertrude Stein for Anyone », *ELH*, 64 (1997), 289-331 ; Jacques Roubaud, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein » *Critique*, 379 (1978), 1095-1106 ; Peter Schwenger, « Gertrude Writing Rose Writing Rose », *Children's Literature Association Quarterly*, 19 (1994), 118-121 ; Anne Tomiche, « Repetition: Memory and Oblivion (Freud, Duras and Stein) », *Revue de Littérature Comparée*, 65 (1991), 261-276 ; Thomas Fahy, « Iterations as a Form of Narrative Control in Gertrude Stein's 'The Good Anna' », *Style*, 34 (2000), 25-35.

Tableau 1 : Sources et agencement de Gauvain et Le Chevalier Vert

Les scènes de <i>Gauvain et Le Chevalier Vert</i>	Les sources
1. Défi du chevalier vert	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sir Gawain and the Green Knight</i> (vv. 60-490) - <i>Première Continuation de Perceval</i> (Caradué vv. 2280-2329) - <i>Yvain Chevalier au Lion</i> (Gauvain incite Yvain à partir vv. 2484-2543)
2. La famille de Lis	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Première Continuation de Perceval</i> (Branche II, <i>Brun de Branlant</i>, vv. 1071- 2046)
3. Gauvain et ses frères	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Première Continuation de Perceval</i> (Branche VI, première partie <i>Guerehet</i>, vv. 8311-9166) - <i>Le Conte du Graal</i> (la demoiselle hideuse vv. 4541-4550)
4. La demoiselle aux petites manches	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Conte du Graal</i> (la demoiselle aux petites manches vv. 5262-5306)
5. La commune	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Conte du Graal</i> (l'échiquier et Escalibour vv. 5820-5841)
6. Au château des dames et des demoiselles	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Conte du Graal</i> (Le nocher et les reines mortes vv. 7140-7407)
7. La fabrique	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Yvain Chevalier au Lion</i> (misère des ouvrières vv. 5290-5324)
8. Au château des dames	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Le Conte du Graal</i> (le château enchanté vv. 7408-7522) - <i>Première continuation de Perceval</i> (Gauvain révèle son identité vv. 284-311)
9. Gauvain contre Bran	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Première continuation de Perceval</i> (Branche IV, <i>Castel Orgueilleux</i>, vv. 3272-6764)
10. Le Chevalier vert et Lady Bercilak	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sir Gawain and the Green Knight</i> (vv. 1078-2420)
11. Honte d'Agravain	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Première Continuation de Perceval</i> (une lettre demande d'exposer le corps vv. 8412-8444)
12. Gauvain au château du Graal	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Première Continuation de Perceval</i> (une bière avec l'épée brisée vv. 7176-7203) - <i>Première Continuation de Perceval</i> (Lance qui saigne vv. 7314-7344)) - <i>Première Continuation de Perceval</i> (Gauvain tente de ressouder l'épée vv.7352-7376)

1.2 La grande tapisserie

Le travail de *conjointure* réalisé par Roubaud et Delay est fait de manière à mettre en évidence un autre mécanisme de composition des romans arthuriens : la méthode de l'entrelacement.¹ Nous en avons déjà eu un aperçu dans *Le Conte du Graal*, lorsque le récit alterne entre l'aventure de Perceval et celle de Gauvain. Seulement, cette méthode est davantage exploitée dans le *Lancelot* en prose comme le constate Ferdinand Lot :

Aucune aventure ne forme un tout se suffisant à lui-même. D'une part des épisodes antérieurs, laissés provisoirement de côté, y prolongent des ramifications, d'autre part des épisodes subséquents, proches ou lointains, y sont amorcés. C'est un enchevêtrement systématique. De ce procédé de *l'entrelacement*, les exemples se pressent sous la plume.²

Les exemples qu'il donne démontrent en effet que, malgré la diversité narrative, les quêtes et les aventures des différents personnages sont liées entre elles. On peut difficilement les séparer ou les isoler. Des éléments d'une aventure ont des répercussions sur une autre, de sorte qu'aucune ne se suffit à elle-même : elles constituent autant d'épisodes qui se succèdent tout en faisant partie d'un ensemble, dans lequel se mêlent plusieurs histoires, plusieurs quêtes pour former un tout. Lot en vient à comparer le *Lancelot* à une tapisserie :

Autrement dit, le *Lancelot* n'est pas une mosaïque d'où l'on pourrait avec adresse enlever des cubes pour les remplacer par d'autres, c'est une sparterie ou une tapisserie : si l'on tente d'y pratiquer une coupure, tout part en morceaux.³

En analysant la composition du *Lancelot*, Lot entend prouver qu'un seul auteur est à l'origine du texte et qu'il ne s'agit pas d'une série d'historiettes rassemblées, agglutinées « par une nuée d'auteurs ».⁴ Il assoit sa thèse en accompagnant sa démonstration sur le principe d'entrelacement par le procédé qu'il appelle « chronologique » :

Un autre procédé, qui relève du même esprit que celui de l'*Entrelacement*, c'est la *Chronologie*. Le *Lancelot* a la prétention, non seulement de retracer la biographie de son héros et de ses compagnons, mais de la présenter sous forme de *chronique*. On y signale avec minutie le jour où tel ou tel fait se produit. On suit les personnages principaux presque jour par jour, heure par heure.⁵

Ainsi, la temporalité entre en compte dans l'unicité de l'œuvre. Alexandre Micha, s'il est convaincu par l'unité de l'œuvre dont les branches sont subordonnées les unes aux autres,

¹ Voir notre *Introduction*. Pour l'entrelacement dans les romans de Chrétien de Troyes voir James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 544.

² Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, p. 17.

³ Ibid., p. 28.

⁴ Id.

⁵ Ibid., p. 29.

revient toutefois sur la singularité de l'auteur,⁶ qu'il questionne. Après avoir retracé les différents arguments des critiques quant à l'unité ou la multiplicité auctoriale, Micha, sans parvenir à une position tranchée, penche pour l'hypothèse d'un auteur unique, voire pour la conception de « l'architecte » défendue par Frappier.⁷ La thèse de Frappier propose l'idée que les différentes branches du *Cycle Vulgate* ont été écrites par plusieurs écrivains, mais qu'ils ont suivi un plan d'ensemble dans son unité conçu par un architecte, un maître d'œuvre.⁸ La thèse de l'architecte est séduisante pour ce qui est du travail de Delay et Roubaud : ceux-ci seraient des scribes venant compléter les rangs de l'atelier d'architecture.⁹

Cependant, ce qui nous intéresse dans les démonstrations de Lot et Micha, est l'unité du cycle. Le procédé d'entrelacement et le procédé chronologique témoignent de la charpente du texte, et ils sont tous deux repris par Delay et Roubaud.¹⁰ La décomposition des sources que nous avons effectuée pour la pièce *Gauvain et Le Chevalier Vert* permet de rendre compte de ces deux mécanismes d'écriture. En effet, les différentes aventures de Gauvain qui oscillent entre des rencontres avec des demoiselles et des combats différés suivent le principe d'entrelacement. Elles sont emboîtées les unes dans les autres, à l'image de poupées russes, et sont interdépendantes, car leur succession conduit Gauvain au but final, c'est-à-dire prendre part à la quête du Graal. Le procédé d'entrelacement est complété par le procédé chronologique qui s'instaure principalement par les ajournements des différents duels de Gauvain balisant ainsi l'année délimitée par le défi du Chevalier Vert, comme nous le schématisons dans le *Tableau 2*.¹¹ Ainsi, les différentes sources sont agencées en tenant compte à la fois des transitions diégétiques et d'une cohérence temporelle linéaire.

Alexandre Micha, sur les pas de Ferdinand Lot, définit plus précisément les entrelacements du *Lancelot* : « le procédé de l'entrelacement [...] nous mène, par rupture et renouage de fils narratifs provisoirement coupés, d'un théâtre à l'autre, d'un personnage à

⁶ Voir Micha, *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal*, p. 302. Alexandre Micha, « Études sur le Lancelot en prose », *Romania*, 327 (1961), 357-378.

⁷ Albert Pauphilet et James Douglas Bruce sont en faveur d'une pluralité d'auteurs. J. Neale Carman soutient que le cycle est inspiré du règne d'Aliénor d'Aquitaine. Elle aurait dirigé une partie de la rédaction de l'œuvre et qu'une douzaine d'écrivains auraient été sous son patronage. Jean Frappier plaide pour un architecte unique, car « le cycle témoigne d'une unité de structure, non d'esprit d'art », Voir Micha, *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal*, p. 297-306.

⁸ Jean Frappier, *Étude sur La mort le roi Artu, roman du XIIIe siècle, dernière partie du « Lancelot » en prose* (Genève : Droz, 1961), p. 9. Jean Frappier, « Plaidoyer pour l'Architecte », *Romance Philology*, VIII (1954), 27-33.

⁹ Nous reviendrons sur ce point, voir *infra* chapitre 2.

¹⁰ En plus de Lot et Micha sur le procédé d'entrelacement dans le *Lancelot* voir aussi Frank Brandsma, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot* (Cambridge : Brewer, 2010).

¹¹ Le *Tableau 2* permet d'illustrer l'organisation temporelle de la pièce.

l'autre ».12 Il distingue les « faux entrelacements », qui sont une coupure superficielle dans la narration. Le récit se concentre sur un même personnage, mais celui-ci poursuit une nouvelle aventure : « des chapitres s'agglutinent alors, formant un bloc, avec un unique actant ».13 C'est l'exemple de Gauvain dans *Graal Théâtre*. La pièce se focalise sur ce chevalier, mais présente diverses aventures de manière à découper la narration. En revanche, une exception est à souligner, lorsque la pièce bifurque sur l'épisode d'Yvain et les tisseuses emprunté à Chrétien de Troyes. Le récit abandonne le temps d'une scène Gauvain. Cette situation reflète ce qui pour Micha est le véritable entrelacement, c'est-à-dire « une coupure dans le narré, avec changement de personnage, et par suite, presque toujours, de théâtre. Le récit, par l'alternance des aventures mises bout à bout, avance dans le temps suivant un déroulement linéaire ».14 Cette alternance de personnage et d'aventure manifeste une simultanéité : « les épreuves des chevaliers qui ont pris le départ en même temps se déroulent parallèlement ».15 Dans la pièce, pendant que Gauvain est au château des dames et des demoiselles, Yvain, lui, est à la recherche de son cousin.

Le procédé d'entrelacement n'est pas propre à *Gauvain et le Chevalier Vert*. Il régit l'ensemble de *Graal Théâtre*, avant tout par la simultanéité des aventures. Le parallélisme temporel est marqué par la répétition de certains passages ou de scènes entières. Comme l'explique Florence Delay, la répétition d'une même scène dans deux pièces différentes « a pour but de troubler la chronologie ».16 Il serait donc faux de croire que les pièces se suivent en respectant une temporalité linéaire, car les aventures des chevaliers se déroulent dans le même espace temporel.17 C'est notamment le cas pour les pièces consacrées respectivement à Gauvain et à Perceval, comme en témoignent – nous allons le voir – plusieurs répétitions.

La pièce de *Merlin* se termine en s'ouvrant sur l'aventure de Gauvain et le Chevalier Vert qui se prolonge dans la pièce suivante, consacrée à Gauvain. Sur le plan de la linéarité temporelle, on comprend qu'à l'emprisonnement de Merlin succède l'aventure du neveu d'Arthur. Par contre, l'aventure de Perceval ne se déroule pas après celle de Gauvain, mais en même temps. Dans *Merlin*, avant l'enserrement de l'enchanteur, la seizième scène reprend l'ouverture du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes en relatant la rencontre de Perceval et des chevaliers arthuriens (GT, 143). Cette scène, qui détonne dans la pièce de *Merlin* – elle rompt avec l'histoire de l'enchanteur – comporte un enjeu temporel plus que narratif. Elle

12 Micha, *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal*, p. 96.

13 Id.

14 Ibid., p. 98.

15 Ibid., p. 101.

16 Delay, « Entrée dans l'univers médiéval », p. 81.

17 Voir le schéma en Annexe I.

réapparaît (avec quelques légères variantes de ponctuation) en ouverture de la pièce *Perceval le Gallois*, là où elle a bien lieu d'être (GT, 217). Cette répétition permet de rendre compte des deux ramifications du conte à la suite de l'histoire de Merlin : une fois l'enchanteur disparu, Gauvain est défié par le Chevalier Vert pendant que, de son côté, Perceval quitte son pays de Galles à la recherche d'Arthur.

La simultanéité des aventures se confirme avec l'apparition de la demoiselle Hideuse présente à la fois dans les deux pièces. C'est d'ailleurs un moment où les deux récits se rejoignent, pour ensuite relancer les deux héros sur deux différentes aventures : Gauvain est envoyé au château Orgueilleux ; Perceval part à la recherche du Graal pour poser cette fois les bonnes questions. Toutefois, ce n'est qu'à la lecture de la pièce de *Perceval* que le lecteur perçoit cette simultanéité. En effet, la pièce de *Gauvain* ne nous laisse aucun indice, car le monologue de la demoiselle Hideuse y est tronqué. Elle ne mentionne ni Perceval ni le Graal, elle propose uniquement l'aventure au château Orgueilleux, que Gauvain s'empresse d'accepter. Ce n'est que dans la pièce de *Perceval* que le monologue de la demoiselle Hideuse est fidèle au texte de Chrétien et revient sur l'apparition du Graal, proposant cette fois l'aventure non plus au château Orgueilleux, mais au château de Montesclaire (GT, 251).¹⁸ Cependant, Gauvain ne manquera pas de répondre, comme il l'a fait dans la pièce précédente : « Je suis de cette aventure. Il faut sauver la jeune fille du château Orgueilleux » (GT, 252).

Le même phénomène de simultanéité se produit entre les aventures de Lancelot et de Perceval. Pendant que le jeune *nice* se trouve chez son oncle l'ermite, Lancelot achève de délivrer Guenièvre au royaume de Gorre, où elle a été enlevée par Méléagant. L'entrelacement se marque par la reprise d'une partie de la onzième scène de *Perceval le Gallois* (GT, 257) qui se trouve insérée dans la pièce *L'enlèvement de la reine* (GT, 376). Cet enchevêtrement a certes une raison chronologique, mais il renvoie également aux sources. Les deux pièces sont des reprises des textes de Chrétien de Troyes : la première du *Conte du Graal* et la deuxième du *Chevalier de la Charrette*. En les entrelaçant, les auteurs de *Graal Théâtre* marquent le lien auctorial entre les deux textes.

En outre, ils réutilisent élégamment un procédé de composition de Chrétien, car l'entrelacement, nous l'avons dit, est aussi utilisé par le clerc champenois. Il entrelace, dans *Le Conte du Graal*, les aventures de Gauvain et de Perceval, ainsi que les aventures de Lancelot et Yvain, dans la mesure où *Le Chevalier à la Charrette* est mentionné à trois

¹⁸ Précisons que les deux nomenclatures (château Orgueilleux et Montesclaire) apparaissent dans *Le Conte du Graal* (vv. 4541-4550).

reprises dans *Le Chevalier au Lion*.¹⁹ Roubaud et Delay – comme nous l'avons vu – ont recréé de manière fidèle l'entrelacement des aventures de Gauvain et de Perceval. Par contre, en raison de l'absence d'une pièce consacrée à Yvain, ils ont dû renoncer à lier les histoires de Lancelot et d'Yvain. En revanche, ils proposent un entrelacement inédit chez Chrétien, celui des aventures de Lancelot et de Perceval. La visite de Perceval chez l'oncle ermite réapparaît dans la réécriture de la *Charrette*. Cet entrelacement a une importance symbolique, car ces deux textes, *Le Conte du Graal* et *Le Chevalier de la Charrette*, sont les embryons à partir desquels se construit le cycle du *Lancelot-Graal*. Dès lors, entrelacer ces deux textes, c'est tisser le destin de Lancelot et du Graal entre eux et donc refaire ce que les auteurs des romans arthuriens en prose ont construit au XIII^e siècle. En plus, le passage tiré de *Perceval le Gallois*, que Roubaud et Delay insèrent dans la pièce *L'enlèvement de la reine*, mentionne le Graal :

ONCLE ERMITE : Fils ton malheur est venu d'un *péché* que tu n'ignores plus, mais auquel tu ne songes pas assez. Et ce *péché* c'est la douleur de ta mère quand tu l'as quittée si brusquement. Elle en est morte. Ce *péché* a tranché ta langue quand tu n'as pas demandé pourquoi la lance saignait devant toi. Tu as perdu le sens quand tu n'as pas demandé qui l'on nourrissait du *Graal*. Celui que l'on nourrit est mon frère. Ta mère fut ma sœur et la sienne. Et quant au riche Pêcheur je crois qu'il est fils d'un saint chevalier qui se fait servir du *Graal*. Le *Graal* soutient sa vie car il est chose sainte. Viens prier avec moi puisque tu ne sais pas le faire quand tu es seul. (*GT*, 376-377, nous soulignons).

La présence du saint objet confirme les liens tissés entre la quête du Graal et celle de Lancelot. De plus, les répétitions, par trois fois, des termes « péché » et « Graal » soulignent le caractère sacré de l'épisode, rattachant ainsi aussi bien Lancelot que Perceval à la chevalerie céleste.

Par conséquent, il faut bien constater que l'entrelacement ne se réduit pas à une pure balise temporelle. Roubaud le confirme quand, dans *Graal fiction*, il complète l'analyse de Ferdinand Lot par l'*entrebescar* des troubadours, c'est-à-dire l'enchevêtrement des mots et

¹⁹ Le premier cas d'entrelacement est pour expliquer l'absence de Gauvain : Mais la roïne en a menee / Un chevalier, che me dist l'en, / Dont li rois fist que hors du sen / Quant après li il envoia. / Et kex, je cuit, le convoia / Jusqu'au chevalier qui l'en maine / S'en est or entrés en grant paine / Mesire Gavains qui le quiert. / Jammais .i. jour a sejour n'iert / Jusques tant qu'i l'ara trouvee. (*CL*, vv. 3702-3711). Le deuxième cas apparaît de nouveau lorsque les personnages s'interrogent de l'absence du neveu d'Arthur : « Li riche hom què il eüst / Boine aïe, sè il seüst / Ou trouver monseigneur Gavain : / « Chil ne l'entpresist pas en vain, / Que ma femme est sa seur germaine. / Mais la femme le roi en maine / Un chevalier d'estrangle tere, / Si l'ala a le court requerre ; / Ne pour che ja ne l'en eüst / Menee pour riens que il seüst, / Ne fust Keus qui embriconna / Le roy tant què il li bailla / Le roïne et mist en se garde. (*CL*, vv. 3909-3921). Le dernier cas confirme le retour de la reine : « S'avoit tierz jour que la roïne / Iert de la prison revenue / Ou Melagans l'avoit tenue / Et trestuit li autre prison ; / Et Lanchelos par traïson / Estoit remés dedens la tour. (*CL*, vv. 4734-4739).

des sons qui forme la *canço* pour atteindre l'harmonie parfaite dédiée à l'*amor* comme le chante Bernart Marti cité par Roubaud :

C'aisi vauc *entrebescant*

Los motz e·l so afinant :

Lengu'*entrebescada*

es en la baisada.

Ainsi je vais enlaçant

Les mots et purifiant les sons

Comme la langue s'enlace

À la langue dans le baiser.²⁰

Les mots du poète chantant l'amour reproduisent l'acte d'amour qui se manifeste dans le baiser. *Graal Théâtre* à l'image de la lyrique des troubadours est une reproduction de l'acte d'amour aussi bien au niveau diégétique, entre les personnages, que métatextuel, entre les auteurs. Dès lors, l'*entrebescar* se différencie du procédé de l'entrelacement, car ce ne sont plus uniquement les fils de l'action qui sont entremêlés : il s'agit d'un entremêlement à un autre niveau, entre le fond et la forme de l'histoire.

Néanmoins, la poétique de Roubaud embrasse les deux notions. Par conséquent, l'*entrebescar* vient compléter la méthode de l'entrelacement, et cette dernière complète à son tour le procédé de conjointure des textes dans la quête vers le dévoilement des origines des romans du Graal que Roubaud nous dévoile : la lyrique des troubadours. Les procédés et les méthodes de composition choisis par Delay et Roubaud ont pour but de faire ressortir, dans leur réécriture, la lecture poétique que Roubaud applique à la matière de Bretagne. Roubaud démontre, dans *Graal fiction*, que l'*entrebescar* est présent dans le *Lancelot* en prose. Il se marque par « la technique même de l'écriture » qui est « inextricablement mêlée à la construction même du destin du héros principal » (*GF*, 216). Roubaud rend compte de l'évolution parallèle du lexique qui permet de désigner à la fois Lancelot et la quête identitaire du personnage. En effet, dès le début le lecteur sait que le héros en question est Lancelot ; toutefois, tant que le chevalier ne connaît pas son nom, le narrateur le désigne par des termes tels que : valet, fils de roi, l'enfant, beau trouvé, etc. Le narrateur enlace, à l'image du troubadour, le fond à la forme.²¹ En mobilisant à la fois l'*entrebescar* des poètes occitans et la méthode d'entrelacement analysée par Lot, Roubaud établit un autre niveau d'enlacement qui surplombe les deux autres. Il constitue un réseau entre la poésie des troubadours et les romans

²⁰ Jacques Roubaud, *Quasi-Cristaux*, partie 2, chapitre 1 /B/§ 5 8 (Paris : Lambert et Aboucaya, 2013).

²¹ Voir *infra* chapitre 10.1.

du Graal. Nous verrons que ce réseau est appelé à être étendu par un savant mélange des matières et des genres littéraires au fil des *ambages* arthuriennes de Roubaud.

En somme, dans *Graal Théâtre*, les mécanismes d'écriture entrent en résonance avec la matière narrée. Delay et Roubaud ne se limitent pas à construire leur texte sur ces procédés ; ils tiennent à en parler. Comme pour tout ce qui a trait aux théories du conte, c'est à Blaise que revient le rôle d'inventeur de l'entrelacement, qu'il justifie sur un ton ludique, mais qui démontre l'érudition des auteurs :

L'enchevêtrement consiste à ne pas suivre bêtement une histoire jusqu'à sa fin, mais de construire avec toutes [les histoires] quelque chose comme une tapisserie où tous les fils se mêleraient savamment afin de faire apparaître les motifs et les motivations. (*GT*, 326-327).

L'érudition se marque par la métaphore de la tapisserie empruntée à Lot. En renvoyant aux travaux du philologue par le prisme du récit, le caractère de « *fictioérudition* » du texte de Delay et Roubaud se voit confirmer par l'entrelacement, cette fois, de la théorie et de la fiction. Plus généralement, l'entrelacement est présent à plusieurs niveaux du travail de réécriture de Delay et Roubaud. Deux d'entre eux retiennent encore notre attention : l'entremêlement du sérieux et du ludique, ainsi que de la modernité et du passé.

Tableau 2 : La chronologie de Gauvain et Le Chevalier Vert

Liens temporels entre les scènes	Les scènes de <i>Gauvain et Le Chevalier Vert</i>	Marqueurs textuels de temporalité	Mois
	Défi du chevalier vert	« à Camelot pendant les fêtes du Nouvel An » (GT, 156)	Janvier
	La famille de Lis	« Quelques semaines passent » (GT, 161) « L'hiver est bientôt fini » (GT, 161) <i>Nuit d'amour avec Flore de Lis</i>	Mars
	Gauvain et ses frères	« Dans quarante jours devant le roi d'Escavalon » (GT, 169)	Avril
	La demoiselle aux petites manches		
	La commune	Guingabrézil : « Les quarante jours ne sont pas écoulés » (GT, 180) « Mais je veux en échange que d'ici à un an vous entrepreniez pour moi la quête de la lance qui saigne » (GT, 181)	
	Au château des dames et des demoiselles		Mai
	La fabrique	« Où est donc notre ami Gauvain ? Tu ne le sais pas non plus. Voici des mois que nous sommes sans nouvelles » (GT, 188)	Mai - novembre
	Au château des dames et des demoiselles	« Nautonier : C'est vous que j'ai passé sur ma barque il y a six mois ? Gauvain : Six mois ? Nautonier : Ben oui on était en mai et on est fin novembre » (GT, 193)	Novembre
	Gauvain contre Bran	Fils de Gauvain, 9 neufs mois après la nuit d'amour	Décembre
Le Chevalier vert et Lady Bercilak	« après la dinde de Noël et avant l'oie du jour de l'An » (GT, 200)	Décembre	

1.3 Mélange de tons et parodie : l'exemple du sénéchal Ké

La quête du Graal que proposent Delay et Roubaud est indéniablement marquée par le rire. Celui-ci se manifeste dans les jeux intertextuels, le ton, les anachronismes et la parodie. Cette dernière est un autre processus de réécriture, comme le rappelle Jean-Claude Mühlethaler :

La parodie tient de la réécriture dans la mesure où elle détourne et gauchit la séquence empruntée à l'hypotexte. Elle tient aussi du remploi [présence d'un ou plusieurs hypotextes dans l'hypertexte], puisque l'effet de dérision recherché repose essentiellement sur la tension instaurée entre le *leurre* (l'élément englobé) et son nouveau contexte. La parodie joue à la fois sur la *superposition* de deux textes et le *décalage* entre ces deux textes.¹

Dans son étude consacrée à la parodie, Daniel Sangsue constate qu'il n'en existe pas une définition unique et concise.² À travers les siècles et les frontières géographiques, différentes interprétations et théories sont apparues pour décrire ce mécanisme littéraire ou plus généralement artistique. Les définitions existantes sont aussi un miroir de l'époque où elles ont été formulées. La parodie est la modification d'un texte de manière basse et dégradante pour le grand siècle, tandis qu'au Moyen Âge, l'imitation moqueuse et rieuse n'impliquait pas nécessairement un rejet du modèle. Elle pouvait parfois symboliser une renaissance, jusqu'à voir en la parodie une forme d'admiration de ce que l'on cherche à imiter.

Toutefois, dans ce flot de définitions, on trouve une caractéristique commune énoncée par les différents théoriciens littéraires : la parodie implique un décalage qui la rattache ainsi « au domaine du comique en suivant une tradition qui remonte à Cicéron et à Quintilien ».³ D'ailleurs, excepté chez Linda Hutcheon⁴, qui évacue l'effet comique, la parodie est le plus souvent expliquée par le comique que ce soit chez les formalistes russes (Bakhtine et Tynianov⁵), les théoriciens anglophones (Rose et Hannoosh⁶) ou chez Genette.⁷ Mais en définissant la parodie par « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte

¹ Jean-Claude Mühlethaler, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques Réflexion autour du Conte du Papegau », *Poétique*, 157 (2009), 3-17, p. 5.

² Daniel Sangsue, *La Parodie* (Paris : Hachette, 1993), p. 45.

³ Mühlethaler, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques. », p. 5.

⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (London : Methuen, 1985).

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier (Paris : Gallimard, 1978). Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », *Change II*, trad. L. Denis (Paris : Gallimard, 1969) 67-76.

⁶ Margaret A. Rose, *Parody /Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction* (London : Croom Helm, 1979). Michele Hannoosh, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires* (Columbus : Ohio State UP, 1989).

⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982).

singulier »⁸, ce dernier rend floue la distinction entre deux registres d'écriture, la satire et la parodie. Cette dernière est intertextuelle, tandis que la satire « se caractérise [...] par son ancrage référentiel ». Son intention est de dénoncer « la 'réalité' (extralittéraire), critiquée par le locuteur au nom des valeurs qu'il défend ».⁹

Or, on l'aura compris, dans *Graal Théâtre*, il ne s'agit pas de dénonciation ou d'« irrévérence »¹⁰ à l'encontre de la matière arthurienne, mais bel et bien d'un jeu intertextuel auquel se prêtent les auteurs, à travers duquel ils affirment leur amour pour cette matière.¹¹ Cette perspective nous permet ainsi de parler de parodie dans *Graal Théâtre*. Elle témoigne à la fois d'un hommage aux textes du Moyen Âge et d'un signe d'érudition. En effet, Laurence Mathey-Maille voit en commun dans les textes médiévaux parodiques et dans l'œuvre de Delay et Roubaud un esprit parodique qui permet, sur le mode ludique, d'exhiber « le talent de l'imitateur ».¹² De surcroît, Madeleine Jeay souligne la particularité des textes parodiques du Moyen Âge : « ils conduisent à une réflexion sur la création littéraire, sur la complexité des échos transtextuels propres à la littérature médiévale ».¹³ Dès lors, ces caractéristiques autoréflexives et métadiscursives qu'ont ces textes et *Graal Théâtre* continuent de les rapprocher et accentuent d'autant plus l'érudition des auteurs modernes quant à l'imitation de la poétique médiévale.

Enfin, les pratiques ludiques intertextuelles font resurgir un aspect comique dans l'œuvre de Delay et Roubaud. Cette présence à caractère humoristique se manifeste essentiellement par la parole. Le sénéchal Ké (Keu) en offre une illustration parfaite. Déjà dans les romans de Chrétien de Troyes et de ses continuateurs, il est maître dans l'art de la parole venimeuse. Il use et abuse d'ironie, recourt volontiers à la raillerie et au sarcasme. Chez Delay et Roubaud, les traits de ce personnage sont accentués, de sorte que – pour

⁸ Sangsue, *La Parodie*, p. 73.

⁹ Mühlethaler, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques. », p. 6.

¹⁰ Jean-Claude Mühlethaler, « Préface », in *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, dir. par Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari et Barbara Wahlen (Paris : Champion, 2003), p. 13.

¹¹ Laurence Mathey-Maille, « Peut-on parler de parodie dans *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud ? », in *Parodies courtoise, parodie de la courtoisie*, dir. par Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto, Ana Paiva Morais (Paris : Classiques Garnier, 2016), 309-318, p. 310.

¹² Id.

¹³ Madeleine Jeay, « 'Car tot est dit' : parodie, pastiche, plagiat ? Comment faire œuvre nouvelle au Moyen Âge », *Faute de style : en quête du pastiche médiéval, Études françaises*, 46 (2010), 15-35, p. 35.

pouvoir en rendre compte – il nous faut d'abord dresser le portrait du sénéchal Keu dans les romans médiévaux.¹⁴

Dans la légende arthurienne, Keu, Kay, Cei ou Cai est le frère de lait du roi Arthur. À sa naissance, Arthur a été retiré à sa mère Ygerne et placé par Merlin chez la famille du paysan Anctor qui venait d'avoir un fils : Keu. Les deux enfants ont grandi ensemble croyant être frères, et ceci jusqu'au sacrement d'Arthur lorsqu'il parvient à retirer l'épée du perron. Pour respecter la promesse faite à Anctor, le nouveau roi fait de Keu son sénéchal. Dans les romans arthuriens, l'image de Keu subit une transformation entre les premiers écrits gallois et les textes de Chrétien de Troyes et de ses continuateurs. Les premiers textes le décrivent comme un guerrier vaillant avec des pouvoirs surnaturels.¹⁵ Chez Geoffroy de Monmouth et Wace, l'aspect héroïque du personnage est conservé, mais certains traits d'impétuosité et de témérité commencent à apparaître.¹⁶ L'irascibilité de Keu apparaît surtout sous la plume de Chrétien de Troyes où le personnage se distingue par son humeur querelleuse. Dans le *Conte du Graal*, ces caractéristiques se manifestent très tôt et, en peu de vers, Chrétien dresse un portrait à charge du sénéchal, qui fait preuve de violences à la fois verbales et physiques sous l'emprise de l'envie et d'une colère démesurée et injustifiée. Il est à la fois moqueur et sarcastique lorsque Perceval se présente à la cour du roi pour la première fois :

Li senechaus s'est correciey / De ce que ot et fu iriez / Et dit : « Amis, vos avez droit./
Alez li tolir orandroit / Les armes, que eles sont vos./ Ne feïstes mie que sos,/ Quant
vos por ce venistes ci. (CG, vv. 961-965)

Poussé par la colère, bien mise en relief par « correciey » et « iriez » placés à la rime, le sénéchal lance des piques à Perceval. Il est ensuite brutal envers la demoiselle qui rit : il la gifle si violemment qu'elle tombe à terre. Ensuite, il jette un pauvre fou dans la cheminée dont le feu est à l'image de sa colère non maîtrisée :

Et Kex saut, / Cui la parole enuia molt, / Si li done un cop si estout / De sa paume en la
face tandre / Que il la fist a terre estandre./ Quant la pucele ferue ot, / An son retor
trova un sot / Lez une cheminee estant / Si lo bota el feu ardant / Do pié par corroz et
par ire / Por ce que li soy soloit dire : / « Ceste pucele ne rira / Jusque tant que ele verra
/ Celui qui de chevalerie / Avra tote la seignorie. » (CG, vv. 1004-1018).

¹⁴ Pour l'étude de ce personnage, nous nous basons essentiellement sur les études de Jacques Merceron, « De La 'Mauvaise Humeur' du Sénéchal Keu: Chrétien De Troyes », *Cahiers De Civilisation Médiévale*, 41 (1998), 17-34. Linda Gowans, *Cei and the Arthurian Legend*, Arthurian Studies (Cambridge : Brewer, 1988).

¹⁵ Gowans, *Cei and the Arthurian Legend*, p. 5-24.

¹⁶ Merceron, « De La 'Mauvaise Humeur' du Sénéchal Keu », p. 18.

Keu apparaît comme un rustre aux antipodes du monde courtois. Il s'oppose ainsi à Gauvain, parangon du chevalier courtois. Par le fait que le roi réprimande le sénéchal suite aux railleries et médisances proférées contre Perceval, l'image négative de Keu est amplifiée. Le roi souligne son caractère trop enclin à dire des choses désagréables¹⁷, qui est un défaut condamnable.¹⁸ À cela, Arthur ajoute dans un énoncé de type gnomique : « Vilenie est d'autrui guaber », (CG, v. 975).¹⁹ La gifle donnée à la demoiselle ne suscite aucun commentaire, dans un premier temps, de la part des personnes de la cour ; Perceval le condamnera par la suite. Toutefois, frapper une femme est un geste assez discourtois pour suffire à lui seul à ternir durablement l'image du sénéchal, incapable de se maîtriser.

Significativement, chez Chrétien, Keu est écarté de l'aventure : toutes les quêtes qu'il entreprend sont vouées à l'échec. Intendant du roi, sa place est aux côtés d'Arthur, où la fougue guerrière n'a pas lieu d'être, puisqu'en tant que sénéchal il est administrateur. De ce fait, il est indispensable au bon fonctionnement de la cour, même si, chez Chrétien et surtout chez ses continuateurs, ses débordements colériques servent de contre-exemples. Néanmoins, l'auteur du *Didot-Perceval* se sent de devoir justifier les éclats de Keu, expliquant que la mauvaise humeur du sénéchal tient à ce qu'il n'a pas été allaité par sa mère, mais par une nourrice de basse condition. Ainsi, la faute est causée à la fois par la classe sociale et par la femme, fille d'Ève qui est à la source du péché qui marque le sénéchal de son sceau :

C'est ainsi que la mauvaise humeur de Keu n'est désormais plus attribuée à une donne de Nature explicable par un déséquilibre humoral interne, mais se voit extériorisée comme une corruption de *Nature* par *Nurture* et comme une perversion de *Noblesce* par *Vilanie* : en l'espèce par le lait *desnaturez* de la *garce* (« femme de basse extraction ») ayant allaité Keu. Par ce geste narratif qui, littéralement, se veut un retour à la « source » (lactée), la responsabilité de Keu se trouve entièrement délogée et la « faute » rejetée à un niveau doublement traditionnel : d'une part, sur le genre féminin, d'autre part, sur la classe socialement inférieure des vilains. Cette double réorientation permet dès lors de rattacher le caractère acariâtre, venimeux de Keu au double thème traditionnel de la misogynie et de la *vilenie*.²⁰

Keu n'est pourtant pas totalement négatif. Il voue une grande fidélité au roi et dans bien des cas sa franchise, quoiqu'ironique, voire sarcastique, permet « d'assener de franches et rudes vérités à certains membres de la cour assoupis dans une trop grande complaisance courtoise

¹⁷ « Trop dites volantiens anui » (CG, v. 967).

¹⁸ « trop leiz vices » (CG, v. 969).

¹⁹ C'est une bassesse que de se moquer d'autrui.

²⁰ Merceron, « De La 'Mauvaise Humeur' du Sénéchal Keu », p. 31.

ou donner le coup d'aiguillon décisif au candidat à l'héroïsme ».21 Il lance des piques aux autres chevaliers en attente d'une réaction. Ainsi, il est un élément déclencheur de l'action. Par ce décalage entre les chevaliers courtois et le rustre Keu, railleur et médisant, un effet comique est déjà présent dans l'œuvre de Chrétien et de ses continuateurs. Passant d'une colère noble et guerrière dans les légendes celtiques à une colère démesurée chez Chrétien, le Ké roubaldien s'inspire de l'ensemble de la tradition arthurienne, jouant avec les pôles positifs et négatifs du personnage.

Delay et Roubaud reprennent l'argument du lait maternel pour justifier le mauvais caractère de Ké :

AUCTOR : Jamais homme n'a élevé un enfant avec plus de tendresse que je ne l'ai fait. Quand tu es arrivé chez nous Ké venait de naître et après quelques mois sa mère a mis son propre fils en nourrice pour ne s'occuper que de toi. C'est pourquoi je te demande aujourd'hui de te montrer toujours bienveillant envers Ké qui est presque ton frère malgré tout. De faire de lui ton sénéchal de lui conserver sa charge quelles que soient les fautes qu'il pourra commettre et de ne jamais nommer un autre sénéchal tant que tu seras vivant. Je sais bien qu'il n'a pas très bon caractère qu'il est vantard et raconte facilement des histoires, mais n'oublie jamais que ses défauts lui sont venus du lait de sa nourrice. C'est pourquoi tu dois les lui pardonner. (*GT*, 98)

Dans *Graal Théâtre*, Ké n'est toujours pas un guerrier digne de ce nom ; il n'est en aucun cas un personnage héroïque. Il échoue à toutes les tâches chevaleresques auxquelles il s'essaie. Il ne parvient pas à retirer l'épée aux étranges attaches ceinte autour de la Demoiselle aux Grandes Paroles (*GT*, 48). Puis, il se fait démettre l'épaule par Perceval, lorsque celui-ci est concentré à contempler les gouttes de sang sur la neige (*GT*, 247) ; la scène, célèbre, se trouve déjà dans le *Conte du Graal* (vv. 4239-4248). Finalement, au lieu de sauver la reine enlevée par Méléagant, il est aussi fait prisonnier (*GT*, 347), comme dans le *Chevalier de la Charrette* (vv. 257-261).

Bien que ces événements soient présents dans la légende médiévale, notamment chez Chrétien de Troyes, la fonction anti-chevaleresque de Ké est accentuée dans *Graal Théâtre* par un phénomène de répétition qui rappelle à chaque fois la fonction occupée par le sénéchal : celle d'intendant de la cour. Sa tâche est de s'occuper du ravitaillement :

KE : Quant à moi ce soir je retrouve le problème des provisions de la nourriture des menus. Tout doit être dans un désordre indescriptible (*GT*, 377).

21 Ibid., p. 28.

Le rôle de Ké est primordial pour le bon fonctionnement de la société arthurienne. Si on suit le schéma tripartite proposé par Dumézil, Ké n'a pas sa place dans la fonction guerrière, les chevaliers sont assez nombreux pour assurer la sécurité du royaume. Par contre, il est indispensable à la troisième qui « embrasse les notions de fécondité, de nourriture, de richesse et aussi importante idée du 'grand nombre', appliquée non seulement aux biens (abondance), mais aussi aux hommes qui composent le corps social (masse) ».22

Toutefois, malgré son indispensabilité, la fonction de Ké détonne dans le cadre du roman arthurien, car ses préoccupations ne portent que sur les besoins matériels de la cour, alors que les préoccupations des chevaliers de la Table Ronde sont plutôt spirituelles : l'amour et le Graal. Par son caractère et son comportement, le personnage de Ké appartient davantage au registre du fabliau.²³ En mélangeant les registres des romans courtois, épiques et des fabliaux, Delay et Roubaud, ne font, encore une fois, que suivre les traces des auteurs médiévaux. En effet, le mélange de tons n'est pas inconnu au *Lancelot* en prose. Alexandre Micha note « que le narrateur se détend et s'accorde quelque fantaisie dans l'*Agravain* ».24 Et il évoque certains épisodes dignes des contes à rire et des fabliaux :

Les vœux des douze chevaliers après le tournoi chez le roi Brangoire rappellent la fameuse scène des *gabs* du *Pèlerinage de Charlemagne*. La fantaisie se donne libre cours dans le sujet de fabliau qu'est l'historiette de Lancelot, introduit dans la tente d'une demoiselle qu'il étreint dans l'obscurité, quand survient l'ami de celle-ci prend l'intrus pour sa femme (LXXVIII, 16-17) ; et la petite comédie que joue à son époux la dame qui ne lui laisse pas deviner le nom du vainqueur au tournoi (LXXVIII, 40) ne manque pas de malice. La naïveté d'Arthur dupé par Camille, l'affolement de Dodinel tombé à l'eau et nargué par un vilain (LIX), l'ébahissement de Gauvain devant le chevalier que le nain fustige, sont autant de signes que dès avant l'*Agravain* l'auteur se déride et ne se prive pas de mêler les tons.²⁵

Micha précise que ces intrusions du registre comique se marquent essentiellement dans la dernière partie du *Lancelot*.

Dans *Graal Théâtre*, ces mélanges se retrouvent en lien avec une coutume étonnante établie par le roi, consistant à ne manger que lorsqu'une aventure surgit. Celle-ci est présente dans les sources, notamment dans la *Première Continuation* :

22 Jacques Le Goff, « Les trois fonctions indo-européennes, l'histoire et l'Europe féodale », in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 6, (1979), 1187-1215, (p. 1188) ; Georges Dumézil, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens* (Bruxelles : Latomus, 1958).

23 Sur la question du matérialisme dans les fabliaux, voir Alain Corbellari, *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge* (Genève : Droz, 2015).

24 Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, p. 16.

25 Id.

Ma costume savés pieç'a :
Il ne m'avint onques encore,
No fera il, se je puis ore,
Que mangase a cort que tenise
Devant c'avenir i veïsse
Mervelle estrange u aventure. (PCP, vv. 3134-3139)

La coutume instaure donc l'attente entre les aventures et une certaine immobilité de la cour que ne manque pas de souligner Charles Méla :

La coutume d'Arthur introduit une manière de vivre l'attente à l'état pur : un moment, la scène se fige, le geste est suspendu pour que soit vécu quelque chose d'un autre ordre, venant d'ailleurs, d'une autre scène et qui fasse irruption en jetant le trouble. Pourtant, même en cas d'agression et d'humiliation, le roi paraît frappé d'impuissance, et l'on tarde autour de lui à se jeter dans une aventure de terrible apparence. Aussi bien la hâte ne convient-elle pas : la cour reste immobile parce que la décision ne lui revient pas. Arthur n'est dépeint en majesté que dans l'attente que se passe ce dont personne n'est maître.²⁶

Dans *Graal Théâtre*, la même attente se fait sentir. Le récit marque une pause dans les aventures, entraînant par conséquent un blanc dans la narration. Ké entre alors en scène pour le combler. Les interventions de Ké sont, en effet, très présentes lorsque la cour attend de passer à table. Cela s'explique par le fait que le repas est normalement l'événement qui est à sa charge, puisqu'il est intendant de la cour. D'abord, il est mis en scène découplant la viande :

Arthur fait signe à Ké. Tous commencent à manger. Arthur prend le couteau avec lequel Ké découpe la viande et se blesse le bout du doigt (GT, 344).

Il est saisissant de souligner la maladresse du roi. En revanche, cette blessure n'est pas anodine à la lumière des sources. Annie Combes mentionne deux scènes dans lesquelles Arthur utilise de manière insolite un couteau.²⁷ La première apparaît dans la *Première Continuation* (vv. 3416-3420), lorsque le roi absorbé dans ses pensées appuie son front sur un couteau qu'il tenait enfoncé dans un pain et que la lame glisse lui blessant la main. La deuxième mention est présente dans le *Lancelot* ; le roi toujours pensif est de nouveau décrit s'appuyant sur un couteau.²⁸ L'association de ces deux scènes se traduit par la relation « entre

²⁶ Méla, *La Reine et le Graal*, p. 42. Pour les coutumes dans le monde arthurien voir aussi Emmanuèle Baumgartner, *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot la charrette et le lion* (Paris : PUF, 1992), p. 85-94.

²⁷ Combes, *Les Voies de l'aventure*, p.11-12.

²⁸ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. par Alexandre Micha, vol. VIII (Genève : Droz, 1982), p. 134-135.

une souffrance due à un manque et l'utilisation d'un couteau ».29 Elle se poursuit dans *Graal Théâtre*. Le roi, à cet endroit du texte, est « tout triste et songeur » croyant être abandonné par les meilleurs chevalier (*GT*, 343) : le couteau est bel et bien associé à la souffrance du manque. La scène contribue aussi à alimenter le sentiment d'incongruité provoqué par le comportement atypique du roi. Cependant, dans *Graal Théâtre*, la blessure tend à ridiculiser le roi. Si les sources médiévales dévoilent davantage de détails quant à la façon dont Arthur se blesse, le texte de Delay et Roubaud informe uniquement que le roi prend le couteau. Par conséquent, la pièce offre à voir un roi maladroit qui se blesse par une banale manipulation de l'ustensile. De plus, la précision de l'extrémité digitale rend la blessure d'Arthur d'autant plus dérisoire. Un parallèle peut alors se faire à ce moment entre les deux frères de lait. Le lecteur arthurien s'attend davantage à la maladresse et au ridicule du sénéchal que du roi. Il y a donc comme un effet de contamination de Ké sur Arthur.

La responsabilité du sénéchal comprend également la cuisson du gibier : « KE : Le sanglier sera trop cuit » (*GT*, 343) ; « KE : Le chevreuil n'est pas cuit » (*GT*, 439). La préparation de la viande est une information importante, car elle détermine le moment où la cour peut passer à table : Ké devient ainsi le maître de cérémonie remplissant les vides marqués par l'attente d'une nouvelle aventure. Son rôle est alors de divertir la cour, mais aussi le lecteur, avant que ne reprennent les voies de l'errance chevaleresque. Il le fait au travers d'incises comiques qui ironisent sur la coutume instaurée par le roi, déclenchant ainsi le rire. Le ton est donné, c'est celui de l'exagération :

KE : Ça ne sert à rien que j'aïlle le lui dire, car il est buté comme un roi. Il a décidé une fois pour toutes de nous empêcher de manger les jours de fête tant qu'une aventure n'est pas arrivée. *Je ne peux quand même pas me déguiser en Chevalier Vert et me couper la tête pour que le sanglier soit servi* (*GT*, 343, nous soulignons).

KE : Bon vous pouvez maintenant vous mettre à table sire. Il me semble que l'aventure est arrivée même si cette épée ne nous trouve pas assez bien pour elle et veut rester dans son bloc (*GT*, 501).

De plus, il va jusqu'à parodier explicitement le style shakespearien :

KE : *Dois-je faire servir ou bien ne dois-je pas ?* En principe on ne peut pas servir puisqu'aucune aventure n'est arrivée. Mais le roi n'étant pas là la coutume n'a plus de raison d'être et je ne vois pas pourquoi on ne servirait pas (*GT*, 406, nous soulignons).

²⁹ Combes, *Les Voies de l'aventure*, p. 11.

Le clin d'œil au théâtre de Shakespeare permet d'une part de confirmer la mise en scène de Ké et permet, d'autre part, de faire un rapprochement avec le genre dramatique, et plus précisément avec le théâtre du Moyen Âge. On pourrait en effet voir au travers du personnage de Ké une représentation personnifiée de la farce médiévale. Normand Leroux nous dit que selon l'étymologie, le terme *Farce* viendrait

du féminin de *farsus* qui, en bas-latin, signifie « la chose qui sert à remplir ou à bourrer ». *Farsa* serait, à son tour, une transformation du verbe *farcire* qui, en latin classique, veut dire *remplir*, *farcir*. Le terme a donc eu un sens d'abord culinaire : mélange de viandes garnissant une volaille puis, par extension, le sens de « mélange de divers langages ou dialectes ».³⁰

Le mot farce a aussi été utilisé pour faire allusion à « tout supplément au texte biblique qu'on mêlait dans certaines fêtes à la liturgie officielle ».³¹ Ces insertions se seraient vite transformées en discours familiers provoquant le rire et devenant une source de divertissement pour les bourgeois.³² Elles auraient ainsi pris place dans les Passions, Mystères et Nativités joués sur les parvis.³³ En s'insérant dans ces pièces, elles font office d'intermède : « et, comme il s'agissait d'intercaler un texte d'esprit différent dans une œuvre déjà complète, on appellera *farce* cette intercalation ».³⁴

D'après l'étymologie et l'évolution du terme, nous pouvons donc proposer un rapprochement entre la farce et Ké. Leur rôle à chacun a effectivement pour but un remplissage. Les interventions du sénéchal permettent de « farcir » l'histoire du Graal. Elles apparaissent comme de petits interludes qui viennent divertir le public (aussi bien intra qu'extra-diégétique) tout en opérant une brisure de registre. Ké incarne le profane ; il se démarque des autres personnages, car il fait rire, tandis que les chevaliers du Graal poursuivent une quête sacrée. De plus, Ké suit la même évolution que le terme *farce* : il passe de la cuisine au rire. Ainsi, il serait une farce à lui tout seul, mettant en abyme le théâtre populaire médiéval dans l'œuvre populaire moderne de Delay et Roubaud.

Leroux souligne encore la verve, le bagout, le franc-parler, la facilité à tout parodier et à tout caricaturer de la farce ainsi que l'irrévérence caractéristique de ce genre et « ses pointes de cynisme ».³⁵ Les caractéristiques que le critique énumère au sujet de la farce peuvent tout

³⁰ Normand Leroux, « La farce du Moyen Âge », *Études françaises*, 15 (1979), 87-107, p. 88.

³¹ *Ibid.*, p. 89.

³² Rappelons que le théâtre médiéval s'est développé dans les villes, en particulier à Arras. Voir Estelle Doudet, « Le théâtre à Arras au XIII^e siècle », *L'information littéraire*, 60 (2008), 15-20.

³³ Leroux, « La farce du Moyen Âge », p. 89.

³⁴ *Id.*

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

aussi bien s'appliquer à décrire notre personnage arthurien qui provoque le rire par une parole acerbe. Delay et Roubaud le font parler avec une certaine franchise sans litote ou euphémisme, quand il met en relief certains défauts qui caractérisent les autres personnages. Ainsi, il souligne la naïveté et l'attrance que Gauvain a pour la gent féminine : « KE : Ce n'est pas étonnant vous étiez en train de parler à Florie ou à Florette » (*GT*, 246). Par la conjonction « ou », Ké souligne la multiplicité des demoiselles courtisées par le neveu du roi. Les deux prénoms renvoient à Flore de Lys, première demoiselle qu'il rencontre dans le recueil, et au récit médiéval *Florian et Florette*.³⁶ Florette évoque aussi le discours galant et séducteur, car on y entend résonner l'expression « conter Fleurette ». ³⁷ En pointant du doigt la passion qu'a Gauvain pour les femmes, Ké dénonce également les causes de l'échec de la quête du Graal.

Le franc-parler de Ké n'est pas chose nouvelle, mais dans *Graal Théâtre* les piques du sénéchal suscitent avant tout le rire, permettant ainsi à Delay et Roubaud de faire basculer la pièce dans un registre comique, un registre qui se veut plus populaire selon le vœu des auteurs. Le caractère populaire de la pièce résulte d'un travail d'érudition de leur part : comme déjà dans les textes médiévaux, son comportement rustre permet de donner une impulsion au récit, car « ses échecs fonctionnent comme des repoussoirs des victoires des bons chevaliers et sa mauvaise parole est fréquemment le ressort qui déclenche l'action ». ³⁸ C'est le cas dans *Graal Théâtre*, lorsque le sénéchal renverse un verre de vin sur la robe de la reine Ygerne (*GT*, 126). Cette maladresse suivie de sa mauvaise humeur est l'élément déclencheur qui va révéler la vraie identité de la reine à Arthur. Dans les romans arthuriens, la recherche identitaire est souvent au cœur des quêtes des chevaliers : Perceval et Lancelot découvrent leur nom au fil de leurs errances. Arthur, contrairement aux autres chevaliers, ne part pas à l'aventure, et c'est donc de manière fortuite, grâce à une maladresse de Ké, que le roi parvient à découvrir ses origines. La scène opère dès lors un changement de registre dans la mesure où l'identité n'est découverte ni par bravoure ni à l'issue d'un combat héroïque.

Ainsi, le Ké de Delay et Roubaud marche sur les pas du Keu de Chrétien et de ses continuateurs. Mais les auteurs de *Graal Théâtre* n'hésitent pas à y mettre leur grain de sel en accentuant son côté comique, au point de lui donner un caractère ubuesque. Ils lui attribuent

³⁶ Il s'agit d'un roman arthurien du XIII^e siècle marqué par de nombreux emprunts à Chrétien de Troyes.

³⁷ Nous le verrons, un des attributs de Gauvain est la parole, cette fois, courtoise, voir *infra* chapitre 5.1.

³⁸ Ana Sofia Laranjinha, « L'ironie comme principe structurant chez Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 162, (1998), 175-182, p. 181.

des expressions semblables à celles qu'Alfred Jarry met dans la bouche du père Ubu dans *Ubu roi* (1896) :³⁹

KE : Ah non sire. Je suis Ké le sénéchal et c'est à moi de le faire. (Il essaye de retirer l'épée.) Ventre Saint Antoine. Vertu de Dieu de par le Diable. Je tire de toutes mes forces et je ne parviens à rien (GT, 48).

La manière de jurer et d'en appeler à saint Antoine, à Dieu ou au diable fait écho au langage d'Ubu et de ses acolytes : « Par Saint Antoine et tous les saints, protégez-moi, je vous donnerai de la phynance et je brûlerai des cierges pour vous » (acte III, scène VII).⁴⁰ De plus, l'interjection « ventre » peut renvoyer à la « Gidouille », au ventre du père Ubu, qu'il utilise volontiers pour donner plus de force à ses dires.⁴¹ Ké est ainsi rapproché du père Ubu, à l'exception près que le sénéchal n'est pas un être couard et ne se pose pas en usurpateur. Ce rapprochement rejoint d'une part le rapprochement fait avec la farce médiévale, car *Ubu roi* est une pièce de théâtre de l'absurde avant la lettre, de registre comique. D'autre part, il confirme l'intentionnalité parodique de *Graal Théâtre*.

Finalement, cette référence au Père Ubu poursuit l'évolution de l'histoire littéraire des genres à rire. D'ailleurs, elle permet de faire le lien avec l'Oulipo. Rappelons que Jarry est l'inventeur du concept de 'pataphysique,⁴² et que l'Ouvroir est une sous-commission du collège de 'pataphysique.⁴³ Force est de constater que, même si *Graal Théâtre* s'appuie sur des textes médiévaux, il n'en est pas moins contemporain. Et la contemporanéité est bien présente dans l'œuvre, notamment par l'intrusion d'éléments anachroniques, inattendus dans un contexte médiéval.

1.4 Réactualisation par l'anachronisme

L'effet ludique et parodique est aussi lié aux anachronismes qui jalonnent *Graal Théâtre*. Ceux-ci amusent et font rire, car les éléments modernes amènent un effet de décalage qui fait tache dans l'univers médiéval mis en scène. On retrouve dans cette façon de faire une

³⁹ Alfred Jarry, *Ubu roi*, éd. Noël Arnaud (Paris: Gallimard, 2002).

⁴⁰ Franceschini rapproche aussi le texte de Delay et Roubaud à l'œuvre de Jarry par la multiplicité des lieux scéniques. Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p.186.

⁴¹ La Gidouille pourrait bien occuper une place de choix dans l'œuvre de Roubaud : La Gidouille est une spirale, un escargot. C'est une forme qui permet de représenter la sextine, poésie empruntée au troubadour Arnaut Daniel et que Roubaud affectionne particulièrement. Voir *La Fleur inverse*, p. 297 ; Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 154 ; Michèle Audin, « Poésie, spirales, et battements de cartes. D'Arnaut Daniel à Jacques Roubaud en passant par Gaspard Monge et quelques autres », *Echos de la recherche* (2009), en ligne, consulté le 29 mars 2019, <https://images.math.cnrs.fr/Poesie-spirales-et-battements-de.html>.

⁴² Selon Jarry, la 'pataphysique est la science des solutions imaginaires. Voir l'ouvrage de référence de pataphysique publié en 1911, Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (Paris : Gallimard, 2005).

⁴³ Alain Lessart, « Noël Arnaud : Du collège à l'Oulipo », *Nuit blanche magazine littéraire*, 49 (1992), 55-61 ; « Le collège de 'pataphysique et l'Oulipo », in *Oulipo, La littérature potentielle*, 36-39.

touche oulipienne qui renvoie le lecteur aux *Fleurs bleues* (1965) de Raymond Queneau, où les anachronismes activent le ludisme par une série de jeux de mots et calambours :

Les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Romains dessinaient des grecques, les Sarrasins fauchaient l'avoine, les Francs cherchaient les sols et les Alains regardaient cinq Ossètes. Les Normands buvaient du calva.

—Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais ?⁴⁴

Loin de reculer devant l'anachronisme, Delay et Roubaud en usent et abusent, les revendiquant comme Queneau par la bouche du duc d'Auge :

Jacques Roubaud — Nous ne parlons pas « médiéval », nous ne faisons pas du Viollet-le-Duc littéraire. Lorsqu'on parle de la beauté d'une femme, on la dit plus belle qu'Iseut, et même que Marilyn !

Florence Delay — Nous n'avons pas hésité devant les anachronismes, chaque fois qu'ils trouvaient leur place. Ainsi, avant le premier baiser échangé à la Saint-Jean entre Lancelot et la reine Guenièvre, une voix chante « Mouche dorée de la Saint-Jean » d'Apollinaire...

Jacques Roubaud — Nous n'avons presque rien inventé, mais nous ne nous sommes pas privés de traiter un personnage comme il nous semblait le mériter. Ainsi Galahad, le héros de la quête du Graal, que nous trouvons très antipathique : nous en avons fait une sorte de robot, avant de lui jouer un tour à notre façon !⁴⁵

L'utilisation d'anachronismes devient ainsi la touche créative ajoutée par les auteurs à la matière de Bretagne, de manière à en faire un texte contemporain qui dialogue avec les œuvres anciennes.

L'anachronisme désigne une confusion des dates « prêtant à une époque ce qui appartient à une autre ».⁴⁶ Si le terme d'anachronisme, attesté à partir de 1625, prend immédiatement un sens péjoratif, car ces confusions sont considérées comme des erreurs par les historiens,⁴⁷ on lui prête aujourd'hui un « potentiel poétique ».⁴⁸ L'anachronisme

⁴⁴ Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues* (Paris : Gallimard, 1965) p. 13. Pour la question de l'anachronisme chez Queneau, voir Marcel Bourdette-Donon, « Usage de l'anachronisme créateur chez Raymond Queneau », in *Anachronismes créateurs* dir. Par Alain Montandon et Saulo Neiva (Clermont-Ferrand : PU Blaise Pascal, 2008), 177-192.

⁴⁵ Entretien Gallimard, 'Rencontre avec Florence Delay et Jacques Roubaud, à l'occasion de la parution de *Graal théâtre*' (2005). Consulté le 14 février 2014 <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01057096.HTM>.

⁴⁶ Alain Montandon, « Introduction », in *Anachronismes créateurs*, 9-15, p. 9.

⁴⁷ Pour Lucien Febvre, l'anachronisme est « le péché des péchés, le péché entre tous irrémédiable ». Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais* (Paris : Michel, 1968), p. 15. Voir aussi Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, 27 (1993), 23-39 ; Jacques

volontaire et maîtrisé a une visée esthétique, une portée ludique et des fins humoristiques. Delay et Roubaud nous en donnent de nombreux exemples comme nous pourrions le voir. Alain Montandon relève l'intérêt actuel que l'anachronisme suscite dans plusieurs disciplines, permettant de repenser la marche du temps. Il serait symptomatique de notre époque « ne serait-ce que par la mode vintage qui met au goût du jour des choses passées ».49 Cet intérêt va alors de pair avec le goût et la pratique du recyclage. Or, force est de constater que la mode est un éternel recommencement. Les médiévaux usaient déjà de l'anachronisme, et sans aucun scrupule, à des fins littéraires dans le but de réactualiser la matière antique.

L'intrusion de la contemporanéité de l'écrivain dans une époque passée est en réalité un autre processus de l'écriture médiévale que Delay et Roubaud utilisent. Elle permet la réactualisation de la légende arthurienne qu'elle refaçonne en fonction d'une réalité historique changée, exploitant, comme l'observe Yves Citton, les « virtualités connotatives » de la source :

Une interprétation littéraire d'un texte ancien est *actualisante* dès lors que (a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, (b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, (c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur.⁵⁰

La réécriture des épopées antiques au Moyen Âge se fait à coup d'anachronismes, car il s'agit de présenter l'univers grec à un public médiéval. Les guerriers grecs et troyens, ainsi que les méthodes de combat, dans le *Roman de Troie*,⁵¹ sont décrits de manière à atténuer l'effet d'altérité et faciliter l'identification d'un auditoire du XII^e siècle avec les personnages.⁵² Comme l'analyse Aimé Petit, les médiévaux procèdent à une « médiévisation » de l'antiquité.⁵³ En partant du même principe, Delay et Roubaud effectuent un syncrétisme, une fusion des éléments culturels du passé médiéval et de notre présent. Les intrusions contemporaines ont ce même but de transmission. Elles aident le lecteur à se représenter un passé lointain et très peu connu : « L'anachronisme », écrit Séverine Abiker, « fait aussi revivre les temps révolus dans la mesure où il suggère des analogies saisissantes qui *font*

Rancière, « Le concept de l'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'inactuel*, 6 (1996), 53-68 ; Françoise Dosse, « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espace Temps*, 87-88, 156-171. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps* (Paris : Minuit, 2000).

48 Alain Montandon, « Introduction », p. 9.

49 Id.

50 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires* (Paris : Amsterdam, 2007), p. 265.

51 Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. par Michel Zink (Paris : Livre de Poche, 1998).

52 Pour plus de précision voir : Aimé Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle : le « Roman de Thèbes », le « Roman d'Enéas », le « Roman d'Alexandre »* (Paris : Champion ; Genève : Slatkine, 2002).

53 Petit, *L'Anachronisme*. Concernant la présence et la métamorphose des dieux antiques aux Moyen Âge voir Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques* (Paris : Flammarion, 1993), p. 177-256.

image ».54 L'intention est alors de rendre plus proche et vivant le Moyen Âge pour dessiner au travers de la fiction « un monde possible ».55

Les anachronismes ne sont pas insérés dans *Graal Théâtre* au hasard. Florence Delay le dit, ils ne sont pas gratuits et n'apparaissent pas de manière hasardeuse.56 Beaucoup sont placés dans la bouche de Merlin, le seul capable de voir le futur, de sorte qu'ils apparaissent comme une prophétie :

MERLIN : Je le fais pour la gloire de ton royaume roi Uterpendragon et pour d'autres buts encore qu'il m'est impossible de révéler pour des raisons de sécurité. Par contre je vais te faire une prophétie. Au temps des fils des fils des fils des fils de ton fils et pour être exact je devrais prononcer soixante fois le mot fils je prédis que les pierres de Salesbières recevront chaque année un million sept cent soixante-deux mille six cent vingt-quatre visiteurs du monde entier. Qu'on y vendra des sandwiches et des cartes postales et que seuls les chiens bien élevés seront admis en leur présence. Mais je peux faire une deuxième prophétie. Dans un temps qui n'est pas si éloigné c'est à Salesbières qu'aura lieu la grande bataille que prendra fin le Royaume Aventureux que le père tuera le fils et que le fils tuera le père. (*GT*, 79).

La première prophétie en relation au développement touristique de Salesbières a, certes, une fonction essentiellement ludique ; les éléments modernes, comme les sandwiches et les cartes postales, en témoignent. Toutefois, la mention des pierres par Merlin sert de rappel : selon la légende, Merlin est à l'origine du site. La seconde, en revanche, est directement liée à la diégèse du conte. Puis, à d'autres endroits du texte, l'enchanteur évoque aussi Newton (*GT*, 74) et Calvin (*GT*, 516). Ces anachronismes permettent d'activer la communication entre le lecteur et les auteurs. Ils peuvent s'interpréter comme des phénomènes d'intertextualité (dans ce cas l'intertexte est aussi bien littéraire que culturel) ayant à dessein d'amuser le lecteur, tout en relevant de pratiques narratives sérieuses. Manifestement, si leur intrusion dans un premier temps surprend et provoque le rire, ils n'engendrent curieusement pas d'incohérence au niveau de la diégèse. En effet, ces anachronismes ne sont pas compris par les personnages intradiégétiques. Merlin est conscient de cette ignorance : « Impossible de te l'expliquer puisque Jean Calvin n'est pas encore né » (*GT*, 516).

54 Séverine Abiker, « Un autre Moyen Age est possible. Plaisirs et enjeux de l'anachronisme chez les auteurs de l'Oulipo », in Vincent Ferré, *Fantasmagories du Moyen Âge entre médiéval et moyenâgeux* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010), 119-126, p. 121.

55 Ibid., p. 120.

56 Voir citation *supra* p. 84.

L'évocation des souvenirs que l'on peut acquérir sur le site touristique de Stonehenge est principalement humoristique, quoiqu'elle ait aussi pour but de permettre au lecteur d'identifier avec précision la plaine de Salesbières. Elle plante ainsi le décor. Par contre, les mentions de Newton et Calvin suivent le mécanisme que les médiévaux appliquent aux textes antiques. Ces derniers sont non seulement médiévalisés, mais aussi christianisés en cohérence avec les croyances et représentations du XII^e siècle. Dans *Graal Théâtre*, les noms du réformateur et du physicien permettent de transposer le texte en relation avec un paradigme de pensées plus actuel. D'ailleurs, un certain nombre d'anachronismes en lien avec la technologie sont introduits lorsque le texte médiéval recourt au merveilleux :

MERLIN : [...] Je les formerai moi-même à leurs tâches. Particulièrement caresses maniement du radar et locomotion de l'île.

MORGANE : Qu'est-ce que le radar ?

MERLIN : C'est un procédé de mon invention qui fera qu'aucun navire ne pourra voir ton île avant que ton île n'ait aperçu le navire. Si la visite de marins t'apparaît indésirable la conductrice de l'île fera tomber un écran d'invisibilité moléculaire. (*GT*, 139).

La brume mystique qui entoure l'île dans les textes médiévaux est alors remplacée par « un écran d'invisibilité moléculaire ». Seulement, ce procédé au nom scientifique n'a pas pour but de rationaliser le merveilleux. L'écran en question est aussi inexistant que la brume magique. Au merveilleux arthurien, les auteurs substituent la science-fiction. Cette dernière est pour un lecteur moderne l'équivalent du merveilleux pour un lecteur médiéval, car les deux impliquent un même phénomène : le rêve d'aller au-delà du réel.⁵⁷ Ce franchissement des limites de la réalité naît par la science pour le moderne. Chez les médiévaux, il est activé par le mysticisme. Ensuite, tous deux contribuent à alimenter l'idée de mondes parallèles. Dans le domaine de la science-fiction, les exemples de ces autres mondes abondent sous la plume. Il peut s'agir d'univers parallèles au nôtre, comme dans le film *Stargate*⁵⁸ et dans la série *Fringe*⁵⁹ ; ou encore d'une autre galaxie telle qu'elle se présente dans la saga *Star Wars*.⁶⁰ Dans les textes médiévaux d'inspiration arthurienne, cet autre univers est bien évidemment le monde des fées : l'Autre Monde.⁶¹ Finalement, le recours à la science-fiction contribue à subvertir davantage les frontières temporelles, dans la mesure où elle suggère une vision

⁵⁷ Voir l'étude d'Anne Besson, *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui* (Paris : Bragelonne, 2007).

⁵⁸ *Stargate*. Roland Emmerich, 1994, MGM, USA, France.

⁵⁹ *Fringe*. J.J. Abrams, 2008-2013, Warner Bros. Television, USA.

⁶⁰ *Star Wars*, George Lucas, 1977-2019, Lucasfilm, USA.

⁶¹ Voir Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine la naissance des fées* (Genève : Slatkine, 1984).

futuriste. Dès lors, cette distance avec laquelle jouent Delay et Roubaud entre Moyen Âge et modernité se poursuit sur le futur.

La technologie, dans *Graal Théâtre*, apparaît également avec l'adresse électronique de Blaise. Celle-ci est donnée par la demoiselle de l'Esplumoir, on reste donc toujours sur le territoire de Merlin, ce qui justifie cette intrusion moderne :

VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : C'est un courrier rapide parvenu sans chevaux. Je vais vous le lire vous aurez le parchemin demain après vêpres. Adressé à Blaise de Northombrelande scribe@Logres point com. Ah il y a un fichier attaché qui s'appelle RE : Bagdad. (GT, 150).

Il est certain que la mention du courriel joue un rôle créatif et humoristique permettant d'octroyer un caractère actuel à la légende arthurienne.⁶² Cependant, ce qui est le plus remarquable, c'est que le jeu avec les anachronismes ne se limite pas à tisser un lien entre Moyen Âge et modernité. La modernité se caractérise par des changements rapides, de sorte qu'il faut sans cesse s'adapter à l'actualité d'un lectorat renouvelé pour que l'anachronisme créateur fonctionne. On le voit en comparant la version intégrale de 2005 à la première édition de *Merlin l'Enchanteur*. Le texte paru en 1981 ne peut évidemment pas évoquer le courrier électronique, puisque celui-là n'est pas encore d'usage. Cette version se contente du télégramme qui pour l'époque peut encore être considéré comme une marque du progrès technique :

VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : C'est un message rapide. je vais vous le lire vous aurez le parchemin demain après vêpres. adressé à Blaise de Northombrelande royaume de Logres 31. GAUVAIN EN DANGER stop CHEVALIER VERT EN ROUTE POUR CAMAALOT stop TEXTE non excusez-moi TETE DEMONTABLE stop. signé MERLIN.⁶³

En 2005, le télégramme apparaît vraiment désuet. Il appartient, pour un lecteur actuel, également à un passé, pas aussi lointain que le Moyen Âge, mais assez pour ne plus activer l'effet recherché de l'anachronisme, qui dans ce cas est l'humour. Ceci démontre qu'il est tout aussi important de réactualiser l'anachronisme par lequel nous cherchons à actualiser la matière du passé. D'ailleurs, Roubaud confirme cet effet anachronique malgré une échelle temporelle relativement courte :

On ne parle pas, on n'est pas dans la langue aujourd'hui comme il y a cinquante, vingt, dix ans même. La moindre phrase, la moindre pensée (et les pensées ne sont rien si elles ne traversent la

⁶² Voir Koble, Séguy, « Généalogies de la lettre », p. 161.

⁶³ Florence Delay et Jacques Roubaud, *Merlin l'enchanteur* (Paris : Gallimard, 1981), p. 192.

vitre des phrases), le moindre raisonnement se trahit comme présent, et, s'il s'affirme passé, est pur anachronisme (*GRIL*, 573).

Ainsi, le jeu des incongruités temporelles a des enjeux qui dépassent la relation entre Moyen Âge et modernité. Il y en a même qui visent à déstabiliser le lecteur en insérant de faux anachronismes, par exemple en mobilisant des notions historiques qui, en fin de compte, restent médiévales. Deux épisodes retiendront ici notre attention. Le premier est la cinquième scène de *Gauvain et le Chevalier Vert*, qui s'intitule « La Commune ». Le titre, pour un lecteur moderne, évoque la période insurrectionnelle qui a marqué Paris en 1871 après la défaite de Sedan. La scène peut rappeler cet épisode sanglant en suggérant une analogie avec l'émeute des paysans qui s'en prennent à Gauvain (*GT*, 179-180). Cependant, il s'agit là d'une réécriture de Chrétien de Troyes, et le terme « commune » apparaît déjà sous sa plume. Ce substantif désigne les bourgeois de la ville :

Et quant ele u revenue,
Dist : « Ha ! or somes nos tuit mort !
Por vos morrai ancui a tort,
Et vos, mien escient, por moi.
Ja venra ci, si cum je croi,
La *commune* de ceste vile.
Tost en avra plus de .VII. mile
Devant ceste porte amassez.
Mais ceanz a armes assez
Dont je vos armerai molt tost.
Uns prodom de trestot un ost
Porroit ceste crote desfandre. » (*CC*, vv. 5800-5811, nous soulignons)

Le même jeu en trompe-l'œil se retrouve dans la septième scène, lorsqu'Yvain rencontre les tisseuses. Ces dernières donnent l'impression d'être des ouvrières syndiquées à la CGT se plaignant de leurs mauvaises conditions de travail. La demoiselle qui prend la parole est nommée « Demoiselle déléguée », elle salue le lion d'Yvain par l'interpellation « camarade » et se présente comme ouvrière (*GT*, 189). Elle parle au nom des trois cents ouvrières « réquisitionnées par force dans la campagne de Powys pour servir le seigneur du château de la Pire Aventure » (*GT*, 189). On reconnaît là un discours syndicaliste. Or, ici aussi, les auteurs de *Graal Théâtre* font croire à l'intrusion de la modernité, mais en réalité les

revendications sont une reprise de la « *Pesme Aventure* » du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes.⁶⁴ Leur misère nous est décrite dans le texte médiéval :

De fil d'or et de soie ouvroient
Chascune au mix qu'ele savoit.
Mais tel poverté y avoit
Que desliees et deschaintes
En y ot de poverté maintes ;
Et les mameles et les keutes
Paroient par leur cotes routes,
Et les chemises as cols sales.
Les cols grelles et les vis pales
De fain et de mesaise avoient. (*CL*, 5192-5201)

Delay et Roubaud transposent cette description en l'adaptant pour le théâtre. La pauvreté des jeunes femmes est récitée par le Chœur des Tisseuses :

Toujours draps de soie tisserons
et n'en serons pas mieux vêtues
toujours serons pauvres et nues
et toujours faim et soif aurons (*GT*, 189).

La critique capitaliste qu'un lecteur moderne pourrait lire – « Plus nous sommes dans la misère / plus s'enrichit de nos salaires /celui pour qui nous travaillons (*GT*, 190) – se trouve déjà chez le clerc champenois : « Et nous sommes en grant poverté, /S'est riches de nostre deserte /Chil pour qui nous nous traveillons » (*CL*, 5313-5315).⁶⁵ En réalité la complainte des tisseuses propose un double ancrage au passé, car si le fond est conservé, la forme est imitée. Cette plainte est rédigée en octosyllabes à rimes plates, elle renvoie à la métrique des romans du XII^e siècle. De plus, l'ordre des mots dans les phrases rappelle la souplesse syntaxique de

⁶⁴ Pour cet épisode chez Chrétien de Troyes voir Krijnie Ciggaar, « Chrétien de Troyes et la 'matière byzantine' ; les demoiselles du Château de Pesme Aventure », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 32/128 (1989), 325-331 ; Sophie Cassagnes-Brouquet, « La Pire des Aventures : le chevalier Yvain et les tisseuses de soie », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 38 (2013), en ligne, consulté le 31 mars 2019, <https://journals.openedition.org/clio/11643?lang=en>; Yvan G. Lepage, « Encore les trois cents pucelles (Chrétien de Troyes, *Yvain*, v. 5298-5324), *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 34/134 (1991), 159-166.

⁶⁵ Pour un survol des interprétations marxistes et syndicalistes attribuées à l'épisode des tisseuses dans la première moitié du XX^e siècle voir Alain Corbellari, « L'étonnante fortune des pucelles de la Pesme Aventure : recherche sur la réception d'un épisode du *Chevalier au Lion* », in *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littérature médiévales offert à Pierre Kunstmann*, éd. par Yvan G. Lepage et Christian Milat (Ottawa : David, 2008), p. 317-328 . Voir aussi Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*, trad. par Eliane Kaufholz (Paris : Gallimard, 1974), p. 147.

l'ancien français. Cette transposition – de la forme et de la syntaxe – apparaît comme un retour au passé, une trace d'archaïsme, qui contrebalance l'effet de modernité (fugace).

L'anachronisme revêt donc plusieurs fonctions. Il est réactualisant et amusant, mais surtout il questionne l'altérité du passé et la complexité du présent. Il induit un double mouvement. D'une part, l'humour narratif créé par les anachronismes tend à produire un effet de distanciation par rapport au texte. La distanciation se renforce quand l'écriture se fait parodique, invitant le lecteur à prendre plaisir au détournement du texte-source. D'autre part, l'anachronisme permet de rapprocher le monde du texte au monde du lecteur en l'aidant à saisir au mieux les éléments narratifs empruntés à une époque lointaine. Il permet de réactiver et recréer les sensations de lecture que les médiévaux voulaient faire passer à leurs lecteurs, c'est le cas notamment du déplacement entre le merveilleux et la science-fiction. Les auteurs jouent sans cesse sur ce double mouvement, sur cet aller-retour entre le présent et le passé. Modernité médiévale, ou Moyen Âge moderne, voilà la frontière que les auteurs cherchent à effacer, pour construire un seul et même monde dans sa continuité plutôt que dans sa différence. Les auteurs à leur tour entrelacent ces deux temps et les pratiques d'écriture qui en dépendent. La notion d'auteur et d'instance auctoriale sont également au centre de ces questionnements sur le Moyen Âge et la modernité.

Chapitre 2 : Les architectes du texte

Roubaud, nous l'avons vu, qualifie l'écriture du *Lancelot* de « post-post-post moderne » (*P.etc.*, 245), séduit par la maîtrise des stratégies d'évitement que le conte met en place au moyen du procédé de l'entrelacement. L'ultra post-modernisme se prête également à qualifier le *Merlin* en prose par le jeu de mise en abyme qu'il instaure au niveau de la création littéraire et des instances auctoriales.¹ Les auteurs médiévaux ont pour habitude de se référer à un texte préexistant, présentant leur travail comme une mise en roman², c'est-à-dire (au départ) une « translation » en langue vernaculaire. Or, force est de constater que l'entreprise du *Merlin* diffère de ces pratiques. Le *Merlin* en prose est un texte qui s'engendre de lui-même ; le texte est au même titre que le personnage éponyme le héros de l'histoire.

Ce texte est le « tout premier roman de la littérature française donnant à croire qu'auteur, narrateur et personnage ne font qu'un, la toute première œuvre à réfléchir, dans tous les sens du terme, sa propre narration, sa propre composition et sa propre diffusion ».³ Un narrateur raconte l'histoire que Merlin aurait dictée à Blaise, qui l'aurait mise par écrit. Il y a donc trois voix qui se superposent. Le texte présente un dédoublement entre l'auteur (créateur) du récit, représenté par Merlin, et les scribes – Blaise, le narrateur – qui effectuent une tâche seconde, mais primordiale pour la préservation et la transmission de l'œuvre. Seulement, ces personnages ne sont pas réduits à une seule fonction diégétique. Merlin est auteur (créateur), mais il est aussi personnage et narrateur de sa propre histoire. Il devient ainsi un narrateur autodiégétique⁴ relatant son autobiographie. Quant à Blaise, il est à la fois personnage et écrivain. Ces deux protagonistes de la fiction entrent alors en résonance avec l'auteur historique, peut-être Robert de Boron.⁵

Dans *Graal Théâtre*, Merlin est en effet celui qui dicte à Blaise *Le Livre dou Graal*. Roubaud et Delay, comme à leur habitude, restent fidèles aux textes. Dès lors, notre attention se portera sur la reproduction dans le recueil de théâtre de ce jeu entre les instances narratives,

¹ Voir Antoine Compagnon, « L'auctor médiéval », *Théorie de la littérature : Qu'est-ce qu'un auteur ?* en ligne, consulté le 29 mars 2019, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>.

² Nelly Andrieux-Reix, Emmanuèle Baumgartner, *Le Merlin en prose : fondation du récit arthurien* (Paris : PUF, 2001), p. 23.

³ Corinne Füg-Pierreville, « L'avènement d'une voix auctoriale », in *Le Roman de Merlin en prose*, p. 45.

⁴ Nous empruntons la terminologie de Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), p. 253. Voir aussi Füg-Pierreville, « L'avènement d'une voix auctoriale », p. 45.

⁵ Selon Micha l'auteur réel serait Robert de Boron, car son nom apparaît dans certains manuscrits. Toutefois cette identité est incertaine et remise en question. Par contre, elle aurait pu servir comme caution littéraire pour les médiévaux.

les personnages et les auteurs. Ceci nous amènera à nous interroger sur les conceptions modernes et médiévales de l'auteur, ainsi que sur la construction de ce que Jérôme Meizoz appelle la posture d'auteur.⁶ Par conséquent, nous proposons de nous focaliser dans un premier temps sur le personnage de Merlin, ensuite sur Blaise et enfin sur les auteurs de *Graal Théâtre*.

2.1 La dictée de Merlin

Dans le *Merlin*, l'élaboration du *Livre dou Graal*⁷ devient le projet de l'enchanteur de sorte que l'auteur réel tend à s'effacer derrière son autorité.⁸ Par contre si le mage incarne la figure du romancier, il s'abstient « de tout lien direct avec l'écrit ».⁹ Il dicte et la prose est intimement liée à sa parole. Mais, la parole seule ne suffit pas, car elle est menacée par l'oubli et par la « mémoire approximative ».¹⁰ Elle nécessite, dès lors, d'être consignée. Cette tâche relève de Blaise qui met par écrit avec *encre* et *parchemin* (*MP*, §16, 59) ce que Merlin lui dicte, donnant ainsi toute son importance à la parole de l'enchanteur. Les rôles de scripteur et de conteur sont disjoints, il s'agit d'une nécessité pour permettre à « l'écrit d'acquérir une

⁶ Nous comprenons *posture d'auteur* comme la définit Jérôme Meizoz : « Le meilleur équivalent à cette notion serait le terme latin de *persona* qui désigne le masque de théâtre : étymologiquement, ce à travers quoi l'on parle (*per-sonare*) instituant tout à la fois une voix et son lieu social d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'écrivain se présente et s'exprime muni de la médiation que constitue sa *persona*, que l'on peut appeler sa posture ou son 'masque d'autorité' (Calame 2005). Ou pour le dire plus clairement : une personne n'existe comme écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire. Une posture relève d'une 'scénographie auctoriale' d'ensemble » Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, (2009), 1-12, p.2, en ligne, consulté le 09 février 2014, <http://aad.revues.org/667>. Pour élargir cette conception de posture d'auteur à l'écrivain du Moyen Âge voir l'introduction de *Un territoire à géographie variable, la communication littéraire au temps de Charles VI*, dir. par Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve (Paris : Classiques Garnier, 2017), p. 9-24.

⁷ Merlin dicte trois livres. Au *Livres dou Graal*, il rattache également le *Livre de Joseph*, permettant de faire ainsi le lien entre les temps bibliques, les origines du Graal et les temps arthuriens (*MP*, § 23). Merlin transmet la parole du passé et du présent. Mais, il énonce aussi le futur avec *Le Livre des prophéties* (*MP*, § 81). Voir Larry S. Crist, « Les Livres de Merlin », in *Mélanges de langue et littérature offert à Pierre Jonin*, dir. par H. Duffaut (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1979), 197-210 ; Andrieux-Reix, Baumgartner, *Le Merlin en prose : fondation du récit arthurien*, p. 23 ; Christine Ferlampin-Acher, « La parole dans le Merlin de Robert de Boron », in *Merlin, Roman du XIII^e siècle*, dir. par D. Quéruel et C. Ferlampin-Acher, (Paris : Ellipses, 2000), 89-104, p.103 ; Nathalie Koble, *Les Prophéties de Merlin en prose. Le roman arthurien en éclats* (Paris : Champion, 2009).

⁸ Gaëlle Zussa, *Merlin. Rémanences contemporaines d'un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin XX^e siècle et début XXI^e siècle) : origines et pouvoirs*, thèse de doctorat en cotutelle préparée sous la direction de MM. Olivier Millet (université Paris 12-Créteil) et Robert Kopp (Université de Bâle), soutenue le 14 juin 2008 à l'Université Paris 12-Créteil (2009), p. 48, en ligne, consulté le 24 février 2014, <http://peme.revues.org/2803>.

⁹ Cette absence de lien est expliquée de plusieurs façons, Corinne Füg-Pierreville fait l'analogie, d'une part, avec les druides celtes qui transmettaient oralement le savoir sacré, et d'autre part avec la parole du Christ.

¹⁰ Ferlampin-Acher, « La parole dans le Merlin de Robert de Boron », p. 99.

puissante dignité », dans la mesure où la parole de Merlin est ambivalente.¹¹ Fils d'un démon et d'une vierge, il reçoit des pouvoirs qui lui viennent aussi bien du diable que de Dieu. Doté du libre arbitre, Merlin choisit le côté du bien, mais il est frappé du poids des origines et des traces démoniaques subsistent.¹² Sa parole peut parfois être rusée et mensongère.¹³

Cependant, la parole peut s'amender. C'est pourquoi Merlin ne se limite pas uniquement à raconter à Blaise le présent du *Livre dou Graal*, mais prend soin de relater le passé biblique du *Livre de Joseph*. En liant son récit à la vie du Christ, Merlin confère une valeur sacrée à sa parole et à son récit (*MP*, 87-88). De plus, le fait que Blaise – un homme d'Église – mette cette parole par écrit donne une caution religieuse supplémentaire. Par conséquent, l'écriture permet non seulement de garantir la mémoire du Graal ; elle est aussi sacrée. Le *Livre dou Graal* cherche donc à atteindre le modèle biblique. La posture de Merlin se calque sur celle du Christ, porteur de la parole divine, tandis que l'écrit est la tâche des évangélistes dont se rapproche Blaise. Ensuite, la Bible comme le cycle du Graal sont constitués de plusieurs textes indépendants qui se fondent en un ensemble.¹⁴ Dès lors, ce n'est pas uniquement ce que relate le récit qui permet de rattacher le Graal à une parole de vérité, mais également la conception du texte.

Néanmoins, malgré les efforts des écrivains médiévaux pour rattacher la légende du Graal au christianisme, Merlin pose problème. Le vernis chrétien qui recouvre la merveille arthurienne ne suffit pas à gommer les traces celtiques de l'enchanteur. Son choix pour le bien ne suffit pas à supprimer sa filiation au Diable, de sorte que Merlin est condamné à disparaître des textes. Amoureux de Viviane, il sera piégé par la fée qui scelle son enserrement, dans l'air ou sous terre selon les versions. Dans la *Suite Vulgate*, la disparition de l'enchanteur laisse place au Graal et à Galaad, le chevalier élu.

Dans *Graal Théâtre*, la parole est toujours intimement liée à Merlin. Lorsque l'enchanteur apparaît pour la première fois dans le recueil, c'est sous son identité celte et la Parole est personnifiée. Dans *Joseph d'Armathie*, Myrddin est accompagné de Petites Paroles et de Grandes Paroles (*GT*, 24-31). Le texte moderne ne se limite pas à lier le monde biblique et le monde arthurien, mais il récupère ce que la tradition médiévale du XIII^e siècle cherche à occulter : les origines celtiques. Dès lors, les paroles de Myrddin sont celles d'un

¹¹ Id.

¹² Concernant les origines de Merlin voir Francis Dubost dans *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois* (Genève : Slatkine, 1991), p. 712-751.

¹³ Ferlampin-Acher, « La parole dans le Merlin de Robert de Boron ».

¹⁴ Pour la figure christique de Merlin voir, Paul Zumthor, *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans* (Lausanne : Payot, 1943), p. 150.

druide, pour qui la tradition orale véhicule aussi le sacré.¹⁵ D'autre part, Delay et Roubaud conservent la relation qui unit Merlin et Blaise. L'enchanteur dicte le conte que le clerc consigne dans le Livre. Mais, l'amour qui, comme dans les sources, vient déstabiliser ce lien cause la disparition de Merlin. Seulement, cette disparition n'est pas complète, car l'amour est également ce qui meut la prose. Quand Blaise prétend à l'effondrement du récit à cause d'une femme, Merlin répond :

MERLIN : Cher Blaise comment une idée pareille a-t-elle même pu t'effleurer ? Ne sens-tu pas que non seulement l'amour de Viviane ne peut en rien altérer l'amour de la prose mais encore et tout au contraire que l'amour qui meut le soleil et la lune et les étoiles est la source obligée de tout récit ? (GT, 141)

En paraphrasant les derniers vers de la *Divine Comédie*,¹⁶ Merlin rend compte de trois amours : l'amour de Viviane, l'amour de la prose et l'amour d'origine divine qui insuffle vie à l'univers et, au-delà, au récit. L'amour et la prose sont, donc, comme le constate Tiphaine Samoyault, « une seule et même chose ».¹⁷ De ce fait, puisque *Graal Théâtre* est une histoire sur l'amour, il l'est également sur la prose. Par conséquent, Merlin, figure instigatrice de la prose ne peut complètement disparaître, même si seule sa voix subsiste, autrement dit l'élément essentiel à l'existence du récit. Cette voix qui, dans *Graal Théâtre*, demeure grâce à un procédé sonore « dont la technologie est fort avancée » (GT, 142) est accompagnée de la mémoire, celle de Girflet fils de Do qui « enregistre tout » (GT, 141). Ainsi, dans *Graal Théâtre* sont regroupés la prose et la mémoire, *leitmotiv* qui traverse l'œuvre de Roubaud et lui donne son unité.¹⁸

À l'instar du texte médiéval, la figure de romancier que représente Merlin crée aussi des interférences avec les auteurs de *Graal Théâtre*. Delay et Roubaud s'en amusent et accentuent considérablement le brouillage des instances auctoriales par leur note de fin :

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

Ici, en écrivant que Blaise a écrit le mot fin, aujourd'hui 19 mars de l'an 2004, nous Florence Delay et Jacques Roubaud, scribes de langue française, achevons notre livre Graal

¹⁵ Voir Philippe Walter, *Arthur, l'ours et le roi* (Paris : Imago, 2008), p. 31.

¹⁶ « L'amor che move il sole e l'altre stelle ». (L'amour qui meut le soleil et les autres étoiles), Paradiso, Canto 33 in Dante, *La divine comédie*, trad. Pier-Angelo Fiorentina (Paris : Lidis, 1992).

¹⁷ Tiphaine Samoyault, « Merlin et la prose », in *Jacques Roubaud médiéviste*, 71-81, p. 78.

¹⁸ Ces deux éléments sont à l'origine du *GRIL*, qui est également une aventure sur le récit, sur la prose. Voir la thèse de Marsal, *Jacques Roubaud*.

Théâtre. *Il contient tout ce qu'il doit contenir et nul après nous ne pourra y ajouter ou retrancher sans mentir.* (GT, 601)

Delay et Roubaud, qui clôturent le texte en paraphrasant les derniers vers du *Chevalier au Lion*,¹⁹ se présentent en tant que scribes et Merlin est toujours le garant du récit. En choisissant cette posture d'humilité, ils jouent avec deux pans de la tradition littéraire médiévale. Premièrement, ils posent la question de l'*auctoritas* en cherchant à distinguer l'*auctor* de l'*actor*, dont Antoine Compagnon rappelle la définition :

auctor était rattaché non seulement à *augere* (augmenter, accroître), mais aussi à *agere* (agir) – *actor*, le simple écrivain, le moderne, est ainsi opposé à *auctor*, l'auteur de poids –, et encore à *auieo* (lier, car l'auteur lie pieds et mètres). Les écrits d'un *auctor* ont de l'*auctoritas*, et, par extension, une *auctoritas* est un extrait d'un *auctor*, *sententia digna imitatione*. Deux critères fondent l'autorité : d'une part l'*authenticité*, c'est-à-dire le fait pour les textes d'être non apocryphes, ou canoniques, en particulier pour les livres de la Bible ; d'autre part la *valeur*, c'est-à-dire la garantie de conformité à la vérité chrétienne, à la Bible, par opposition notamment aux fables des poètes qui servent d'exemples de grammaire, et aux textes profanes en général.²⁰

Merlin est l'*auctor* alors que Delay et Roubaud sont les *actores*, puisque premièrement ce sont des modernes et secondement ils empruntent une matière déjà travaillée. Ils le disent eux-mêmes : « il n'était pas question d'inventer ».²¹ Ils doivent donc s'appuyer sur une *auctoritas* pour que leur texte ait une valeur auprès du public et que soit garantie son authenticité. Comme le rappelle Antoine Compagnon en utilisant la métaphore de Bernard de Chartres : « bien sûr aucun moderne ne peut être appelé *auctor* ; il est vu comme un nain sur les épaules d'un géant, d'une *auctoritas* qu'il commente et continue ».²² Cette posture du nain est exactement celle investie par Delay et Roubaud lorsqu'ils concluent *Graal Théâtre*.

Cette simple note en fin de recueil permet aux deux auteurs de transférer le pouvoir d'autorité à Blaise et à Merlin tout en déroutant le lecteur moderne. Ils déroutent davantage le spécialiste de littérature médiévale qui aura reconnu l'emprunt à Chrétien de Troyes et qui ressent l'incohérence entre cette mention de scribe et la référence à un auteur reconnu du Moyen Âge. Il en résulte qu'un phénomène de démultiplication de l'identité de l'ouvrage est

¹⁹ Onques plus dire n'en oï / Ne ja plus n'en orés conter / S'on n'i velt mençoigne ajoster (CL, v. 6806-6808).

²⁰ Compagnon, « L'auctor médiéval ». Voir Marie Dominique Chenu, « *Auctor, actor, autor* », *Bulletin du Cange*, III (1927), 81-86.

²¹ Koble, Séguy, *Passé présent*, p. 155.

²² Compagnon, « L'auctor médiéval ».

activé, processus que relève Annie Combes déjà dans le *Merlin*.²³ Les auteurs modernes créent une interférence entre eux et l'enchanteur, laquelle est à l'image de l'interférence qui régnait dans le texte médiéval entre l'auteur, qu'on suppose être Robert de Boron, et Merlin.

Cependant, force est de constater que l'auteur du *Merlin* n'apparaît nulle part dans *Graal Théâtre*, contrairement à Chrétien de Troyes qui a droit à son personnage (*GT*, 236-238). Delay et Roubaud font disparaître Robert de Boron, alors que, dans le *Merlin*, celui-ci était « censé surplomber l'autre »²⁴. L'auteur s'y distinguait nettement de l'enchanteur. Le premier était en charge du conte, le second responsable de la création du livre :

Le résultat du travail de Blaise, lorsqu'il a usé encre et parchemin, c'est un livre dans lequel est inscrite l'œuvre de Merlin. Quant à Robert de Boron, il « retraits ces contes » ; occasionnellement, il précise qu'il y a certaines choses qu'il ne peut ou ne doit « retraire ». Le mot qui revient pour désigner l'œuvre qu'il élabore, c'est « conte », souvent précédé du démonstratif « cist/cest ».

L'examen des termes employés par les préposés à la dictée/écriture fait apparaître une frontière interne entre « livre » et « conte ». Ce que le lecteur découvre, c'est le « conte » que Robert « retraits » ; Merlin, lui, raconte et dicte après avoir vécu. Le relevé manifeste l'imbrication de l'écrit et de la diction dans l'imaginaire de la production de l'œuvre.²⁵

Chez Delay et Roubaud par contre cette différence entre la paternité du livre et la paternité du conte n'est plus donnée : l'une et l'autre sont prises en charge par Merlin. Comme si les auteurs avaient tranché dans le débat au sujet de l'attribution du texte à Robert de Boron et avaient rejeté cette hypothèse. Contrairement au *Merlin*, il n'y a plus de frontière entre dictée et écriture, entre livre et conte : les deux sont imbriqués, ou même amalgamés. Delay et Roubaud se fondent entièrement dans Merlin qui détient la responsabilité de produire par l'intermédiaire de Blaise. D'ailleurs, l'enchanteur ne se contente plus de dicter un récit ; il devient également critique littéraire, puisque, comme nous l'avons vu, il élabore « la théorie du conte » lorsqu'il défend que le conte dit vrai (*GT*, 90).

Prétendre que le conte dit vrai est un moyen d'adopter la posture des conteurs médiévaux. D'ailleurs, cet axiome ne peut être énoncé que par Merlin, fondateur de la prose, c'est-à-dire du mode de la vérité. Par conséquent, si le roman médiéval en prose donne à lire un texte qui s'engendre de lui-même – une aventure de l'écriture –, *Graal Théâtre* applique ce

²³ Annie Combes, « Du Brut au Merlin », *Cahiers de recherches médiévales*, 5 (1998), 15-32, p. 30, en ligne, consulté le 24 février 2014, <http://crm.revues.org/1332>.

²⁴ Id.

²⁵ Id.

procédé à la théorie. Au fur et à mesure que Merlin dicte et que Blaise écrit, une théorie littéraire s'engendre.

Dans le texte médiéval, la disparition de Merlin permet l'affranchissement du Livre. Comme le suggère Christine Ferlampin-Acher : « Merlin cesse d'être témoin ; ce n'est plus le réel qui cautionne le livre, mais le livre, qui surgit spontanément, qui accrédite le réel et lui donne sens ».²⁶ Dans *Graal Théâtre*, ce n'est pas le livre qui s'affranchit, mais Blaise. Il consigne le récit, cependant le mode théâtral lui donne la parole, au sens littéral, de sorte qu'il entre en concurrence directe avec Merlin.

2.2 Blaise de Northembrelande, l'écrivain narrateur

À l'interférence entre les auteurs et Merlin vient s'ajouter Blaise qui « achève le Grand Livre du Graal » (*GT*, 601). Fidèle à la tradition médiévale, Blaise est le scribe originel de la Table Ronde, et donc de *Graal Théâtre*. Il est présent tout au long du recueil, à la fois scribe, personnage, narrateur, auteur-conteur et même metteur en scène. Il apparaît dès les origines de la légende avec la naissance de Merlin et reste jusqu'à la toute fin, puisqu'il narre la bataille de Salesbières où périssent un grand nombre de valeureux chevaliers et qu'il assiste au départ du roi Arthur sur la nef de Morgane (*GT*, 591-600).

Malgré l'omniprésence de Blaise, ce personnage est un mystère.²⁷ Le lecteur apprend très peu de choses sur lui, contrairement au reste du personnel roulant, car il n'a pas sa propre pièce – malgré l'annonce de Delay et Roubaud qui semble la promettre : « Mais le vrai du vrai, le mystère du mystère qui est celui de la matière de Bretagne elle-même, vous ne l'apprendrez qu'en écoutant la dixième branche qui est aussi l'avant-première, où les différents fils enchevêtrés dans les neuf autres conduisent à la révélation de la main qui les tissa. Elle a pour nom *Blaise de Northembrelande (X)* ».²⁸ Mais la dixième branche du recueil laisse intact le mystère de Blaise en se concentrant sur la fin des temps aventureux. En réalité, pour percer l'énigme, il faut se référer à *Graal fiction*.

Dans la première fiction théorique intitulée « Fragment du Livre de Blaise », Roubaud démontre que le Breri de Thomas, qui apparaît dans son *Tristan*, le Bleheris ou le Bliobliheris de *La Première Continuation*, le chevalier Bliobleheris d'*Erec et Enide*, le *famosus fabulator*

²⁶ Ferlampin-Acher, « La parole dans le Merlin de Robert de Boron », p. 89.

²⁷ Cladie De-Min, « Graal théâtre », *Cahiers de recherches médiévales*, 11 (2004), en ligne, consulté le 24 février 2014, <http://crm.revues.org/2062>.

²⁸ Id.

Bledhericus de Girard de Cambrai, ou encore Blaise, renvoient à une seule et même personne, un conteur gallois du XI^e siècle (*GF*, 170-175).²⁹ Ce personnage serait à la fois celui qui introduit l'histoire de Tristan et Iseut en pays d'oc, à la cour du plus célèbre troubadour, Guillaume IX d'Aquitaine, et l'auteur du mystérieux livre du Graal, « celui dont le comte Philippe de Flandres fit don à Chrétien qui le révèle en son prologue » (*GF*, 170). Avec l'élucidation de l'énigme de Blaise, Roubaud arrive à la conclusion que le conteur gallois est le père de Merlin (*GF*, 178). Dès lors, Blaise se trouve doublement à l'origine du livre du Graal : il est l'auteur du parchemin qui inspira Chrétien et il est le père de Merlin, dont la parole donne naissance à la prose, au livre. Par conséquent, « le livre du Graal n'est ainsi autre que le *livre de Blaise* » (*GF*, 183).

Dans *Graal Théâtre*, Blaise réincarne ce *famosus fabulator*. Il a le rôle particulier d'être un personnage de la diégèse et par moments d'être narrateur. En effet, lors de ses premières apparitions, c'est un personnage qui prend part au procès de la mère de Merlin en la défendant devant le juge (*GT*, 67-71). Toutefois, dès que Merlin le charge d'écrire le Livre du Graal, son rôle de personnage change. Il est bien présent sur scène avec les autres protagonistes, mais sa fonction est celle de scribe officiel ; par la suite, ses apparitions en tant que personnage au sein de la diégèse sont toujours liées à l'écriture du Livre et à la consignation des aventures des chevaliers. Il y a d'abord ses entretiens avec Merlin qui lui dicte ce qu'il doit écrire (*GT*, 88-91), puis – comme le roi Arthur l'explique dans *Lancelot du Lac* – il est présent aux réunions à la Table Ronde chaque année à la Saint-Jean avec les autres scribes du royaume. Mais le roi souligne le statut à part du « précepteur de Merlin » ainsi que celui de Girflet « qui sait tout » :

ARTHUR : Nous avons fait appel pour célébrer notre victoire sur les Saxons et conformément à la coutume pour la relation par écrit des aventures survenues à la Table Ronde depuis la Saint-Jean de l'année dernière à maître Blaise de Northombrelande. Maître Blaise a été vous le savez le précepteur de Merlin l'irremplaçable ami de mon père Uterpendragon et notre fondateur. Il a bien voulu quitter sa retraite et ses remarquables travaux sur la métrique galloise chaque fois que nous le lui avons demandé afin que les historiens futurs de notre règne disposent de sources sûres et fiables et de récits éclairés aux vives couleurs de la vérité [...]. Girflet qui sait tout et qui est à lui seul notre mémoire et nos archives se tient à votre disposition. (*GT*, 326)

²⁹ Sur la question de Bleheris voir Jessie L. Weston, « Wauchier de Denain and Bleheris (*Bledhericus*) », *Romania*, 34/133 (1905), 100-105 ; Jessie L. Weston, « Wauchier de Denain, as a continuator of *Perceval* and the prologue of the Mons ms », *Romania*, 33/131 (1904), 333-343 ; Ferdinand Lot, « Encore *Bleheri-Breri* », *Romania*, 51/203 (1925), 397-408. Voir *infra* chapitre 10.2.

L'omniscient Girflet, mémoire du royaume, rappelle à son tour la coutume dans la pièce *Morgane contre Guenièvre* :

GIRFLET : Voyons sire. Chaque année à la Saint-Jean toutes les aventures survenues à la Table Ronde depuis la Saint-Jean de l'année précédente sont notées par des scribes éminents afin que les conteurs et historiens futurs disposent de sources sûres et fiables où puiser des récits aux vives couleurs de vérités. (GT, 443).

L'écrit (Blaise) et la mémoire (Girflet) sont de nouveau réunis, de manière à garantir l'historicité du Graal. Arthur, en présentant le clerc suit les mêmes procédés que les auteurs médiévaux qui cherchent à légitimer l'authenticité de leur texte. Il souligne non seulement le lien entre Blaise et Merlin, mais rappelle que l'enchanteur est le fondateur du royaume. Le roi parvient ainsi à asseoir l'autorité du clerc qui garantit une transmission respectueuse de la vérité historique.

En plus de son rôle de scribe, Blaise est surtout caractérisé par sa fonction de narrateur. Il est celui qui introduit une nouvelle scène en informant le spectateur sur le lieu, le temps et même le décor :

BLAISE : Pendant que monseigneur Blio Bliheris archevêque de Canterbury qui est comme vous l'aurez reconnu interprété par moi Blaise de Northombrelande poursuit la célébration de la messe de minuit Merlin dépose devant le parvis de l'église une enclume. Il y enfonce une épée qu'il ressort plusieurs fois jusqu'à ce qu'il ait bien fixé le mécanisme. Puis il se retire. (GT, 92)

Le passage laisse supposer que Blio Bliheris et Blaise forment une seule et même personne. Celui-ci joue son propre rôle, la démultiplication des personnages est un leurre. Mais l'intérêt de cette réplique, c'est sa valeur de didascalie. Blaise a ce rôle, en effet, de prendre en charge les consignes scéniques en raison de la faible présence des didascalies dans *Graal Théâtre*. Blaise, dans sa fonction de narrateur, prend en charge les éléments descriptifs de l'histoire : ainsi, « la messe de minuit » est une information à la fois de temps et de lieu. Dans la citation, Blaise donne aussi des instructions utiles à la mise en scène, à savoir qui interprète quel personnage, de sorte que les metteurs en scène savent que l'acteur qui joue Blaise doit également jouer l'Archevêque de Canterbury. Plus loin dans la pièce, d'autres informations sont données par le narrateur, concernant cette fois-ci le décor :

BLAISE : La quadruple aventure que je dois maintenant consigner dans mon livre se déroule dans un quadruple lieu ce qui n'est pas commode. Il y aurait disons un lieu pour la parole au bord. Au fond un lit de chambre d'amour. Côté jardin une prairie bien sûr. Et côté cour un arbre un chêne aux branches confortables. Le décor est en place commençons. (GT, 133)

Il s'opère ici une intrusion de type métaleptique du narrateur dans l'espace scénique, qui se confond en quelque sorte avec les instances de production de la pièce.

En outre, si la relation entre Merlin et Blaise est reprise du roman du XIII^e siècle, chez Delay et Roubaud, elle s'apparente aussi au contexte de production qu'ont connu les auteurs de romans en vers au XII^e siècle. Blaise se rapproche de ces auteurs, et notamment de Chrétien de Troyes, lorsqu'il dit que Merlin fournit la matière et que lui l'agence :

BLAISE : Mon pauvre petit et le Livre ? Comment écrirai-je le Livre désormais ? Je ne sais rien moi je ne peux pas courir les routes pour recueillir les récits. Je suis un homme d'études ma forêt ma lande ma prairie ce sont les bibliothèques. Je peux agencer les événements recoudre les bribes enchevêtrer les échos, mais si je n'ai plus de matière si je n'ai plus rien à copier que deviendra notre entreprise ? [...] Et si tu m'abandonnes que deviendront les Graal fictions le Graal théâtre ? Et tout cela s'effondre pour une femme. (GT, 141)

Cette réplique se présente comme une réécriture du prologue du *Chevalier de la Charrette*, quand Chrétien de Troyes explique que Marie de Champagne lui donne la matière de son livre et qu'il en donne le *sen* ; on comprend que la création « ne surgit pas *ex nihilo* » (CC, 11) :

Del *Chevalier de la Charrette* / comance Crestiens son livre. / Maitere et san li done et livre / la contesse, et il s'antremet / de panser, que gueres n'i met / fors sa painne et s'antancion.³⁰ (CC, vv. 24-29)

Blaise ne se limite pas à actualiser les textes de Chrétien de Troyes : il partage l'affiche avec le clerc champenois dans *Perceval le gallois*. Chrétien et Blaise coexistent, collaborent et leurs voix se mêlent dans une polyphonie inédite. Si l'auteur du *Merlin* en prose flirtait avec les frontières du réel et de la fiction, Delay et Roubaud n'ont pas hésité à les franchir. Chrétien et Blaise se trouvent au même niveau diégétique le temps du cortège du Graal : Blaise prend en charge la description et Chrétien narre l'action. Au lieu de re-raconter la scène du Graal avec d'autres mots, elle est simplement transposée directement en français moderne à partir du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ; l'octosyllabe est respecté, les rimes sont observées en bonne partie et la syntaxe de l'ancien français est imitée :

VOIX DE CHRETIEN DE TROYES

Tandis qu'ils disaient chose ou autre
un jeune homme sort d'une chambre

³⁰ Chrétien commence son livre du *Chevalier de la Charrette* : la comtesse lui fournit la matière et la ligne directrice ; lui, il veille à la mise en forme, sans rien apporter de plus que ses efforts et ses soins (CC, 71). Sur les notions de *matiere* et *sen* dans l'œuvre de Chrétien de Troyes voir Catherine Blons-Pierre, *Le Conte du graal de Chrétien de Troyes : matiere, sen et conjointure* (Paris : Temps, 1998) ; William A. Nitze, « Sans et matiere dans les œuvres de Chrétien de Troyes », *Romania*, 173 (1915), 14-36.

qui une blanche lance tient
bien empoignée par le milieu.
Il va passant entre le feu
et ceux qui sur le lit s'assoient
regardant le jeune homme voient
la lance blanche et le fer blanc
d'où tombent trois gouttes de sang
de la pointe jusqu'à la main
coulent ces trois gouttes vermeilles
et lui qui voit cette merveille
en lui-même s'est demandé
comment cette chose venait,
mais il a peur de trop parler.³¹

VOIX DE BLAISE : Écoutez la voix de Chrétien de Troyes. Écoutez bien ses paroles dans cette scène capitale. Perceval voit des merveilles et se retient d'en demander la raison car il songe au conseil de sa mère confirmé par messire Yvain que trop parler nuit. Il craint s'il pose une question de passer pour un innocent. Aussi ne demande-t-il rien. Viennent après celui qui portait la lance deux autres qui tiennent des chandeliers. Sur chaque chandelier dix chandelles. À leur suite entre une demoiselle. (GT, 237)

Cet enchevêtrement d'instances narratives transpose dans la pièce la confusion déjà présente dans les romans en vers entre auteur historique et narrateur. En effet, d'après les théories narratives modernes, on devrait clairement distinguer d'un côté Blaise, narrateur fictionnel, et de l'autre Chrétien de Troyes, auteur du *Conte du Graal*. Cette mise au même plan d'un personnage de fiction et d'un auteur qui aurait réellement existé au XII^e siècle provoque une certaine irritation chez le lecteur d'aujourd'hui, car l'un n'est pas le double de l'autre, comme on pourrait s'y attendre. Cette intrusion métalectique du clerc champenois rappelle le manque de classification et de différenciation faite au Moyen Âge entre auteur et narrateur, dans la mesure où le terme « acteur » peut désigner l'un et/ou l'autre.

³¹ Voici le passage du cortège du Graal : « Que qu'il parloient d'un et d'el, / uns vaslez d'une chanbre vint, / qui une blanche lance tint / anpoignée par le mileu, / si passe par delez le feu / de ces qui leanz se seoient ; / et tuit cil de leanz veoient / la lance blanche et le fer blanc, / s'issoit une gote de sanc / del fer de la lance an somet / et jusqu'a la main au vaslet / coloit cele gote vermoille. / Li vaslez vit cele mervoille, / qui leanz est la nuit venuz ; / si s'est de demander tenuz / comant cele chose avenoit, / que del chasti li sovenoit / celui qui chevalier le fist, / qui li anseigna et aprist / que de trop parler se gardast ; / si crient que, s'il li demandast, / qu'an li tornast a vilenie, / et por ce n'an demanda mie. » (CC, vv. 3128-3150).

Du point de vue du médiéviste, la co-présence de Blaise et de Chrétien se comprend d'abord à travers l'identité de Blio-Bléheris qui, sous cette graphie, est le conteur de la *Première Continuation* de Perceval.³² Placer la voix de Blaise à la suite de celle de Chrétien, revient à recréer cette continuation du roman du Graal. C'est aussi faire de Blaise le *translateur* des romans en vers dans *Graal Théâtre*. Il se charge de transmettre la parole, plus seulement de Merlin, mais aussi celle de Chrétien de Troyes : « Écoutez la voix de Chrétien de Troyes » (*GT*, 237). Dès lors, à la prose de Merlin s'ajoute le vers de Chrétien. Par le théâtre, le recueil de Delay et Roubaud réinvestit l'oralité des romans en vers. Ces textes ont été créés dans le but d'être racontés à une audience et c'est justement ce que Blaise fait : il raconte au lecteur/spectateur l'histoire du Graal. Le clerc utilise le pronom de la première personne du pluriel « nous » qui inclut le narrateur et une tierce personne, un public, auquel il s'adresse :

BLAISE : Où *sommes-nous* ? Qui sont-ils ? *Nous sommes* à Camelot pendant les fêtes du Nouvel An. (*GT*, 157. Nous soulignons)

Blaise va même donner l'impression de s'adresser directement à un auditeur, lorsqu'il intervient pour attirer l'attention des lecteurs/spectateurs sur certaines scènes. Il guide ainsi le public dans la compréhension de l'action :

VOIX DE BLAISE : [...] Et maintenant *écoutez* tous et vous scribes notez ce que j'ai encore à dire. (*GT*, 384)

VOIX DE BLAISE : *Vous venez d'entendre* l'échiquier magique du Chastel Mortel. (*GT*, 253. Nous soulignons).

VOIX DE BLAISE : *Vous avez entendu* la corneille. C'est l'indicatif de la fée Morgane la propre sœur du roi. Elle est venue de son île d'Avalon dans ce château de La Roche où nous nous trouvons pour y recevoir son frère bien-aimé qui la croit toujours en exil. Pour qu'il ne la reconnaisse pas elle a changé de nom et de forme. (*GT*, 319. Nous soulignons).

Ces parties où Blaise s'adresse directement au public sont fortement marquées par l'oralité. D'un côté, le verbe « entendre » est répété à chaque fois ; d'autre part, ce n'est que la voix de Blaise qu'on entend, le personnage en chair et en os n'apparaît pas dans l'espace scénique. Ceci place donc le narrateur hors scène, lui concédant la position d'un narrateur extradiégétique et omniscient. Dans ces manifestations orales, Blaise joue uniquement le rôle de conteur, qui est du reste confirmé par Merlin : « Tu es un conteur » (*GT*, 454).

³² Concernant l'identité de Blio-Bléheris voir *GF*, 170 ; ainsi que Weston, « Wauchier de Denain and Bleheris (*Bledhericus*) ».

À d'autres occasions, lorsqu'il apparaît en tant que scribe officiel du Livre du Graal, il ne s'exprime plus en « nous/vous », mais utilise le pronom de la première personne du singulier, qui exprime à la fois la parole du personnage et une narration en « je ». Comme dans les romans en vers, le « je » narrateur fait plus que conter, il traduit son implication dans l'entreprise d'écriture du livre. En effet, Blaise prend par moments des libertés dans la manière de composer. À l'instar des scribes du Moyen Âge, il n'hésite pas à changer à sa guise les noms des personnages :

BLAISE : Quel est le nom du fils d'Auctor ?

MERLIN : Kex.

BLAISE : Kex c'est trop gallois. Je l'appellerai Keu ou Ké. (GT, 91)

Le rapprochement que nous faisons entre ces interventions de Blaise à la première personne et les stratégies narratives dans les romans en vers, se vérifie surtout par le fait que le narrateur y est aussi compositeur du texte, comme le relève Sophie Marnette. Elle ajoute que le narrateur contrôle « le récit qu'il compose » et « la manière dont il décide de le raconter. En bref, il raconte ce qu'il veut de la façon et au moment dont il le veut ».33 C'est d'ailleurs ce que fait Blaise à un moment de la pièce *Lancelot du Lac*, quand il décide de changer sa méthode de composition. Si au début de la légende, le clerc consignait ce que Merlin lui dictait, dorénavant il veut s'« entretenir en tête à tête avec chacun des protagonistes d'une aventure » (GT, 327). Ce changement s'explique d'abord par le fait que la transcription des aventures d'un héros par un scribe de la cour du roi se trouve déjà dans les sources (*SrM*, § 275, p. 233). Delay et Roubaud font donc une compilation des pratiques par lesquelles la légende du Graal est consignée par écrit. D'autre part, Merlin est toujours dans sa prison d'air ; il est par conséquent de moins en moins présent et le Livre du Graal doit pourtant se poursuivre. L'affranchissement de Blaise par rapport à Merlin se confirme, puisqu'il est lui aussi, comme l'enchanteur, en mesure de proposer une théorie du récit, rappelons-le, il met au point « une nouvelle méthode qu'on pourrait appeler méthode générative ou technique de l'enchevêtrement » (GT, 327). En l'occurrence, il fait référence à la méthode de l'entrelacement analysée par Ferdinand Lot. En même temps, en rappelant les procédés qui structurent la prose, Blaise reprend la fonction de compilateur du Livre du Graal de Robert de Boron. Enfin, l'évocation de l'entrelacement n'a rien d'anodin, car ce que Blaise entremêle en réalité, ce sont les techniques narratives des romans en vers et des romans en prose.

33 Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : Une approche linguistique* (Berne : Lang, 1998), p. 90.

Graal Théâtre se veut une compilation de la légende arthurienne élaborée entre le XII^e et le XIV^e siècle. Delay et Roubaud n'actualisent pas uniquement la matière des aventures des chevaliers de la Table Ronde, mais également les différents processus d'écriture utilisés au fil des siècles. C'est ainsi qu'en même temps que la légende avance et conduit le royaume arthurien à sa fin, la narration de Blaise évolue en tenant compte des méthodes d'écriture propre aux sources d'où les différentes pièces sont tirées.

On remarque ainsi que la voix de Blaise tend à disparaître au fil des pièces. Il est toujours le narrateur, mais à partir de la pièce *Morgane contre Guenièvre*, toutes traces d'oralité extrascéniques se dissipent. Lorsque Blaise est narrateur, c'est le personnage qui est sur scène et non plus sa voix. Ce changement s'explique par le choix des hypotextes, puisque *L'enlèvement de la reine*, pièce qui précède justement *Morgane contre Guenièvre*, est la dernière pièce qui s'inspire d'un roman en vers, en l'occurrence le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes. La suite du cycle réécrit le *Lancelot-Graal*, texte en prose. Dès lors, une transition progressive se fait entre la prise en charge du discours par le narrateur à la première personne, vers une narration purement descriptive en « il ». L'absence de la première et de la deuxième personne dans les romans en prose ne s'applique pas à tous les romans. Elle caractérise principalement le *Lancelot* et *La Mort le roi Artu*, selon l'étude de Sophie Marnette.³⁴ Ainsi, on voit apparaître dans les deux dernières pièces des tournures impersonnelles telles que « le conte dit » propres aux romans en prose qui donnent ainsi l'impression de se raconter eux-mêmes :

BLAISE : Or le conte cesse ici de s'occuper de Perceval dont la virginité court un très grave danger et retourne aux deux qui chevauchent encore ensemble. (*GT*, 513)

BLAISE : Le conte ici se refuse à rapporter les injures dont ils l'accablent beaucoup plus qu'ils n'auraient dû le faire. (*GT*, 572. Nous soulignons)

Ces expressions performatives traduisent, toujours selon Sophie Marnette, le désir, dans les textes médiévaux, de structurer le texte écrit, au lieu de préférer « les qualités de conteur ou de compositeur du narrateur ».³⁵ L'accent mis sur la structure s'explique par la complexité des récits en prose et la nécessité de guider le lecteur à travers les entrelacements qui marquent le récit de leur sceau. Il faut accompagner le lecteur à l'aide de ces informations « pour éviter

³⁴ Sophie Marnette dit que l'absence des premières et deuxièmes personnes ne se fait pas dans tous les romans en prose. Elle concerne essentiellement les romans qui nous intéressent dans l'analyse de *Graal Théâtre*, c'est-à-dire le *Lancelot* et *La Mort le roi Artu*, mais elle ne s'applique pas au *Graal*, *Tristan* et *Prise d'Orange*. Ces deux derniers ne font pas partie de nos sources. Pour ce qui est de l'épisode du Graal, plusieurs sources sont mises à contribution provenant à la fois des romans en prose et des romans en vers. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 99.

³⁵ Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 97.

toute confusion ».36 Le fait que les romans en prose donnent cette impression de se raconter eux-mêmes signifie que la narration fait partie de l'action, elle n'est plus externe comme dans les romans en vers. Par conséquent, ceci explique la présence scénique plus accrue de Blaise dans les dernières pièces du recueil. Son rôle est la narration ; de ce fait, il doit être sur scène, car cette narration fait partie de l'action au même titre que les héros de la quête.

À travers Blaise, c'est donc toute la tradition littéraire de la légende du Graal qui s'inscrit dans *Graal Théâtre*. Il n'est plus uniquement le médium de Merlin, mais de tous les écrivains et conteurs du Moyen Âge. Sa parole n'est pas la parole sacrée du fondateur, mais bien celle du fabuliste, du conteur. Dès lors, la relation par niveaux entre Blaise et Merlin n'a pas pour but d'éclipser l'enchanteur, elle est surtout complémentaire. À l'instar de Merlin, Blaise parvient à lier différents mondes possibles. Si l'enchanteur marque le lien entre les univers biblique et arthurien, Blaise fait se rencontrer les différents mondes diégétiques : celui de l'auteur, du narrateur et des personnages. Il s'emploie à rétablir la filiation du vers et de la prose. Et il est le chaînon qui permet à la prose de Merlin de devenir *Graal Théâtre* sous la plume des scribes : Florence Delay et Jacques Roubaud. En fin de compte, Blaise est le médiateur entre le Moyen Âge et la modernité.

2.3 Delay et Roubaud, les scribes

En raison de l'autorité de Merlin, de Blaise et de la longue tradition alimentée par les écrivains médiévaux, les auteurs de *Graal Théâtre* occupent une position particulière sur le plan de l'auctorialité. Ils se présentent d'ailleurs eux-mêmes en tant que scribes comme l'indique la note finale du recueil ou encore leur signature sur la quatrième de couverture : « Les scribes : F.D.J.R. » (GT). La mise en scène de la figure de scribe dépasse les frontières du recueil de *Graal Théâtre*, car Delay et Roubaud réaffirment leur positionnement auctorial dans ce que Genette appelle l'épitéxte.³⁷ Ainsi, Florence Delay nous dit :

Chacun alors pouvait s'emparer d'un épisode de la vie de Gauvain par exemple, et le raconter à sa manière. On voit dans les manuscrits du *Lancelot en prose* fleurir des versions différentes, des scribes inventer, en copiant leur texte, des aventures nouvelles, ou de nouvelles combinaisons les mêmes événements. Comment ne pas souhaiter prendre le relais et devenir de *nouveaux scribes*, aussi infidèles que constants, aussi inconstants que fidèles ?³⁸

³⁶ Id.

³⁷ Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987), p. 11.

³⁸ Delay, « Entrée dans l'univers médiéval », p. 75. Nous soulignons.

En reprenant le relais, ils deviennent à leur tour les transmetteurs ou translateurs de la légende. La transmission est, au Moyen Âge, justement ce qu'assurent les scribes en recopiant les textes. La plupart d'entre eux sont des clercs qui souvent sont mandatés pour exécuter la copie de manuscrits. Cependant, malgré la commande, leurs reproductions jouissent d'une grande marge de manœuvre.³⁹ Ils ajoutent ou suppriment des parties selon leur volonté, ce qui nous renvoie à ce que Paul Zumthor appelle la *mouvance* des textes,⁴⁰ et que Bernard Cerquiglini commente en disant que « l'œuvre littéraire au Moyen Âge est une variable [...] ». Le texte médiéval n'étant lié ni dans sa production ni dans sa réception au concept d'originalité, il appartient à quiconque le manipule, le récrit ». ⁴¹ Par conséquent, la suppression peut soit être due à une inattention du scribe qui retranscrit sous la dictée ou qui en copiant saute un passage ; soit elle est le résultat d'un choix délibéré qui peut être dû à diverses raisons. Ces modifications constituent des *variantes*, et *Graal Théâtre* en est une.

Delay et Roubaud n'ont rien inventé, mais ils ne se privent pas de prendre certaines libertés.⁴² Ces libertés, que Marie de France désigne par le *surplus* et Chrétien de Troyes par le *sen*, sont « le nerf même de la créativité médiévale ». ⁴³ La posture de scribe permet ainsi à Delay et Roubaud de se rapprocher des écrivains médiévaux et ceci sur plusieurs plans. *Primo*, le substantif même de « scribe » renvoie à l'activité manuscrite et au passé. *Secundo*, la définition de ce terme correspond à la pratique d'écriture des deux auteurs modernes. Enfin, en construisant cette image du scribe, Delay et Roubaud se cachent derrière un masque qui vient voiler l'auteur, apportant ainsi une impression d'anonymat au texte. Cette volonté de rendre l'auteur inexistant est une pratique médiévale. Elle découle d'un souci de véridicité omniprésent dans les textes en prose, et notamment les chroniques. Pour les gens du Moyen Âge, ce qui est écrit est vrai parce que, soit c'est historique, soit le récit provient de Dieu comme la Bible. Comme l'expliquent Michel Zink et Michel Stanesco, le roman de Lancelot

³⁹ Christopher de Hamel, *Scribes and Illuminators* (Toronto: University of Toronto Press, 1992), p. 34. Voir également Elspeth Kennedy, « The Scribe as Editor », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier* (Genève : Droz, 1970), 523-531.

⁴⁰ Selon Zumthor la mouvance est « le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale », Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Paris : Seuil, 1972), p. 610, voir aussi p. 84-96.

⁴¹ Bernard Cerquiglini, « Eloge de la variante », *Langages*, 69 (1983), 25-35, p. 28.

⁴² Entretien Gallimard, 'Rencontre avec Florence Delay et Jacques Roubaud, consulté le 14 février 2014, <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01057096.HTM>.

⁴³ Jean-Claude Mühlethaler, « Tout ce qui vieillit est en train de renaître », in *Actualiser le passé : figures antiques du Moyen Âge à la Renaissance*, éd. par Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, Lausanne : CEMEP, 2012, en ligne, consulté le 15 décembre 2018, http://my.unil.ch/serval/document/BIB_34DBDAE31C15.pdf.

n'est pas une narration fictive, c'est une chronique, dont l'authenticité est historique. Quant à l'aventure du Graal :

c'est une histoire qui 'toute est vraie' et 'sainte', car elle procède de Dieu ; littéralement vraie, elle n'a pas à proprement parler d'auteur, mais seulement des intermédiaires : Joseph Flavius, les Clercs de la maison d'Arthur, le savant Gautier Map ou encore quelque mystérieux Grand Livre anonyme, écrit en latin. Un des personnages du roman de *Merlin* sert de scribe pour écrire l'histoire du royaume arthurien sous la dictée de l'enchanteur Merlin ».⁴⁴

Dès lors, nous comprenons mieux, d'une part, le jeu de Florence Delay et Jacques Roubaud qui se cachent derrière la fonction de scribe plutôt que celle d'auteur : ils sont des intermédiaires. D'autre part, cette signification littérale de « vrai » s'applique à la théorie du conte de Merlin, c'est donc ainsi qu'il faut le comprendre lorsqu'il affirme que le « conte est vrai ». Le conte n'est propriétaire de personne, mais d'une collectivité. Il circule grâce à des intermédiaires ; et Merlin, qui possède des attributs divins, se positionne alors à l'origine de cette chaîne d'agents médiateurs. De ce fait, Merlin devient une autorité par laquelle les auteurs peuvent asseoir la véracité et la crédibilité de leur texte. La posture de l'enchanteur permet de fonder l'authenticité de leur œuvre.

L'effacement des auteurs renvoie également à la notion de cet Architecte invisible que Frappier désigne comme le maître d'œuvre du vaste cycle du *Lancelot-Graal*.⁴⁵ Nous l'avons vu, la question reste ouverte à savoir si sous ce pseudonyme d'Architecte se cache un seul et même auteur ou une pluralité d'écrivains. Au lieu de trancher en faveur de l'une des deux théories, nous suivons Philippe Walter qui propose un rappel des conditions de production littéraire au Moyen Âge en soulignant l'aspect collectif du travail d'écriture. L'écrivain n'est souvent qu'un « donneur d'ordres ».⁴⁶ De ce fait, cet Architecte aurait eu des collaborateurs :

Il est probable que des scribes du XIII^e siècle rédigeaient pareillement une partie de l'œuvre commune à partir des instructions d'un Architecte exactement comme dans l'atelier du *Scriptorium* plusieurs copistes travaillaient sous la direction d'un maître. On peut d'autant mieux retenir cette hypothèse que le rôle du copiste se distingue assez mal de celui de l'adaptateur ou du remanieur. Le copiste peut prendre des initiatives et n'est pas condamné à reproduire machinalement le texte qu'il copie. Il est, à sa manière, un véritable éditeur de texte.⁴⁷

⁴⁴ Michel Zink et Michel Stanesco, *Histoire européenne du roman médiéval* (Paris : PUF, 1992), pp. 60-61. Nous soulignons.

⁴⁵ Voir Micha, « Études sur le Lancelot en prose ». Voir aussi Jean Frappier, « Plaidoyer pour l'Architecte », contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le *Lancelot en prose* », *Romance Philology*, VIII, 1954-1955, p. 27-33.

⁴⁶ Walter, « Introduction », *Le Livre du Graal*, p. XXX.

⁴⁷ Id.

Dès lors, à travers leur *persona*, Delay et Roubaud rejoignent cet atelier collectif d'écriture. De surcroît, cette notion de collectivité peut laisser entrevoir un lien entre les pratiques d'écriture médiévales et celles du XX^e siècle, où la littérature du siècle dernier se conçoit en communauté et où plusieurs groupes ou mouvements voient le jour.⁴⁸ L'Oulipo en est d'ailleurs l'exemple, dont l'écriture collaborative est un des enjeux. D'ailleurs, le travail en équipe est représenté dans *Graal Théâtre* par les co-auteurs, mais également par leur volonté initiale de faire participer d'autres écrivains :

Nous envisagions d'être plus nombreux à re-crée, à re-écrire le cycle. On souhaitait proposer à tel ou tel écrivain de se faire le continuateur de telle ou telle histoire. On lui aurait remis les textes, les fiches, et les contraintes [...]. On avait songé à Georges Perec pour *Merlin l'enchanteur* et on voyait bien René Char s'affronter à la tragédie de la *Mort du Roi Arthur*... Et puis, pusillanimes, nous y avons renoncé. Trop de fils à entrelacer ne pouvaient être remis entre trop de mains. Et auraient-elles accepté, finalement, ce Grand jeu ?⁴⁹

Malgré l'abandon de ce projet pour des raisons probablement techniques et logistiques, l'effet pluriel se manifeste par le mode dramatique, dans la mesure où le théâtre fait intervenir une diversité d'agents dans la production scénique, comme le détaille Jürgen Siess :

La communication dramatique s'établit dans et par l'interrelation des personnages et du lecteur, alors que *la réalisation scénique fait intervenir une multiplicité d'agents* : metteur en scène, auteur, acteurs, conseiller littéraire, régisseur, décorateur, pour ne parler que du pôle de la production. Dans cette optique, on a l'impression que *l'auteur est un des éléments de la production théâtrale* conçue comme un tout : *il s'intègre dans un groupe étroitement soudé dont il est un des agents principaux*. Contrairement à la production théâtrale, le texte dramatique, activé par le lecteur seul, ne confronte celui-ci qu'aux personnages et à leur dialogue. Le lecteur est amené à reconstruire l'image de soi qu'ils projettent et à suivre les jeux des *ethè* qui sous-tendent leur interaction. Dès lors, il n'y a pas lieu de chercher une figure auctoriale dissimulée derrière le dialogue.⁵⁰

Siess met également en évidence l'absence de la figure auctoriale dans le texte dramatique. Anne Ubersfeld, de son côté, explique que les répliques ne laissent pas de place pour un « je » auctorial : « le discours théâtral est un discours sans sujet. La fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être

⁴⁸ Le XX^e siècle voit apparaître en France plusieurs groupes littéraires dont les surréalistes, Le Collège de Sociologie, l'existentialisme, Tel Quel, les Pataphysiciens et bien évidemment l'Oulipo.

⁴⁹ Delay, « Entrée dans l'univers médiéval », p. 76.

⁵⁰ Jürgen Siess, « Y a-t-il un auteur dans la pièce ? Ethos du personnage et 'figure auctoriale' », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 (2009), 1-18, p. 12, en ligne, consulté le 9 janvier 2014. <http://aad.revues.org/674>, nous soulignons.

responsable ».⁵¹ Cette disparition de l'auteur permet un lien entre le Moyen Âge et la modernité, car si l'anonymat est l'apanage de bon nombre de textes médiévaux, la mort de l'auteur est bien ce que problématise Roland Barthes dans un essai célèbre : les auteurs modernes (Mallarmé, Valéry, Proust), constate-t-il, brouillent les pistes en intentant une séparation entre la personne « réelle » qui écrit et le « je » telle qu'il apparaît dans la création. Barthes le dit, l'éloignement de l'auteur « transforme de fond en comble le texte moderne ».⁵²

On ne peut certes pas mettre sur le même pied d'égalité l'anonymat médiéval de l'écrivain et la mort de l'auteur barthienne. L'époque médiévale témoigne plutôt d'une situation prénatale de l'auteur. La conception auctoriale telle que l'entend Barthes n'existe pas encore. Néanmoins, l'intérêt de déclarer sa mort réside dans la mise en question de l'Auteur ou génie, tel que l'a conçu l'âge romantique, ouvrant le champ d'une réflexion qui permet de concevoir qu'un auteur peut être pluriel, collectif – un constat qui nous interpelle particulièrement :

Le « collectif visible et invisible », qui entoure le scripteur qui va signer de son nom une œuvre, qui l'accompagne et le fait advenir, apparaît en pleine lumière. Cet éclairage accentue une des contradictions de la figure de l'auteur : loin d'être celui qui est à l'origine, qui est la première cause ou – version plus légère ? – le garant, il est le résultat d'un travail collectif ou plutôt l'aboutissement d'une division du travail relativement pointue et pas forcément « heureuse » car traversée par des rapports de force : entre les compilateurs et commentateurs d'aujourd'hui.⁵³

Ainsi à la mort de l'auteur succède, entre autres, la résurrection non pas de l'auteur, mais de sa forme plurielle, des auteurs. Le rêve de l'unité de la figure d'auteur vole en éclats, pour laisser place à un rêve à plusieurs ; une pluralité qui souvent reste anonyme.⁵⁴ Cette renaissance peut être mise en lien avec les conceptions médiévales d'auteur et d'écrivain. Il n'y a donc, aux yeux du médiéviste, pas de grandes innovations, mais un renouveau cyclique. La notion de recyclage, telle qu'on l'a définie, prend donc toute son ampleur. Notre modernité effectue un retour sur une conception de l'auteur et des situations de communication (littéraire) médiévales. Paradoxalement, ce

⁵¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris : Éditions sociales, 1977), p. 264. D'ailleurs, il n'y a là rien de novateur, car dans la tradition rhétorique, illustrée p. ex. par Jacques Legrand au tout début du XV^e siècle, on distingue : « aucunes fois le poete ne parle point nerais en personne d'autrui, et lors celles poetrie sont nommees dragmatiques », Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*, éd. par Evenico Beltran (Paris : Champion, 1986), p. 152.

⁵² Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV* (Paris : Seuil, 1984, [1968]), p. 63-67.

⁵³ Dominique Samson, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme et la société*, 147 (2003), 115-132, p. 127.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 131-132.

retour est essentiellement dû aux nouvelles technologies : « A cet égard, la technologie postmoderne nous a ramenés dialectiquement, *mutatis mutandis*, à une vision d'un monde prémoderne et les chances qu'on a d'acquérir des vérités par ces moyens sont [...] analogues à celles qu'on avait au Moyen Âge ».55 Le trop-plein d'information lié à la démultiplication de sources (plus ou moins fiables) provoque aujourd'hui une incertitude comparable à celle de l'homme médiéval confronté à la difficulté de s'informer.

L'auteur s'est donc démocratisé, il n'appartient plus uniquement à l'élite en raison du foisonnement des canaux médiatiques. La multiplication des supports permet à la fois la multiplication des écrits et la pluralité des producteurs. L'écrivain moderne en arrive à travailler le texte dans un état d'esprit similaire à celui de l'écrivain médiéval en osant le plagiat, le pastiche et le jeu intertextuel. Les médiévaux et les oulipiens l'ont bien compris, retravailler un texte passé, c'est le réactualiser, lui redonner vie et par extension réactiver non pas seulement un texte littéraire, mais surtout la culture collective de l'humanité. En somme, la réécriture est une ode à la vie !

Enfin, la pluralité des agents et l'effacement de l'auteur rejouent l'amalgame, courant au Moyen Âge, entre *auctor* et *actor* qui, de par leurs graphies et leur étymologie commune, sont souvent confondues par les scribes :

ACTOR, de ago, désigne aussi [...] celui qui fait quelque chose, au sens le plus étendu du mot et, bien que de fait on ne l'ait pas appliqué à cette opération particulière qu'est la composition d'un livre, le mot reste ouvert à la signification de n'importe quelle activité humaine [...], et dès lors il peut demeurer en son concept assez proche de AUCTOR pour amener parfois des confusions au cours de la tradition manuscrite.⁵⁶

Delay et Roubaud ne cherchent pas à différencier le moment de la création et celui de la représentation scénique. Ils s'amusent à renforcer cette confusion comme tend à le rappeler Franceschini : « Entre celui qui est supposé avoir engendré le texte et celui qui s'en fait très concrètement, selon les mots de Dragonetti, 'le porte-parole', la limite que le Moyen Âge pose est en effet bien floue, confusion que Chrétien cherche subtilement à résoudre ou à dépasser par l'entremise de l'écrit, mais que Jacques Roubaud et Florence Delay s'amuseront, au contraire, à reconduire ».57 En effet, cette confusion entre *auctor* et *actor* est recréée dans *Graal Théâtre* par un imbroglio entre les fonctions modernes d'auteur et d'acteur. Les acteurs

⁵⁵ Bernard Williams, *Vérité et véracité* (Paris : Gallimard, 2005), p. 256-257.

⁵⁶ Chenu, « *Auctor, actor, autor* », p. 82.

⁵⁷ Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 168.

jouissent d'une grande liberté et peuvent à leur tour recréer, réécrire la légende. Ils empiètent dès lors sur le rôle de l'auteur, ce qui atténue les limites entre les différentes fonctions des agents des pièces. Le seul mot d'ordre donné par Delay et Roubaud est que l'on peut faire ce que l'on veut de leur texte.⁵⁸ Florence Delay le confirme : « L'important est de se sentir libre, libre de réduire les personnages, de couper des scènes ou d'en faire revenir. »⁵⁹

Chaque représentation, comme d'ailleurs pour tout spectacle, donne lieu à une version différente et active une réappropriation des textes par le metteur en scène et surtout, par les acteurs. Delay et Roubaud passent le relais aux acteurs qui sont alors en charge de transmettre la légende aux spectateurs, mais en toute liberté. Ces libertés confirment la notion définie par Paul Zumthor de mouvance des textes. Par conséquent, le choix du théâtre pour réécrire la légende du Graal ne se limite pas uniquement à actualiser les textes médiévaux, mais également à faire revivre les pratiques poétiques médiévales.

⁵⁸ Ibid., p. 169.

⁵⁹ Koble, Séguy, « Les ambages de la mémoire », p. 168.

Chapitre 3 : Théâtre et influences modernes

Après avoir étudié les liens qui rattachent l'œuvre de Delay et Roubaud aux textes du Moyen Âge, il s'agit de la situer par rapport aux autres réécritures contemporaines de la légende arthurienne. Nous verrons que *Graal Théâtre* se place à une étape charnière de la résurgence médiévale au XX^e siècle. Les premières pièces publiées voient le jour au moment où la matière de Bretagne sort des carcans érudits pour entrer dans la culture de masse. Dans cette réinterprétation moderne des textes arthuriens, nous interrogeons dans un premier temps le choix du genre, le théâtre. Ensuite, nous approfondirons les liens, déjà évoqués, avec les pratiques oulippiennes. Nous terminons par une comparaison avec une autre production contemporaine, le film *Holy Grail* (1975) des Monty Python. Si la modernité est au cœur de nos interrogations, nous verrons rapidement qu'elle ne cesse de renvoyer aux pratiques d'écriture du Moyen Âge.

3.1 Théâtre et performance

Le Moyen Âge porté sur les planches et en particulier l'adaptation théâtrale de la légende arthurienne n'est pas une innovation apportée par *Graal Théâtre*. La matière de Bretagne au théâtre est chose répandue. Le phénomène touche l'Europe occidentale, mais on peut surtout voir un vif intérêt dans le monde anglophone, et ce dès le XVII^e siècle.¹ La plupart de ces œuvres connaissent un bon accueil de la part du public britannique friand de la légende du Graal. Le XIX^e siècle marque une vraie renaissance de la légende du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde en Angleterre sous l'impulsion de Lord Alfred Tennyson (1809-1892) avec son recueil de poèmes *Idylls of the King* publié entre 1859 et 1885, lequel va inspirer certains dramaturges, tels J. Comyns Carr (1849-1916) et sa pièce *King Arthur* portée sur les planches en 1895.² Enfin, ces réécritures théâtrales s'affirment tout au long du XX^e siècle.³ Relevons simplement que la légende arthurienne n'a jamais vraiment disparu de la culture littéraire et théâtrale insulaire. Le roi Arthur a sa place dans la tradition de la monarchie britannique, il est une valeur, un emblème de la nation.

¹ Jehanne Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX^e siècle en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 47 (1995), 135-168 (p. 136).

² Pour la rétrospective des œuvres théâtrales anglo-saxonnes voir Alan Lupack, *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend* (Oxford : Oxford UP, 2005), 177-183. Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX^e siècle en France », p. 136. Précisions également qu'avant le XIX^e siècle, la légende arthurienne est le sujet de l'opéra de Purcell, *King Arthur* (1691).

³ Joly, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX^e siècle en France », p. 138.

En France, l'engouement pour un théâtre arthurien est plus tardif. Comme le dit Joly, il faut attendre la fin du XIX^e début du XX^e siècle. Si dans le monde anglophone la matière médiévale est restée présente dans la production théâtrale au fil des siècles, en France il en va autrement : « l'attrait pour l'Antiquité semble prévaloir et les créations d'inspiration médiévale sont occultées ».⁴ Il faut attendre un premier élan romantique au XIX^e siècle pour que la matière médiévale soit récupérée dans les arts et la littérature. À la même époque, on assiste à un essor scientifique, lié au développement de nouvelles disciplines. C'est le cas de la philologie et des études médiévales instaurées par Paulin Paris, puis fortement développées par son fils Gaston Paris⁵ et par Joseph Bédier.⁶ Désormais, les textes médiévaux sont édités et étudiés. L'accès aux récits médiévaux est donc facilité, on entreprend même de les réécrire, comme le fait Bédier avec la légende de Tristan et Iseut. Toutefois, au XIX^e siècle, la matière de Bretagne est supplantée par la chanson de geste, notamment celle de Roland qui, dans un contexte nationaliste, peut servir de roman identitaire pour la France.⁷ La matière de Bretagne connaît un regain d'intérêt au début du XX^e siècle, lorsque les Français et les Anglais signent l'Entente cordiale.

La légende arthurienne est réactualisée entre autres par l'opéra et le théâtre. On peut citer l'opéra *Le Roi Artus* d'Ernest Chausson (1903),⁸ puis les œuvres théâtrales telles que *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Jean Cocteau (1937), *La Quête héroïque du Graal* d'Henri Ghéon (1937), *Le Roi Pêcheur* de Julien Gracq (1948) ou encore *Le Chevalier de neige* de Boris Vian (1953).⁹ La majorité de ces textes n'a pas connu le succès retentissant des pièces anglaises. Seul le texte de Boris Vian, qui relate les amours de Guenièvre et de Lancelot, semble avoir connu un immense succès, du moins si l'on tient compte du nombre de spectateurs.¹⁰ Il faut dire que la plupart des œuvres sont soit porteuses de messages sur le mythe, la quête, l'identité ou répondent à des visées esthétiques qui bien souvent n'intéressent qu'un cercle d'initiés. Les œuvres d'Ernest Chausson et de Julien Gracq sont d'inspiration wagnérienne. La première date de 1895, mais n'est représentée qu'en 1903. La seconde a été

⁴ Ibid., p. 136.

⁵ Voir Ursula Bähler, *Gaston Paris et la philologie romane avec une réimpression de Bibliographie des travaux de Gaston Paris publiée par Joseph Bédier et Mario Roques (1904)* (Genève : Droz, 2004).

⁶ Voir Alain Corbellari, *Joseph Bédier, écrivain et philologue* (Genève : Droz, 1997).

⁷ Voir le chapitre « Nationalisme et positivisme » dans Alain Corbellari, *Le Moyen Âge à travers les âges* (Neuchâtel : Alphil, 2019), p. 70-74.

⁸ Ernest Chausson, *Le Roi Artus* (Koch, Schwann : Bregenzer Festspiele, 1998).

⁹ Jean Cocteau, « Les Chevaliers de la Table Ronde », in *Théâtre* (Paris : Gallimard, 1983) ; Henri Ghéon, *La Quête héroïque du Graal* (Paris : Blot, 1938) ; Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur* (Paris : Corti, 1992) ; Boris Vian, *Le Chevalier de neige* (Paris : 10/18, 1978).

¹⁰ Boris Vian et Georges Delerue : *Le Chevalier de Neige*, en ligne, consulté le 18 mai 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=QYXd97hjn4M>.

mal reçue aussi bien par les spectateurs que par la critique.¹¹ Enfin, Cocteau est connu davantage pour ses films que pour sa pièce arthurienne. Cette dernière reprend les personnages de la matière de Bretagne, mais l'histoire qui les anime n'est que pure invention d'après l'auteur.¹²

Le champ théâtral arthurien contemporain en France n'est donc pas tout à fait désert lorsque Florence Delay et Jacques Roubaud entreprennent d'écrire *Graal Théâtre*. D'ailleurs, dans les années 70, la matière médiévale n'intéresse pas uniquement les dramaturges. Elle connaît un regain d'intérêt dans le champ littéraire, qui s'affirme avec la seconde moitié du XX^e siècle¹³ ; elle intéresse surtout dans le monde académique où un grand nombre d'études et d'éditions critiques sont entreprises, facilitant l'accès à des textes qui dormaient dans les bibliothèques. Ces travaux de recherches vont aider les auteurs de *Graal Théâtre*, qui se soumettent à leur tour à un travail de médiéviste. Toutefois, ce n'est pas le champ théâtral français qui a servi de modèle aux deux auteurs. Ils ont été davantage séduits par les réactualisations théâtrales italiennes de l'*Orlando Furioso*.¹⁴ C'est peut-être la raison pour laquelle *Graal Théâtre* opère une rupture avec la production dramatique française du XX^e siècle.

En réalité, la réécriture théâtrale de la légende du Graal par Delay et Roubaud ne tient ni des pratiques contemporaines ni de la dramaturgie médiévale. Elle a une fonction qui vient compléter la reprise des mécanismes d'écriture médiévaux : le théâtre permet de retransmettre la voix des textes, la part de vocalité qui constitue la poétique médiévale. Cette recherche de l'oralité est une application des approches de Paul Zumthor, selon qui l'ensemble des textes du X^e au XII^e siècle et, dans une moindre mesure, des XIII^e et XIV^e siècles, « a transité par la voix non pas de façon aléatoire, mais en vertu d'une situation historique faisant de ce transit vocal le seul mode possible de réalisations – de socialisation – de ces textes ».¹⁵ En raison de ce passage par la voix, le critique emploie le plus que possible le qualificatif de *poétique* plutôt que *littéraire* pour parler de l'ensemble des textes des siècles en question.¹⁶ La poétique

¹¹ Michèle Gally, « L'aura du Moyen Âge sur la scène contemporaine », in Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge* (Paris : L'Harmattan, 2010), 125-137, p. 129.

¹² Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 162. Consulté le 2 mai 2014. Voir aussi Robert Baudry, « Le Lancelot-Guenièvre de Jean Cocteau », *Cahier de recherches médiévales*, 2 (1996), en ligne, consulté le 15 mars 2019 <http://journals.openedition.org/crm/2479>.

¹³ Voir Arlette Bouloumié, « Le Mythe de Merlin dans la littérature française du XX^e siècle », *CRMH*, 11 (2004), 181-193.

¹⁴ Delay, « Entrée dans l'univers médiéval », p. 74.

¹⁵ Paul Zumthor, *La Lettre et la voix* (Paris : Seuil, 1987), p. 22

¹⁶ Paul Zumthor, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (Paris : Presses Universitaires de France, 1984), p. 37.

du Moyen Âge dépend de traditions orales « archaïques et originelles, ou plus étendues dans le temps, parallèlement ou non avec une tradition écrite ».¹⁷ Zumthor relève trois types d'oralité dans ces textes. Une première qui ne comporte aucun lien avec l'écriture et deux autres qui coexistent avec l'écrit. Parmi ces deux, il distingue une *oralité mixte* « quand l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée », et une *oralité seconde* « quand elle se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exténuer les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire ».¹⁸

La légende arthurienne résulte de ces deux types d'oralité qui cohabitent avec l'écrit. D'abord l'*oralité mixte*, car la matière de Bretagne fait partie du folklore transmis par voie orale, comme en témoigne Marie de France lorsqu'elle décide de mettre par écrit ses lais – ces contes dont elle « oi parler »¹⁹ : la parole, la voix précède donc l'écrit. Et l'*oralité seconde* se marque par la récitation ou la lecture publique des romans en vers et en prose. Par conséquent, le choix du théâtre pour réactualiser la légende du Graal fait coexister l'oral et l'écrit, de manière à s'approprier une valeur intrinsèque de la poésie médiévale que l'écrit à lui seul ne permet pas de restituer.

À cette composante orale, Zumthor applique la notion de *performance*. Il s'agit de « l'action vocale par laquelle le texte poétique est transmis à ses destinataires ».²⁰ La transmission orale, de bouche à oreille, « opère littéralement le texte ». La performance fait l'objet poétique, elle permet l'identité de l'œuvre et la construction de la forme. Dès lors, Zumthor différencie l'*œuvre* et le *texte*. La première est ce qui comprend la totalité des facteurs de la performance : « mots et phrases, sonorités, rythmes, éléments visuels ». Le second désigne uniquement « la séquence linguistique, mots et phrases ». Ainsi, Delay et Roubaud par la forme théâtrale transmettent l'œuvre médiévale et non seulement le texte. Le théâtre permet la recréation de tous les composants de la performance. Il y a bien sûr le texte, mais aussi les représentations qui font apparaître les sonorités, les rythmes et les éléments visuels. Selon Zumthor, la performance touche les cinq opérations qui constituent l'histoire de toute œuvre :

- Sa production
- Sa transmission (ou communication)
- Sa réception
- Sa conservation

¹⁷ Ibid., p. 25.

¹⁸ Ibid., p. 49. Distinctions reprises dans Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 18-19.

¹⁹ Marie de France, « Le Pauvre Malheureux », in *Lais*, éd. par Philippe Walter (Paris : Gallimard, 2000), v. 2.

²⁰ Zumthor, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, p. 38, aussi pour les citations suivantes.

- Sa répétition²¹

Si l'oralité et l'écriture ne marquent pas les mêmes étapes de création pour toutes les œuvres, les deux composantes sont toutefois présentes à un moment ou à un autre. Delay et Roubaud ont cherché à restaurer cet état de performance, c'est-à-dire cette cohabitation, cet entrelacement de la voix et de l'écrit pour un maximum d'opérations. Et ils l'appliquent dès le départ à la production de l'œuvre, car la composition de *Graal Théâtre* est à l'origine orale :

Graal Théâtre a été entièrement composé oralement. Nous avons parlé tous ses dialogues, ils sont nés dans nos bouches. Ce mode de composition a eu plusieurs conséquences. Un mécanisme était enclenché qui faisait surgir la fantaisie au vieux sens et la mémoire de chacun, aussi bien les mots des autres que les souvenirs personnels. Chacun tour à tour est devenu pilote d'une scène ou d'un personnage.²²

Dès lors, la production de *Graal Théâtre* permet à Delay et Roubaud de mettre en pratique les observations de Zumthor, témoignant ainsi de leur lecture préliminaire et de leur travail critique qui précèdent leur création artistique. Bien qu'il soit impossible de recréer l'œuvre médiévale dans son entier et dans sa vérité (le contexte historique est trop différent), le travail créatif donne lieu en tout cas à cette composante orale qui souvent échappe aux médiévistes qui n'ont que le texte et le manuscrit pour saisir la poétique médiévale.

Par ailleurs, la notion de performance se comprend également par le sens emprunté à l'anglais qu'on donne à ce terme, la rattachant à l'art et au monde du spectacle. *Graal Théâtre* est en partie destiné au spectacle, mais au-delà du mode dramatique, la performance se révèle par le fait de dicter avant d'écrire. Roubaud et Delay recréent ou rejouent la manière dont les œuvres médiévales ont été produites. Si l'on pense au travail collectif de l'écriture où un écrivain donnait des instructions aux copistes, dès lors, les auteurs de *Graal Théâtre* jouent le rôle des écrivains, des copistes, des scribes médiévaux. En outre, par cette action de diction avant consignation, Delay et Roubaud jouent également les rôles de Merlin et de Blaise. La production de *Graal Théâtre* fait ainsi entièrement partie du spectacle, puisqu'elle est la mimésis de l'écrivain médiéval : écrivain réel ou sa figure symbolisée par l'enchanteur et le scribe de la légende arthurienne. De plus, Delay et Roubaud en adoptant la posture du scribe, portent un masque, ce qui renvoie à un accessoire appartenant aux arts dramatiques. Notons également que les trente années qui séparent la première publication de la version finale de

²¹ Ibid., p. 40.

²² « Florence Delay, Jacques Roubaud, Graal Théâtre », *Cahier du TNP* 14 (2014), en ligne, consulté le 13 décembre 2018, <https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2015/02/14-15-graal-theatre-cahier-tnp-14-telecharger.pdf>.

2005 sont aussi un élément performatif. Les auteurs recréent la temporalité, la lenteur qui a façonné l'évolution de la légende du Graal.

Finalement, cette concordance entre la voix et le texte exprime une thématique récurrente dans les écrits de Jacques Roubaud, celle de la mémoire.²³ L'oralité fait appel à la mémorisation lors de la récitation, elle mobilise des techniques mnémoniques. Quant à l'écrit, c'est la mémoire archivistique. Zumthor le souligne : « le papier sert de 'mémoire', au sens où l'on entend ce terme à propos d'un ordinateur : des éléments s'y inscrivent au fur et à mesure du discours, dont dépendront d'autres éléments à venir ». ²⁴ Évidemment, la voix et le texte font ressurgir la mémoire du passé, la mémoire médiévale, mais l'influence de la modernité et les pratiques oulipiennes n'en sont pas absentes.

3.2 Du Graal à l'Oulipo

Graal Théâtre est une œuvre qui plonge ses racines dans la littérature arthurienne du Moyen Âge, mais c'est aussi une œuvre contemporaine qui s'inscrit dans les pratiques littéraires du XX^e siècle. La contemporanéité est voulue par les auteurs, et elle se traduit, entre autres, par l'anachronisme.²⁵ Mais, surtout, dans cette modernité affirmée, ne négligeons pas la facette oulipienne de Jacques Roubaud. Si *Graal Théâtre* n'est pas à proprement parler un texte oulipien, il ne se détache pas pour autant complètement des pratiques de composition de l'Ouvroir. On y retrouve par exemple le principe de contrainte à l'origine de l'œuvre. La création de *Graal Théâtre* part en effet d'une double contrainte, celle d'écrire une matière populaire et de le faire pour le théâtre :

Nous nous proposons en effet d'écrire ensemble pour le théâtre. Nous cherchions une matière qui fût « populaire », donc ancienne – mais les Anciens des Classiques ne nous disaient rien. Un sujet de narration, car nous cherchions, l'un comme l'autre, pour des raisons différentes, à nous rapprocher du conte, de son imprenable frontière entre l'écrit et l'oral, la prose et la poésie.²⁶

La matière de Bretagne a donc permis de satisfaire ce postulat. Et c'est une entreprise expérimentale et collective, dans laquelle se reflète le travail communautaire volontiers pratiqué par les membres de l'Oulipo.

Les oulipiens s'accordent à dire que toute œuvre littéraire « se construit à partir d'une inspiration » accompagnée de « contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les

²³ Pour la place de la mémoire dans l'œuvre de Roubaud voir Puff, *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale* ; Marsal, *Jacques Roubaud* ; Jean-Jacques Poucel, *Jacques Roubaud and the Invention of Memory* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2007).

²⁴ Zumthor, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, p. 54.

²⁵ Voir *supra* chapitre 1.4.

²⁶ Delay, « Entrée dans l'univers médiéval », p. 74.

autres comme des poupées russes ».²⁷ Ces contraintes dépendent, selon le cas, du vocabulaire, de la grammaire, des règles du genre, de la versification, etc. Les membres de l'Oulipo se refusent à les rejeter et s'obstinent à inventer de nouvelles formes à partir de ces contraintes. Ils utilisent les formes déjà existantes pour en exploiter de nouvelles potentialités. Ils réfutent ainsi « l'idée selon laquelle l'inspiration seule pourrait intervenir dans la réalisation de tel ou tel texte ».²⁸ Les productions des oulipiens reposent donc sur le travail, la réflexion, l'exploration ; elles ne sont jamais dues au pur hasard. Pour créer, l'oulipien sait qu'il « faut apprendre à voir comment les œuvres sont faites ».²⁹ Cette manière de travailler répond à « un questionnement sur la littérature »,³⁰ et c'est justement ce que font Delay et Roubaud, nous l'avons vu : *Graal Théâtre* repose sur l'étude et l'analyse méticuleuse des textes médiévaux et des travaux des médiévistes. La composition de l'œuvre rend compte d'une longue construction, d'une élaboration de la pensée et de la langue, permettant de questionner cette littérature du passé en la réécrivant.

La littérature du passé est au cœur des préoccupations oulipiennes. Les membres se donnent la tâche de la faire revivre, de la redécouvrir et de la renouveler. L'Oulipo est en ce sens « un ouvroir de relecture des œuvres antérieures, non en un geste passéiste mais parce que, aux yeux de ses membres, les contraintes et leur mise en œuvre dépassent d'une certaine façon l'échelle strictement humaine ».³¹ La démarche oulipienne souligne ainsi le lien entre la littérature contemporaine et celle du passé, comme le dit Roubaud, « l'Oulipo n'opère pas une rupture avec la littérature du passé, ne considère aucune forme ancienne comme caduque ».³² Avec *Graal Théâtre*, Delay et Roubaud réalisent ce lien contigu entre la littérature ancienne et moderne, que ce soit par la forme ou les pratiques d'écriture.

Enfin, l'importance du rire est l'élément essentiellement oulipien dans l'œuvre de Delay et Roubaud ; il apporte une touche novatrice aux textes arthuriens. François Le Lionnais revendiquait « une fonction proprement ludique de son groupe qu'il assume et proclame ».³³ Chez les oulipiens, le lien entre le ludisme et la littérature est fortement marqué ; il se manifeste par le jeu poétique. Celui-ci est un moteur puissant de production et « il est d'abord *forme* ».³⁴ Le qualifié de « forme » revient à l'opposer à un « contenu », or, Benveniste le souligne, cela n'insinue pas que le jeu soit une « forme vide » dénuée de sens.

²⁷ Le Lionnais, « La Lipo », p. 16.

²⁸ Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 8.

²⁹ Ibid., p. 48.

³⁰ Ibid., p. 49.

³¹ Ibid., p. 52.

³² Jacques Roubaud, *L'Oulipo et les Lumières* (Paris : Isele, 1998).

³³ Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 54.

³⁴ Émile Benveniste, « Le jeu comme structure », *Deucalion. Cahiers de philosophie*, 2 (1947), 161-167, p. 161.

Au contraire, le sens est inhérent à la forme ; « son être est tout entier dans la convention qui le régit ».35 C'est d'ailleurs ce que les oulipiens revendiquent, ils refusent « la distinction entre (jeu) futile et (travail) sérieux ».36 En réalité, le sérieux du jeu se marque essentiellement par la rigueur qu'implique son caractère formel et réglé. Néanmoins, la fonction du jeu est ce qui importe avant tout. Le jeu apporte une satisfaction, il représente un refuge « bienfaisant aux forces que la vie réelle bride et meurtrit ». Le jeu « permet de vivre », dans un monde qui déçoit ; il brise le règne du possible et de l'impossible. En somme, « la rigueur du fictif subvertit le réel ».37 Ce besoin de consolation est, en autres, ce que recherchent les oulipiens marqués par la Seconde Guerre lorsqu'ils fondent l'Ouvroir en 1960.

Il est remarquable de constater que les membres de l'Oulipo choisissent de se tourner vers le jeu, plus précisément le jeu poétique, dans cette période d'après-guerre où un certain nombre de valeurs sont ébranlées et perdent de leur sens, c'est notamment le cas de ce qui touche au sacré. Pourtant, le jeu entretient un rapport étroit avec le sacré.38 D'une part, il « emprunte au sacré quelques-uns de ses caractères les plus apparents ». La plupart des jeux seraient des survivances d'anciens rites. D'autre part, il présente une structure symétrique, mais inverse. Si le sacré suppose la réalité, le jeu s'en sépare. Le sacré a une fin pratique, tandis que l'essence du jeu est dans sa gratuité. Et dans le sacré les règles ont un but – provoquer l'intervention de la divinité –, alors que les règles du jeu ne « sont rien séparément et sont tout ensemble », démontrant leur « propriété structuralisante ». Le sacré est tension, le jeu est « exaltation et délivrance ».39 Par cette structure inversée, le jeu permet de ramener le divin au niveau humain, il a donc également une fonction désacralisante.

Le jeu poétique entretient aussi cette relation avec le sacré. Daniel Delas rappelle que l'école républicaine sous Jules Ferry a contribué à sacraliser la poésie. Dès lors, « pas question de jouer avec le texte ainsi sacralisé : c'est la lecture magistrale et la récitation pieuse qui seront de règle ».40 Cependant, ces pratiques vont avoir un effet inattendu, elles vont favoriser le déclin de la poésie. Le jeu poétique va la faire renaître, car justement il permet de la désacraliser, de réduire la distance qui nous sépare d'elle et, par conséquent, de la remodeler. Par le biais du jeu, la poésie est vue comme libératrice, surtout après 1968 ; elle permet de débloquent l'expression. Dans les pratiques oulipiennes, l'humour offre une

35 Ibid., p. 161-162.

36 « Entretien avec Jacques Bens et Paul Fournel », *Action poétique*, 85 (1981), 48-64, p. 52.

37 Benveniste, « Le jeu comme structure », p. 166-167.

38 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, trad. par Yves Hersant (Paris : Payot, 1978), p. 88-89.

39 Benveniste, « Le jeu comme structure », p. 164-165.

40 Daniel Delas, « L'enjeu du jeu poétique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 39 (1983), 79-100, p. 80.

« distance sécurisante », signe de liberté, qui permet ainsi d’inventer, car le jeu est motivé avant tout par un souci de création.⁴¹ Enfin, le jeu poétique, notamment lorsqu’il est réglé, permet de concilier la poésie et la science du langage.⁴² Cette conciliation est présente dans le travail des oulipiens, puisque la langue est leur « terrain de jeux où se déploient librement leur imagination et leur humour ».⁴³

La désacralisation des textes en faveur de la création poétique est aussi en vigueur dans l’entreprise de Delay et Roubaud. Ils désacralisent les textes arthuriens pour mieux se les approprier et nous les transmettre. La sacralité est d’ailleurs plus qu’apparente dans le choix du sujet – le Graal – qu’ils vont déchristianiser en partie par le biais de leur réécriture ludique (la parodie langagière de Ké, les jeux entre les vrais et les faux anachronismes en sont des exemples).⁴⁴ Au demeurant, le jeu est aussi incarné par la forme générique de l’œuvre : le théâtre. C’est bien par le substantif *jeu* que l’on désignait au Moyen Âge une représentation théâtrale telle que le *Jeu d’Adam*, le *Jeu de la Feuillée*, ou encore celui de *Robin et Marion*. En définitive, cette relation profonde entre le jeu et le sacré est affichée déjà sur la couverture de l’ouvrage par le titre : en rend compte la juxtaposition de *Graal*, objet sacré, et de *Théâtre*, représentation du jeu. L’ordre des substantifs accolés rend compte d’un mouvement qui tend vers l’action désacralisante, allant du Graal au théâtre.

Finalement, le ludique permet aussi de rendre les textes accessibles à un plus grand nombre de personnes. La question du groupe, du partage est ce qui anime le travail des membres de l’Ouvroir : « le poète compose pour tous, y compris pour ceux qui sont là, muets, à ses côtés dans la rame de métro, destinataires sans le savoir d’un texte qui leur est potentiellement adressé comme tout lecteur ».⁴⁵ Cette volonté de composer pour tous se retrouve dans l’entreprise des auteurs de *Graal Théâtre* par le fait qu’ils sont habités par le désir de créer une œuvre théâtrale populaire.

Le même esprit a animé les troupes du Théâtre National Populaire de Villeurbanne et du théâtre National de Strasbourg, quand ils ont entrepris de mettre en scène *Graal Théâtre*. Christian Schiaretti et Julie Brochen, les directeurs respectifs, se sont lancés dans les années 2010 dans une entreprise qui est de l’ordre de l’exploit : les cinq premières pièces ont été

⁴¹ Lapprand, *Poétique de l’Oulipo*, p. 123-124.

⁴² Jean-Claude Milner, *L’Amour de la langue* (Paris : Seuil, 1978), p. 93.

⁴³ Lapprand, *Poétique de l’Oulipo*, p. 124.

⁴⁴ La composante ludique est déjà présente dans certains textes médiévaux, notamment chez Chrétien de Troyes Lancelot en amoureux transis est ridicule dans certaines situations dans le *Chevalier de la Charrette*. La part ludique est aussi présente chez les épigones du clerc champenois voir Carine Giovénal, « ‘Faire du neuf avec du vieux’ Chrétien de Troyes relu par Raoul de Houdenc dans *Mérougis de Portlesguez* », *Arts et Savoirs*, 3 (2013), en ligne, consulté le 15 mars 2019, <http://journals.openedition.org/aes/385>.

⁴⁵ Moncond’huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 119.

représentées, à savoir *Joseph d'Armathie* (2011), *Merlin l'enchanteur* (2012), *Gauvain et le Chevalier Vert* (2013), *Perceval le Gallois* (2014) et *Lancelot du Lac* (2014). Le public a répondu présent et les critiques étaient positives.⁴⁶ Les metteurs en scène ont donc réussi à répondre à la volonté des auteurs de rendre populaire leur œuvre. D'une part, les représentations n'étaient pas réservées à une élite intellectuelle parisienne en raison de la situation géographique des théâtres, situés en province. D'autre part, les metteurs en scène sont parvenus à reproduire cette facette populaire en travaillant les anachronismes, ce que le journal *Les Échos* a bien relevé. Le public est conquis :

Schiaretti joue d'audace en transformant la partie d'échecs du Gallois avec le terrible Chastel Mortel en jeu vidéo médiéval géant – c'est superbe. Venus du TNP ou du TNS, nos comédiens chevaliers et gentes dames s'amusez comme des fous. La salle, captivée, vibre à l'unisson.⁴⁷

En introduisant le jeu vidéo, Schiaretti réactualise l'œuvre de Delay et Roubaud dans le même état d'esprit que les auteurs. Il sait quand placer les anachronismes et surtout il sait les rendre actuels pour garantir leur fonctionnement. Malheureusement, comme nous l'avons rappelé, l'ambitieux projet a avorté à cause du non-renouvellement du contrat de Julie Brochen à la tête du TNS, laissant ainsi l'aventure en suspens. Cet incident lié à des circonstances externes vient en quelque sorte concrétiser la notion d'« évitisme » chère à Roubaud, concédant ainsi à l'expérience scénique de *Graal Théâtre* une fin provisoire et ouvrant la voie à toute continuation potentielle. Finalement, la popularité de la matière tient également à un regain d'intérêt pour la légende arthurienne qui a débuté dans les années 70 et qui ne cesse de se confirmer, marquant ainsi une autre source d'influence moderne qui a imprégné *Graal Théâtre*.

3.3 *Le Graal, une matière populaire*

La légende du Graal est populaire au XII^e et XIII^e siècle, même si elle n'a jamais réellement disparu, elle le redevient davantage dans les années 1970.⁴⁸ Elle va sortir du champ académique pour amorcer un effet de mode. L'époque médiévale séduit de plus en plus un

⁴⁶ Voir les critiques de la saison 2013-2014, en ligne, consultées le 6 novembre 2014, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Graal-Theatre-9494/critiques/idcontent/46321>.

⁴⁷ Philippe Chevilly, « Perceval, l'ange déchu », *Les Échos*, (28/04/2014), en ligne, consulté le 6 novembre 2014, http://www.lesechos.fr/28/04/2014/LesEchos/21677-042-ECH_perceval--l-ange-dechu.htm.

⁴⁸ Concernant la légende arthurienne au XX^e siècle voir Sandra Gorgievski, *Le Mythe d'Arthur, de l'imaginaire médiéval à la culture de masse* (Liège : Céfal, 2002). Sur Wagner voir Imperiali, *En quête de Perceval*, p. 209-280.

public hétéroclite : le Moyen Âge entre alors de plain-pied dans la culture de masse. De nombreuses réactualisations voient le jour que ce soit au cinéma, à la télévision, en littérature ou encore en bande-dessinée et dans les jeux vidéo.⁴⁹ *Graal Théâtre* se place à l'orée de ce changement. L'œuvre marque une transition particulière entre ce Moyen Âge réservé à un public érudit et un autre qui parle à tout un chacun. En effet, le paramètre érudit vient surtout du travail réalisé en amont par Delay et Roubaud sur les textes d'origine et ils se distinguent par là du traitement habituel de la matière arthurienne dans les années 70, qu'ils rejoignent par l'intrusion d'éléments humoristiques.

Toutefois, un travail qui s'apparente à celui de Roubaud et Delay apparaît en 1974 en Angleterre. Il s'agit du très populaire film de Terry Gilliam et Terry Jones : *Monty Python and the Holy Grail*⁵⁰ qui pourrait avoir influencé la création de *Graal Théâtre*. La troupe était composée de cinq comiques britanniques, Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Michael Palin, Terry Jones et d'un américain, Terry Gilliam. Excepté ce dernier, les membres se sont rencontrés sur les bancs d'Oxford et de Cambridge et c'est au sortir de l'Université, vers la fin des années 60, que ces humoristes ont proposé une série de sketches (qui n'ont rien à voir avec la matière arthurienne) à la BBC.⁵¹ Ils rencontrent rapidement un grand succès et deviennent le rendez-vous comique télévisuel des ménages anglais. Ils ont déjà une renommée auprès du public lorsqu'ils se lancent dans l'aventure cinématographique, ce qui, on le concède, a contribué à l'accueil favorable de *Holy Grail*.

Leur méthode de travail est comparable à celle que nous avons décrite pour Roubaud. Ces comiques sont des érudits et de grands amateurs de littérature. Ils font rire tout en cultivant leurs spectateurs, ils savent lier – pour le dire en médiéviste – l'*utilitas* à la *delectatio*. Leurs sketches télévisuels ainsi que *Holy Grail* sont documentés en amont : avant d'écrire, la troupe s'est plongée dans la lecture ou relecture des textes arthuriens.⁵² Et, si Roubaud est qualifié de médiéviste, il en va de même pour Terry Jones. Un recueil d'études

⁴⁹ À titre d'exemple, nous pouvons citer *Excalibur* de John Boorman (1981, Warner Bros., USA) pour le cinéma. Florence Delay le mentionne dans l'entretien avec Gallimard, elle parle du « magnifique film de John Boorman », consulté le 15 mars 2019, <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01057096.HTM>. Au format télévisuel, la série d'Alexandre Astier, *Kaamelott* (2005, M6, France) a connu un succès retentissant dans le monde francophone. Elle connaît actuellement un fort engouement dans les milieux universitaires. Un colloque a eu lieu à Paris en mars 2017, voir l'étude *Kaamelott : un livre d'histoire*, dir. par Florian Besson et Justine Breton (Paris : Vendémiaire, 2018). Concernant le Moyen Âge dans la bande-dessinée voir *Le Moyen Âge en bulle*, dir. par Alain Corbellari et Aurélie Reusser-Elzingre (Paris : InFolio, 2014). Enfin, pour les jeux vidéo citons peut-être le plus célèbre d'entre eux, *Assassin's Creed*, voir aussi l'index de William Blanc, *Le Roi Arthur un mythe contemporain* (Paris : Libertia, 2016) p. 563-564.

⁵⁰ Nous abrégons dorénavant *Holy Grail*.

⁵¹ Bob McCabe, *Dark Knights and Holy Fools: The Art and films of Terry Gilliam* (London : Orion, 1999), p. 28-29.

⁵² Alan Parker, *Monty Python: Almost The Truth - The Lawyer's Cut 4/6*. 2009, Eagle Rock Entertainment, UK.

en son honneur se focalise uniquement sur l'intérêt que porte ce membre de la troupe au Moyen Âge, qui lui a valu entre autres un surnom :

Here we celebrate the “Medieval Python”, the Terry Jones whose name has been cropping up for more than 30 years in bibliographies and in footnotes in monographs and essays in scholarly journals (many written by contributors herein), the products not of journalists nor publicists nor outraged right-wingnuts but of serious students of the later Middle Ages, spread out across the full spectrum of sophistication and expertise.⁵³

Dans ce même recueil, Sanae Ikeda fait l'inventaire des travaux de Terry Jones qui ont pour sujet la matière médiévale. Ce qui frappe de prime abord est que ses publications portent sur un grand nombre de domaines.⁵⁴ Ses travaux sur le Moyen Âge comportent des études académiques aussi bien que des contes plus récréatifs. Ils sont de l'ordre de productions pour la télévision, à savoir des films et des documentaires, mais également des articles académiques et surtout des livres pour enfants.⁵⁵ On notera que la littérature enfantine et la pluridisciplinarité du corpus sont encore d'autres points communs avec Jacques Roubaud.

Comme Roubaud, Terry Jones cherche à faire connaître le Moyen Âge à un public large et varié en recourant à différents procédés. Tous deux choisissent l'humour comme voie universelle de transmission et leur travail se fait à plusieurs. Il est difficile d'affirmer l'influence de l'un sur l'autre ; mais tous deux contribuent à confirmer la tendance médiévalisante qui se dessine dans les années 70. Selon nous, il vaut la peine de se pencher plus en détail sur le film *Holy Grail* des Monty Python pour juger s'il est légitime de parler d'une influence du film sur *Graal Théâtre*, dans la mesure où la première pièce publiée suit le film à seulement trois ans d'écart.

Aucun élément explicite dans *Graal Théâtre* ne confirme que le film des Monty Python ait pu influencer Delay et Roubaud,⁵⁶ mais il y a, selon nous, assez d'indices convergents qui justifient le rapprochement. On ne saurait sous-estimer l'influence de la Grande-Bretagne et de sa culture chez Roubaud. Il déploie un goût pour la littérature en langue anglaise, sûrement transmis par sa mère professeure d'anglais, qu'il va mettre en pratique en traduisant Jane

⁵³ *The Medieval Python: The Purposive and Provocative Work of Terry Jones*, ed. by R.F. Yeager; Toshiyuki Takamiya (New York: Palgrave Macmillan, 2012), p. 1. Nous soulignons.

⁵⁴ Terry Jones a écrit plusieurs documentaires historiques sur la vie au Moyen Âge, il s'intéresse également aux Vikings. Voir Sanae Ikeda, « The Medieval Works of Terry Jones », in *The Medieval Python*, 5-11. Il a également rédigé une étude sur l'œuvre de Chaucer : Terry Jones, *Chaucer's Knight, The Portrait of a Medieval Mercenary* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1980).

⁵⁵ Ikeda, « The Medieval Works of Terry Jones », in *The Medieval Python*, 5-11.

⁵⁶ Contrairement aux sources médiévales, le film n'apparaît pas dans la liste des œuvres utilisées à la fin de *Graal Théâtre*.

Austen ou encore Lewis Carroll.⁵⁷ L'importance de ce pays dans la vie de Roubaud s'illustre aussi par Cambridge, lieu qu'il a choisi pour célébrer son mariage avec Alix Cléo Roubaud.⁵⁸ De plus, la troupe des Monty Python est, nous l'avons rappelé, composée de diplômés d'universités prestigieuses et a des méthodes de création comparables à celles de Jacques Roubaud.⁵⁹ L'humour qui traverse leurs œuvres respectives est pourtant quelque peu différent : le comique de l'absurde et la satire sociale priment chez les Monty Python, alors que l'humour est davantage ludique et bon enfant dans *Graal Théâtre*.⁶⁰ *Holy Grail* rejoint toutefois la pièce dans son intentionnalité parodique :

The fabulous beasts, the dangerous trials, the perilous bridge crossing, the combat that continues when one knight is severely wounded, the rescue of a maiden imprisoned in a tower, the fabulous ship that takes the knights to the Grail castle – all these stock motifs from medieval romances are parodied in the film.⁶¹

Le ludisme est aussi, comme chez Delay et Roubaud, lié de manière privilégiée au procédé de l'anachronisme. L'exemple le plus flagrant est certainement le changement de scène après la première demi-heure du film quand, plongé dans une temporalité médiévale, le spectateur passe soudainement à un plan qui montre le tournage d'un reportage dans lequel un célèbre historien des années 1970 relate les aventures du Graal et qu'un chevalier apparaît dans le plan. Cet aller-retour dans le temps ne se fait pas de manière anarchique et dépourvue de sens. Si les Monty Python se permettent ces anachronismes, c'est parce qu'ils veulent détruire toute conception historicisante de la légende arthurienne, rattachant celle-ci davantage au mythe et à la fiction. Pour ce faire, ils construisent un monde a-temporel, dans lequel tout devient possible. Ainsi, un historien est tué par un chevalier, détail significatif que commente Daniel T. Kline :

By violently attacking the historian, and thus sacrificing « history » itself on the altar of excess – an excess that is simultaneously antiauthoritarian, brilliantly deconstructive,

⁵⁷ Agnès Disson, « Introduction », in Agnès Disson et Véronique Montémont, *Jacques Roubaud compositeur de mathématique et de poésie*, p. 17.

⁵⁸ L'influence de Wittgenstein y est pour beaucoup dans le choix de ce lieu pour leur mariage.

⁵⁹ Pour le rapprochement du travail des Monty Python et des textes médiévaux voir Elizabeth Murrell, « History revenged : Monty Python translates Chrétien de Troyes's *Perceval*, *The History of the Grail (Again)* », *Journal of film and Video*, 50 (1998), 50-62.

⁶⁰ Voir le chapitre de Blanc, « La légende arthurienne des années 1960 : critiques et noix de coco », in *Le Roi Arthur un mythe contemporain*, p. 273-280. En parodiant la légende du Graal, la troupe énonce une critique à l'encontre de la monarchie anglaise. Voir également Susan Aronstein, « In my own idiom: Social Critique, Campy Gender, and Queer Performance in Monty Python and the Holy Grail », in *Queer Movie Medievalisms* dir. by Tison Pugh (London : Routledge, 2009), 115.128. L'œuvre de Delay et Roubaud n'a pas vocation à énoncer une quelconque critique sociale ; elle rend hommage à l'écriture et à la littérature du Moyen Âge.

⁶¹ Lupack, *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*, p. 279.

knowingly monstrous, and extremely cheeky – *Monty Python and the Holy Grail* gives birth to a sacrificial *temporality in which anything is possible*.⁶²

L'effacement de la temporalité se confirme dès le début du film qui met en scène une situation temporelle surréaliste : « 'ANGLETERRE : 932 après Jésus-Christ.' Cet effet comique permet de balayer d'un revers de main toute hypothèse à partir de l'historicité d'Arthur ». ⁶³ Enfin, pour brouiller la temporalité, viennent s'ajouter d'autres éléments modernes qui apparaissent dans le décor médiéval du film, même avant l'apparition de l'historien. Il y a la scène où Arthur s'adresse à des paysans et ceux-ci répliquent par une critique à visée anarchique concernant le statut de roi divin.

OLD WOMAN

Oooh! I didn't know we had a king. I thought we were an autonomous collective...

DENNIS

You're fooling yourself. We're living in a dictatorship, a self-perpetuating autocracy in which the working classes ...

OLD WOMAN

There you are, bringing class into it again ...

DENNIS

That's what it's all about... If only -

ARTHUR

Please, please good people. I am in haste. What knight lives in that castle?

OLD WOMAN

No one lives there.

ARTHUR

Well, who is your lord?

OLD WOMAN

We don't have a lord.

ARTHUR

What?

DENNIS

I told you, we're an anarcho-syndicalist commune, we take it in turns to act as a sort of executive officer for the week.⁶⁴

Un rapprochement s'impose à nos yeux entre cette séquence du film qui présente une communauté anarcho-syndicaliste et les tisseuses qui s'adressent à Yvain par la voix de la Demoiselle Déléguée dans *Graal Théâtre*. Les deux scènes revêtent une logique syndicale.

En plus des anachronismes, les deux œuvres jouent avec la langue du passé. Chez Delay et Roubaud, ceci se manifeste avant tout par l'absence de ponctuation, comme dans les

⁶² Daniel T. Kline, « Acephalic History : A Bataillon reading of Monty Python and the Holy Grail », in *Medieval Afterlives in Popular Culture. The New Middle Ages*, ed. by Gail Ashton and Daniel Kline (New York: Palgrave Macmillan), 2012, 71-83, p. 75. Nous soulignons.

⁶³ Blanc, « La légende arthurienne des années 1960 : critiques et noix de coco », p. 275.

⁶⁴ The Monty Python, *Monty Python And The Holy Grail screenplay* (London: Python (Monty) Pictures, 1992), en ligne, consulté le 20 mai 2014, http://sfy.ru/?script=mp_holygrail.

manuscripts, mais aussi par des utilisations directes de l'ancien français. En témoigne cette réplique de Merlin :

MERLIN : *Vels tu savoir por coi ta tor ne puet tenir et qui l'abat. Se tu veux faire ce que ie te dirai ie te le monstrerai apertement [...].*

Tu me suis ? non apparemment. Le roi Constant m'aurait bien compris enfin les temps changent. Traduisons en moyen français. Tu veux savoir pourquoi ta tour ne tient pas debout et ce qui l'abat ? (GT, 74)

Merlin joue avec l'évolution de la langue, car il ne traduit pas l'ancien français en moyen français, mais recourt directement au français moderne. Il s'amuse des frontières linguistiques et par extension des frontières temporelles. Enfin, comme nous l'avons vu à propos des interventions de Chrétien de Troyes, certaines parties sont formulées de manière à retrouver la syntaxe des textes médiévaux. La séquence canonique de la syntaxe moderne n'est pas respectée : notons la postposition du verbe (« Par devant le lit ils passèrent ») ou encore l'absence du pronom personnel sujet (« dans une chambre ailleurs entrèrent »), (GT, 238).

Dans *Holy Grail*, Arthur et Lancelot ont une diction soutenue, accompagnée d'un vocabulaire provenant de l'ancien français tel que « quarrel », « haste », « liege » etc., pour simuler le parler médiéval. Le rire se crée aussi par cet aspect du langage, car ces chevaliers qui réactualisent le moyen anglais et qui sont haut placés dans l'échelle sociale féodale sont confrontés à d'autres personnages qui s'expriment plus volontiers en argot londonien, le *cockney*. En plus de désigner une façon de parler, cet argot se réfère à la classe ouvrière. Cependant, en gardant une part de parler médiéval, l'œuvre des Monty Python rejoint celle de Delay et Roubaud, où la langue du Moyen Âge permet un retour aux origines et rappelle ainsi les sources de la légende du Graal.

L'érudition de la troupe britannique passe également par la structure du film. Dès le moment où les chevaliers sont réunis et prêts à partir pour la quête du Graal, le film ne se concentre plus que sur un seul chevalier à la fois. On nous présente alors la geste de Robin, la geste de Lancelot, la geste de Galahad, etc. Ceci rappelle à la fois les romans médiévaux de Chrétien de Troyes et la méthode d'entrelacement des romans en prose. Le film entrelace la quête des différents chevaliers, mais ne se focalise que sur une aventure à la fois. Les célèbres formules telles que « ce que li conte dit », que l'on trouve dans les romans en prose, sont remplacées dans le film par des coupures s'arrêtant sur un titre qui présente le chevalier dont il est question par la suite : Galahad, Lancelot ou Robin. La même démarche caractérise le

texte de Delay et Roubaud dont chaque pièce, nous l'avons vu, se focalise sur un personnage en particulier.

De plus, les séquences consacrées aux aventures d'un chevalier en quête du Graal sont séparées par des animations. Ces dernières, créées par Terry Gilliam, sont directement inspirées des manuscrits médiévaux et de leurs enluminures, et ceci tant au niveau du graphisme, de la calligraphie que de la présentation des chevaliers. À la 20^e minute du film, au moment où le roi Arthur a réuni tous les participants à la quête, une coupure apparaît pour laisser place à un manuscrit intitulé : « The book of the film ». Accompagné par la voix d'un narrateur, ce livre nous présente les chevaliers. Sur la page de gauche, leur nom apparaît ainsi qu'un qualificatif qui les décrit et, sur la page de droite, il y a leur photo :

Sir Lancelot the Brave

Sir Galahad the Pure

Sir Robin the not quite so brave as Lancelot

Who had nearly fought the Dragon of Angnor

Who nearly stood up the vicious Chicken of Bristol

And who had personally wet himself at the battle of Baden Hill

Sir not-appearing-in-this-film. (00:21:24)

On notera la tonalité parodique dans la présentation du seigneur Robin qui n'est pas aussi courageux que Lancelot, ainsi que dans l'évocation du chevalier absent ou, oserait-on dire, « inexistant »⁶⁵ dans le film. Les Monty Python s'amuse à créer de nouveaux chevaliers, tout en suivant le modèle médiéval d'appellation. On retrouve ce processus dans *Graal Théâtre* avec le chevalier Futur-Mort, ou encore avec le nom des différentes demoiselles, par exemple la Demoiselle au radar (*GT*, 390). Ensuite, cette allusion au livre à la fois en tant qu'objet et en tant que support de la matière de Bretagne renvoie le public aux sources de la légende : le « livre du film » descend du « Grand Livre du Graal » dicté par Merlin, lequel hante aussi *Graal Théâtre*.

La part de ludisme et d'humour ne se limite pas à l'histoire elle-même. Comme chez Delay et Roubaud, le jeu et, par extension, le rire débordent du cadre de la diégèse. Dans *Graal Théâtre*, le jeu s'amorce dans le péri-texte, en quatrième de couverture, par le prétendu rôle de scribe que se donnent les auteurs. Dans *Holy Grail*, le public est happé dès le début par la mise en scène problématique du générique.

⁶⁵ En faisant référence au titre d'Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant*, trad. par Martin Rueff (Paris : Gallimard, [1959], 2018).

La première surprise est la présence de sous-titres en caractères suédois. Selon Ellen Bishop, il s'agit sans aucun doute d'une référence au *Septième Sceau* d'Ingmar Bergman.⁶⁶ Ces sous-titres retransmettent une conversation privée de la part de ceux qui écrivent le générique. La discussion est plutôt absurde, car il est question d'aller camper dans la nature et de se heurter à un élan. Avant même que l'action ait commencé, le spectateur est confronté au type de comique qui dominera le film, c'est-à-dire à un comique de l'absurde. Les noms des acteurs et producteurs sont écrits eux aussi en caractères scandinaves. Soudain, le générique ainsi que la musique de fond s'arrêtent et un nouveau message apparaît à l'écran expliquant que les écrivains du générique d'origine se sont fait renvoyer. Le film et la musique recommencent et la conversation à propos de l'élan continue en sous-titres. Le générique et la musique s'arrêtent de nouveau et un autre message apparaît expliquant que les écrivains se sont encore une fois fait remercier. Le générique recommence, mais cette fois avec une musique et une couleur de fond radicalement différentes. Plusieurs personnes listées dans le générique, ainsi que les écrivains eux-mêmes semblent apparaître sous forme de lamas. Après une telle entrée en matière, le spectateur est préparé à se plonger dans l'univers absurde et loufoque de la troupe de comiques britanniques.

Dans les deux œuvres, le public, qu'il soit lecteur ou spectateur, est directement interpellé par les auteurs ou les producteurs qui cherchent à lui montrer les agents qui sont derrière la pièce ou le film. En s'adressant directement à l'audience, les créateurs l'invitent à découvrir les rouages, mais surtout à prendre part aux jeux et aux plaisanteries et non seulement à les subir, comme l'explique Ellen Bishop dans son analyse du film des Monty Python :

We are invited to look through the illusion of the film into its production problems, knowing all the while too that these problems are constructed on purpose by the Python Troupe. We are in other words invited to participate in the joke, rather than to be the butt of a (Freudian) joke they make at our expense. The credits are not meant to fool us, but to show us how they work as part of a film's bag of tricks. We are invited to laugh at what we expect and what we experience, and to see that the backstage aspects of filmmaking are not so seamless as the final products appear to be.⁶⁷

⁶⁶ Ellen Bishop, « Bakhtin, Carnival and Comedy: The New Grotesque in Monty Python and the Holy Grail », *Film Criticism*, 15/1, (1990), 49-64, p. 56. *Le Septième Sceau* est un film suédois sorti en 1957. Il relate les histoires d'un chevalier pendant la période médiévale de la peste noire.

⁶⁷ Id.

Ellen Bishop rattache l'humour du film au grotesque et au carnaval en se basant sur les théories de Bakhtine. La troupe n'aurait alors pas pour but de se moquer, mais d'effectuer un mouvement de rabaissement vivifiant puisque s'y exprime une joie de vivre, une forme de renaissance. Relisons Bakhtine :

Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe. Tel est le carnaval dans son idée, dans son essence même, et tous ceux qui participent aux réjouissances le ressentent de la manière la plus vive.⁶⁸

Le carnaval passe également par l'invitation faite au public de prendre part à la farce, qui prend l'allure d'une fête populaire. Pendant ces festivités il n'y a pas de « distinction entre acteurs et spectateurs », tout le monde le vit, « parce que, de par son idée même [le carnaval] est fait pour *l'ensemble du peuple* ». ⁶⁹ Ellen Bishop y décèle à la fois une réappropriation et une réactualisation du carnaval médiéval :

Monty Python, on the other hand, in an attempt to recapture some sense of the universal participatory aspects of carnival comedy, speak directly to us. They push against the two dimensional plane of performance, of image representation and diegetic sequence (the diachronic and synchronic "axis") of the film on the screen by speaking out of the frame to us, and by acknowledging their presences behind the screen as well as on it, as actors/writers/producers of the comedy we see.⁷⁰

Cette participation du public, ainsi que le caractère universel du carnaval peuvent expliquer la réception favorable du film par un large public. Ils nous permettent également de continuer à tisser le lien avec *Graal Théâtre* : tous nos auteurs visent un lecteur/spectateur actif qui est amené à participer en mobilisant son propre bagage littéraire et culturel pour finalement donner au texte le sens qui lui semble bon. *Graal Théâtre* et *Holy Grail* ont un but commun : faire revivre, réactualiser les pratiques du Moyen Âge, que ce soit les pratiques d'écriture ou la tradition carnavalesque.

Les ressemblances entre *Holy Grail* et *Graal Théâtre* laissent entrevoir qu'un part de l'humour dans l'œuvre de Delay et Roubaud tient aussi du carnavalesque, même si ce type de comique ne suffit pas à lui seul à caractériser l'entier du texte. Deux points ressortent tout de même pour asseoir cette hypothèse. D'une part, la parodie est au cœur du renversement

⁶⁸ Michael Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970), p. 15.

⁶⁹ Id.

⁷⁰ Bishop, « Bakhtin, Carnival and Comedy », p. 55.

carnavalesque décrit par Bakhtine.⁷¹ D'autre part, dans les deux œuvres le public est invité à participer au jeu. Le lecteur de *Graal Théâtre* est actif dans la mesure où il doit décoder les énigmes, découvrir les hypertextes, les références et les anachronismes. En bref, il est invité à comprendre la composition de l'œuvre, tout comme la troupe des Monty Python donne, dès le générique, à comprendre la production d'un film au public. Dans ces deux créations modernes, nous retrouvons donc une forte présence du rire et du jeu, qui selon Bakhtine caractérisent le carnaval.⁷²

Du reste, lorsqu'on évoque le carnavalesque et les théories de Bakhtine, on ne peut ignorer l'œuvre de Rabelais. *Pantagruel* et *Gargantua* se définissent aussi par une réécriture parodique des romans de chevalerie. Et si ces textes sont fortement teintés de ludisme, ils font également la part belle à l'érudition : le prologue de *Pantagruel* est une réécriture parodique de l'art rhétorique⁷³ et l'œuvre se caractérise par la présence d'une veine populaire.⁷⁴ Mais surtout, derrière Rabelais se cache aussi Blaise. Le patronyme révèle un subtil jeu de mots, dont les lettres seraient la contraction de « Rabbi » et de Blaise, c'est-à-dire maître Blaise,⁷⁵ de sorte que Rabelais – par ses jeux avec la langue, annonce l'Oulipo⁷⁶ – et ses œuvres trouvent leur place dans l'arborescence du Graal que Delay et Roubaud continuent.

Finalement, choisir un comique carnavalesque contribue certes à conquérir un large public, mais il poursuit également des buts pédagogiques. Cet humour est un moyen sérieux pour comprendre le monde, et bien souvent certaines vérités ne peuvent être dites et comprises que par le procédé du renversement.⁷⁷ C'est ce qu'ont bien compris les Monty Python et les auteurs de *Graal Théâtre* : c'est par le rire et la distance qu'il instaure que l'on peut comprendre et par extension apprendre.⁷⁸ La matière de Bretagne devient par ce vecteur accessible à un public moderne et il en saisit les enjeux.

Il y a une proximité, à nos yeux, évidente entre le film des Monty Python et *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud. Les deux œuvres ont en tout cas une même

⁷¹ Pour une mise au point sur le « carnavalesque » selon Bakhtine, voir Massimo Bonafin, *Parodia e modelli di cultura* (Milan : Arcipelago, 1990).

⁷² Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 15.

⁷³ Voir Paul Smith, « Le Prologue du Pantagruel: Une Lecture », *Neophilologus*, 68:2 (1984), 161-169 et André Gendre, « Le prologue de *Pantagruel*, le prologue de *Gargantua* : Examen comparatif », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74 (1974), 3-19.

⁷⁴ Voir Gérard Milhe Poutingon, *François Rabelais. Bilan critique* (Paris : Nathan, 1996), p. 64-67.

⁷⁵ Voir Claude Gaignebet, *A plus haut sens : l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais* (Paris : Maisonneuve et Larose, 1986).

⁷⁶ Marc Lapprand, « De Rabelais à l'Oulipo: la langue pour jouer », *AJFS*, 49 (2012), 105-116.

⁷⁷ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 15.

⁷⁸ Comme le constate Jean Émelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale* (Paris : Sedes, 1996), p. 152, dans un chapitre consacré au comique de l'absurde.

fonction : ils participent à un retour et à un renouvellement de la légende du Graal en l'actualisant par le rire et le jeu. On peut se douter que ce film a pu être un facteur influent chez les auteurs français dans la conception, la production et surtout la représentation de leurs pièces. Florence Delay, dans un entretien, fait part de son désir de voir la pièce se jouer avec « une absence complète de décor, avec peut-être une flèche indiquant « château », comme dans l'enfance » ou avec des décors en « carton-pâte ».79 Il y a certes dans cette envie une influence du théâtre de Pataphysique comme l'a pensé Jarry, mais cette minimisation du décor et des accessoires est présente aussi dans le film. En raison d'un budget serré, la troupe britannique a dû se limiter dans le choix des décors et accessoires. Les producteurs n'ont pu louer de chevaux et se sont résignés à reproduire simplement le bruit du cheval à l'aide de deux moitiés de noix de coco qu'un acteur frappe l'une contre l'autre. Cet élément renforce l'effet comique. Il apporte aussi un caractère enfantin de même nature que celui recherché par Delay et Roubaud. Surtout, il donne du cachet au film, puisqu'il apparaît comme quelque chose de nouveau et d'original qui a retenu l'attention du public :

“The limitations put on us by the budget proved to be wonderful,” says Gilliam. “We had to get clever and inventive, and thank God, because the coconuts saved our asses. We could never have got through that movie with real horses. And banging two coconut shells together for the sound of hooves is much funnier.”80

Soucieux de diffuser leur texte d'un autre temps auprès d'un public moderne et hétéroclite, on peut croire que Delay et Roubaud ont réutilisé une formule d'actualisation qui a fait ses preuves. Cependant, si autant de points communs entre les deux œuvres apparaissent, ce n'est pas seulement à cause de l'influence qu'a pu jouer le film sur les pièces. C'est surtout que ces productions ont toutes deux été créées à la même époque et à partir des mêmes sources, c'est-à-dire à partir des textes médiévaux et de leurs mécanismes de production, on peut y déceler un esprit du temps. De plus, le caractère carnavalesque qui ressort dans les deux ouvrages est un comique médiéval et renaissant. Réutiliser ce comique en le retravaillant fait partie intégrante de l'entreprise de réactualisation médiévale à laquelle se prêtent les auteurs de *Graal Théâtre* aussi bien que la troupe des Monty Python.

La graine semée par Chrétien de Troyes a donc fait son chemin. Avec *Graal Théâtre*, Florence Delay et Jacques Roubaud entament un double parcours : ils retracent ce chemin tout

79 Koble, Séguy, « Les ambages de la mémoire », p. 167-168.

80 McCabe, *Dark Knights and Holy Fools*, p. 51.

en le poursuivant. Leur œuvre est à la fois une rétrospective de l'évolution de la légende au fil du Moyen Âge et une création contemporaine qui flirte avec les concepts modernes. Ils enlacent ainsi le médiéval et la modernité, apportant un discours qui porte à la fois sur les deux époques. Ils font ressortir la modernité du Moyen Âge et relativisent l'innovation contemporaine. En effet, cette dernière n'est que recyclage, elle replace la littérature du passé dans un nouveau cycle de production. Leur action de recyclage, pour filer la métaphore organique et écologique, donne lieu à une reforestation de la matière arthurienne, et elle a pour effet de sauvegarder la mémoire de la légende.

Par surcroît, l'écriture collective ou encore l'effacement progressif de l'auteur ne sont en rien des révolutions postmodernes, elles sont le fondement de l'écriture médiévale. Les modernes répètent ce que les médiévaux faisaient déjà, ils empruntent aux anciens : « Quelle que soit donc l'époque », note Jean-Claude Mühlethaler, « l'ancien est la source vivifiante du nouveau, qui se l'approprie en lui insufflant à son tour vie et vigueur ».⁸¹ Elle témoigne également à la fois de la présence d'une mémoire du passé dans l'inconscient collectif européen et d'une démarche délibérée où s'inscrit un devoir de mémoire. Finalement, la transmission est au cœur du travail de Roubaud et Delay dont la volonté est de parler au plus large public. Cette volonté parcourt l'ensemble de l'œuvre arthurienne de Jacques Roubaud qui s'adresse autant aux plus érudits qu'aux novices. D'ailleurs, certaines de ses œuvres sont destinées en particulier aux enfants. Cette pluralité de lecteurs retiendra notre attention dans les prochaines pages, dans lesquelles nous nous pencherons plus particulièrement sur la littérature de jeunesse.

⁸¹ Mühlethaler, « Tout ce qui vieillit est en train de renaître », consulté le 22 décembre 2018, http://my.unil.ch/serval/document/BIB_34DBDAE31C15.pdf.

DEUXIÈME PARTIE :

LE MONDE ARTHURIEN ET L'ENFANCE

L'enfance occupe une place de choix dans l'œuvre de Roubaud. À travers ses écrits l'enfance devient plurielle. D'une part, elle désigne, évidemment, sa propre enfance par le biais de souvenirs présents dans les écrits à caractère autobiographique. D'autre part, à travers les réécritures arthuriennes, Roubaud cherche à retrouver l'enfance de la prose. L'enfance humaine et l'enfance littéraire se retrouvent entrelacées dans *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs*, puisqu'il s'agit d'une réécriture de la matière de Bretagne qui se focalise sur les enfances et la jeunesse du roi. La polysémie se poursuit avec ce texte, car en relatant la jeunesse d'Arthur, le récit prolonge en amont le cycle du Graal, constituant les enfances de la légende arthurienne. Le tout est surplombé par la catégorie livres de jeunesse dans lequel le récit se situe. C'est donc l'écriture de la matière de Bretagne par Jacques Roubaud, destinée au jeune lecteur, qui retiendra ici notre attention. De ce point de vue, nous aborderons également *Le Chevalier Silence* qui relate les aventures de deux jeunes héros.¹

Chapitre 4 : Les voix de l'enfance

Les deux œuvres dans lesquelles s'articule la thématique de l'enfance, *Le Roi Arthur* et *Le Chevalier Silence*, constituent de nouvelles ramifications de la forêt arthurienne. Elles font partie de la stratégie d'« évitisme » chère à Roubaud, repoussant en particulier la fin de l'expérience que constitue *Graal Théâtre*.² Ces deux textes sont composés pendant les trente années sur lesquelles s'étend l'écriture du recueil. *Le Roi Arthur* est publié en 1983 et *Le Chevalier Silence* en 1997. Ils viennent ainsi prolonger la légende conformément aux pratiques transfictionnelles d'expansion. Selon la terminologie de Saint-Gelais, le premier texte fait office de *prequel* :³ il propose un retour aux origines du royaume de Logres et aux enfances d'Arthur. Quant au second, il est de l'ordre de l'expansion parallèle.⁴ Il se situe en périphérie du monde arthurien, dans un autre royaume, mais les héros voyagent jusqu'à Kaamalott. Le récit narre les aventures de Silence qui est forcée de rester silencieuse et de se travestir en garçon, afin d'échapper à l'enfermement des nouveau-nées filles décidé par le roi suite à un rêve prémonitoire dans lequel il se fait tuer. Elle est accompagnée de son frère de lait, Wallwein, que la rivière Ombre a conduit auprès de la famille de Silence.

¹ Nous justifions notre choix à la fin du chapitre 5.3.

² Voir *supra* chapitre 1.1.

³ Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, p. 77-79. Nous renvoyons aussi à notre *Introduction*.

⁴ Id.

Ces textes permettent de poursuivre notre analyse sur les pratiques d'écriture médiévales utilisées par l'auteur, car l'un et l'autre abordent cette question de l'enfance en utilisant des procédés propres aux romans arthuriens. La réécriture et l'entrelacement restent les moteurs de création, mais ils se développent de plusieurs manières. *Le Roi Arthur* adapte et raccourcit les sources médiévales, dans le but de mettre le texte à la portée d'un jeune lecteur. La question de l'adaptation touche aussi à la notion de *variance*, le récit s'insérant dans le sillage des différentes versions, courtes ou longues, des romans du Graal. *Le Chevalier Silence* mélange les genres, les registres et les matières tout en se présentant comme une réécriture parodique. Il n'a donc pas pour vocation première d'être un conte pour la jeunesse, mais la thématique de l'enfance y est centrale.⁵ Seulement, si Roubaud joue avec les genres et les matières littéraires, il ne se prive pas d'en faire autant avec les destinataires. Enfin, ces deux textes, qualifiés de *contes* par l'auteur, accordent une place importante au conteur, nous permettant ainsi d'approfondir notre recherche sur l'oralité des textes et sur le statut de la fiction.

4.1 Une adaptation pour la jeunesse : *Le Roi Arthur*

Durant les trente années qu'a pris la composition de *Graal Théâtre*, l'oulipien s'autorise une digression pour la jeunesse avec *Le Roi Arthur, au temps des chevaliers et des enchanteurs*. Le texte est à la fois conforme aux pratiques d'écriture médiévales et aux conventions du conte moderne tout en répondant aux attentes d'un jeune lecteur. Il est structuré en deux parties. La première est consacrée à Merlin, aux prémices du royaume de Logres, à la conception, à l'enfance, au couronnement et au mariage d'Arthur. La deuxième laisse une place plus importante aux aventures du roi et des chevaliers de la Table Ronde. La composition du conte, par une *bele conjointure*, parvient à convier toutes les sources qui ont trait à la jeunesse du règne d'Arthur, car celles-ci ne sont pas muettes quant à l'origine du royaume de Logres. Le premier texte exploité par Roubaud est *L'Historia Regum Britanniae* (*L'Histoire des Rois de Bretagne*) de Geoffroy de Monmouth.

Avant de se plonger dans la reprise et la réécriture de Geoffroy de Monmouth, en guise de préambule, le conte de Roubaud vante la grandeur d'Arthur, qui est « plus grand qu'Alexandre le Grand qui fut le plus grand de tous les rois qui vécurent avant lui, et plus grand que Charlemagne qui fut le plus grand de tous ceux qui vinrent après » (RA, 9).

⁵ Le texte est édité dans la collection « Haute enfance » chez Gallimard, collection qui regroupe des récits et de mémoires sur l'enfance.

L'évocation de ces trois rois permet également de convier les trois matières définies par Jean Bodel dans la *Chanson des Saisnes* au début du XIII^e siècle – la matière de Rome, de France et de Bretagne.⁶ Roubaud enchaîne sur la fuite d'Énée, afin d'établir le lien entre Troie et Brutus dont Arthur est un des descendants :

Immédiatement après la chute de Troie, Énée s'enfuit portant son père Priam sur son dos et, après bien des aventures, vint s'établir à Rome. Il eut plusieurs fils et l'un d'eux s'appelait Brutus. Ne pouvant être roi à Rome car il n'était pas l'aîné, Brutus décida d'être roi ailleurs. Il traversa les Alpes, mais ne trouva rien d'intéressant de ce côté-là. Il remonta la carte vers le nord, sans s'arrêter en Gaule, et, franchissant la mer appelée Manche avec quelques compagnons, débarqua sur cette grande île qu'on appelle aujourd'hui Grande-Bretagne mais qui alors n'avait pas de nom ; du moins Brutus ne lui en connaissant pas. (RA, 9-10).

Roubaud se permet quelques fantaisies, d'abord historiques, car Rome n'existe pas encore ; et ensuite généalogiques. Énée serait le fils de Priam et le père de Brutus. Un lecteur averti aura reconnu les erreurs et s'empressera de les corriger : Anchise est le père d'Énée, et Brutus est le fils d'Ascagne et donc petit-fils d'Énée selon la version de Geoffroy de Monmouth. La filiation en amont et en aval est brouillée. Ces modifications mettent en pratique la théorie du conte « roubaldo-merlinien ». Roubaud se permet un tel glissement sans pour autant dénaturer le conte. Le conte reste vrai, parce que (nous le savons) ce que dit le conte est vrai par rapport à l'histoire qu'il nous raconte : c'est une fiction sans aucune prétention d'être, rappelons-le, « un 'mémoire' académique » (GRIL, p. 412).⁷ À défaut d'être un mémoire, Roubaud joue avec la mémoire du lecteur au sujet de ses souvenirs scolaires en histoire ancienne. On reconnaît qu'il y a là certes un jeu de la part de Roubaud qui veut titiller les connaissances de son lecteur, bien que ces fausses paternités risquent de ne provoquer aucun effet chez un jeune lecteur. En réalité, cette opposition entre le mémoire et la mémoire renvoie à la dichotomie énoncée par Benjamin entre l'information, vérifiable rapidement, et l'art de raconter qui reste « libre d'arranger les choses comme il l'entend ».⁸ Cependant, cet art est devenu plus rare. Roubaud, par le conte, cherche dès lors à le réhabiliter. Ainsi, il procède à une sauvegarde mémorielle de cette pratique qui fait appel aux facultés de mémorisation : la mémoire est donc double.

D'entrée de jeu, le conte de Roubaud active une lecture plurielle, ce qui n'est pas en désaccord avec la littérature de jeunesse. Celle-ci, bien qu'elle soit destinée à l'enfant, dépend

⁶ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, v. 6-11.

⁷ Nous renvoyons à la théorie du conte que Roubaud place dans la bouche de Merlin, voir notre Introduction

⁸ Benjamin, « Le Conteur », p. 65-66.

généralement d'un médiateur pour faire le lien entre le livre et le lecteur. Ce médiateur est l'adulte qui va acquérir le livre, voire en faire la lecture. Il s'agit généralement des parents, mais cet intermédiaire peut aussi être l'enseignant. Dès lors, le livre a une double destination, et Zohar Shavit ne manque pas de souligner la tâche particulière qui incombe à l'écrivain pour la jeunesse : « The children's writer is perhaps the only one who is asked to address one particular audience and at the same time appeal to another ».⁹ Cette double audience, Marie Nikolaïva et Carole Scott l'ont conceptualisée de *dual addressee*.¹⁰

Dans le cas du *Roi Arthur*, cet autre destinataire est essentiellement l'enseignant, dans la mesure où le texte, avant publication, a été soumis à des classes de collégiens et que ces erreurs de filiations étaient volontaires, destinées à tester les enseignants.¹¹ En réalité, le texte de Roubaud ne s'arrête pas simplement à une dichotomie entre le lecteur enfant et le lecteur adulte. Une troisième instance intervient : le médiéviste. Celui-ci aura reconnu le procédé médiéval de la *translatio imperii*, marquant le transfert du pouvoir d'est en ouest, lequel donne sa légitimité au nouveau royaume.¹² La pratique est dans ce cas-là directement empruntée à Geoffroy de Monmouth qui relate l'histoire de Brutus. Le médiéviste parvient à transcender les erreurs volontaires de Roubaud et à y voir un but pour l'économie narrative du récit. Elles permettent de tisser directement une filiation entre Priam (Troie), Enée (Rome) et Brutus (Bretagne). Il est surtout question d'implanter le décor dans cette Grande-Bretagne d'autrefois et d'arriver à Arthur. Pour ces raisons, le conte passe aussi rapidement sur l'histoire familiale de Brutus, résumée en quelques mots par Roubaud dans un style biblique : « Brutus régna, puis mourut. Il eut un fils, qui régna après lui, puis mourut. Lequel fils, qui régna après lui, puis mourut » (RA, 11), ainsi de suite, jusqu'à arriver au règne de Constant et à la trahison du sénéchal Vortiger. L'économie narrative est efficace et en plus les répétitions introduisent une part d'humour.

Une fois les origines mythiques établies, le conte enchaîne avec l'épisode de Vortiger. Celui-ci permet l'apparition de Merlin. Dès lors, la question des sources se pose, car le texte de Geoffroy de Monmouth n'est plus le seul à relater cet événement. Le conte bifurque en

⁹ Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature* (Athens : University of Georgia Press, 1986), p. 37.

¹⁰ Maria Nikolaïeva, Carole Scott, *How Picturebooks Work* (New York : Garland, 2001), p. 21-24. Voir aussi Emer O'Sullivan, « The Fate of Dual Addressee in the Translation of Children's Literature », *New Comparison*, 16 (1993), 109-119.

¹¹ Au sujet de cette erreur la question a été posée à Jacques Roubaud lors d'une journée qui lui était consacrée, le 5 avril 2014 à l'ENS de Paris, *Jacques Roubaud Médiéviste*, organisée par Nathalie Koble et Mireille Séguy. Il a répondu que cette erreur a été glissée volontairement. Le texte, avant publication, a été soumis à des collégiens et à leurs enseignants pour la correction d'éventuelles fautes. Comme cette erreur n'a été relevée par personne, ni par les élèves, ni par les enseignants, le texte a donc été publié tel quel.

¹² Voir Colette Beaune, *Naissance de la nation France* (Paris : Gallimard, 1985), p. 19-54.

effet sur le *Merlin* en prose, ce que confirme la présence de trois éléments textuels : le règne d'Uterpandragon ; le placement d'Arthur chez Auctor par Merlin et l'épreuve décisive de l'épée dans l'enclume. Ces épisodes sont présents dans le *Merlin*, mais absents dans le texte de Geoffroy de Monmouth.

En revanche, la conception de Merlin n'est pas évoquée. L'enchanteur précise : « Mais je ne te dirai pas qui sont mon père et ma mère, car cela appartient à une autre histoire, qui est l'*histoire de Merlin* et qui sera racontée ailleurs » (RA, 20). Supprimer l'origine de Merlin revient à effacer l'inquiétante étrangeté et les origines diaboliques du personnage, lui assurant ainsi une place uniquement du côté du bien. Cet aspect rejoint la conformité du conte de fées pour enfants, dont les règles de la morale naïve incitent la lecture : le bien et le mal doivent, donc, être clairement délimités.¹³ Le conte ne laisse pas de place à l'ambiguïté des personnages. Toutefois, cette omission n'est pas en désaccord avec les sources médiévales. En réalité, parmi les quarante et un manuscrits et fragments conservés de l'épisode de Merlin dans le *Lancelot* en prose, quatre d'entre eux « supprime[nt] littéralement l'épisode de la conception diabolique et renvoie[nt] simplement le lecteur au *conte de l'estoire* ». ¹⁴ Par conséquent, Roubaud commence dès le début du conte à entremêler aussi bien les sources médiévales entre elles que les pratiques de la modernité et du Moyen Âge. En revanche, le conte n'entrelace pas les aventures des personnages, il suit une linéarité temporelle.

A partir de cette bifurcation sur le *Merlin*, le conte reprend les événements relatés dans les *prequels* qui traitent de la jeunesse du règne d'Arthur en suivant l'évolution chronologique du personnage. Du *Merlin* on passe aux suites du roman de Merlin. Si des éléments de la *Suite Vulgate* apparaissent (notamment la guerre contre les Saxons¹⁵), le conte emprunte davantage à la *Suite du roman de Merlin*. La première est généralement décrite comme historique, alors qu'on qualifie la seconde de romanesque.¹⁶ Si le conte emprunte davantage au deuxième texte, c'est d'abord parce qu'étant romanesque et non historique il se prête mieux au genre du conte. La composition de la suite historique est proche du genre de la chronique de guerre dont la majeure partie du récit laisse place aux batailles, tandis que la *Suite du roman de*

¹³ Voir Jolles, *Formes simples*, p. 190, voir notre Introduction.

¹⁴ Francis Gingras, « L'Autre Merlin », in « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost* dir. par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan, Jean-René Valette (Paris : Champion, 2005) 263-279, p. 264. Concernant les manuscrits voir Alexandre Micha, « Les manuscrits du *Lancelot* en prose », *Romania*, 81 (1960), 145-187.

¹⁵ Voir Leticia Ding, « Guerres et combats arthuriens pour la jeunesse dans *Le Roi Arthur* de Jacques Roubaud », *Bien dire et bien apprendre*, 33 (2018), 279-292.

¹⁶ Voir Irène Fabry, « La Suite Vulgate, Suite historique du *Merlin* ? Entre histoire et roman, le statut ambigu d'un récit arthurien en prose », *Tracés*, 10 (2006), en ligne, consulté le 9 février 2019 <http://journals.openedition.org/traces/151>.

Merlin ouvre la voie aux aventures chevaleresques. D'autre part, la *Suite Vulgate* fait partie du *Cycle Vulgate*, alors que le deuxième texte est non-cyclique. Par conséquent, la réécriture de la *Suite du roman de Merlin* est significative pour le conte roubaldien, car il est lui aussi un texte indépendant d'un cycle, en l'occurrence, celui de *Graal Théâtre*.¹⁷

De nouveau, le travail de Roubaud se marque par la *dispositio* et non l'*inventio*. Ce qui mérite d'être souligné par cet agencement des sources, c'est que Roubaud écrit pour la jeunesse à partir de textes médiévaux authentiques. Jean-Pierre Tusseau, qui a adapté un certain nombre de textes du Moyen Âge à l'attention du jeune lecteur,¹⁸ postule que :

Il existe un certain nombre de textes authentiquement médiévaux, dont le contenu renferme tous les ingrédients romanesques, qui peuvent séduire les jeunes lecteurs. Pourquoi ne pas tenter de partir de ces textes, plutôt que de fictions de facture récente, pour faire découvrir aux jeunes lecteurs contemporains l'univers du Moyen Âge, ses héros, leurs valeurs.¹⁹

L'entreprise de Roubaud correspond exactement à la proposition faite par Tusseau. Il parvient à faire découvrir le Moyen Âge, plus exactement la légende arthurienne, à partir de sources médiévales qu'il adapte. Une des premières adaptations est évidemment d'abrèger et simplifier les textes médiévaux. D'après Hetzel, « ce qu'il faut pour qu'un livre convienne d'abord à la jeunesse, c'est d'abord qu'il soit simple : la simplicité, cette première condition des belles œuvres, est précisément ce qui convient à l'enfance »²⁰ et elle est « le résultat d'un travail d'élaboration long et méthodique ».²¹ Cette pratique n'est d'ailleurs pas sans lien avec les textes du Moyen Âge, et Tusseau le souligne :

On trouve parfois au Moyen Âge une version courte et une version longue d'une même œuvre. À condition qu'elle soit faite sérieusement, il me plaît de considérer la version abrégée comme une version courte, donc tout à fait légitime et non contraire à l'esprit du Moyen Âge.²²

Ces différentes versions, courtes et longues, sont un exemple d'une des pratiques de réécriture faites par les écrivains médiévaux. Cette pratique relève du procédé rhétorique de

¹⁷ Parmi les sources reprises dans *Le Roi Arthur*, dans une moindre mesure, nous pouvons encore mentionner *Le Chevalier aux deux épées* et *Sir Gauvain et le Chevalier Vert*.

¹⁸ Voir les classiques abrégés, par exemple : Jean-Pierre Tusseau, *Le Roman de Mélusine* (Paris : École des Loisirs, 2004) ; du même auteur *Guillaume d'Orange* (Paris : École des Loisirs, 1987) ou encore *Yvain, le Chevalier au Lion* (Paris : École des Loisirs, 1993).

¹⁹ Jean-Pierre Tusseau, « Traduire et abrèger les textes du Moyen Âge à l'intention des jeunes lecteurs : contraintes et limites de l'exercice », in *Médiévalités enfantines. Du passé défini au passé indéfini*, dir. Caroline Cazanave et Yvon Houssais (Besançon : PU de Franche-Comté, 2011), 27-37, p. 26.

²⁰ Pierre-Jules Hetzel, « Notice préliminaire », in *Fables de Florian* (Paris : Dubochet, 1842), p. V-VI.

²¹ Tusseau, « Traduire et abrèger les textes du Moyen Âge à l'intention des jeunes lecteurs », p. 36.

²² *Ibid.*, p. 37.

l'*abbreviatio*.²³ Danièle James-Raoul précise que cette notion est tantôt comprise comme l'atténuation des idées, tantôt comme la diminution de l'ampleur narrative. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, l'usage de l'*abbreviatio* « est de mise pour estomper tout ce qui pourrait avoir un effet déplorable sur les sentiments du public ». ²⁴ Et il a « pour effet de styliser la narration ». ²⁵

Cet effet se rencontre déjà dans un texte médiéval qui pourrait être une autre source du *Roi Arthur*. Il s'agit d'un texte du XIV^e siècle en moyen anglais, *Of Arthour and of Merlin*. ²⁶ Cette adaptation de la *Suite-Vulgate* s'adresse, selon Nicole Clifton, à un jeune lectorat :

Translated from Old French, *AM [Of Arthour and of Merlin]* has been adapted in various ways in order to please children: markedly shorter than the Old French source, it stresses action rather than abstract thought ; it is repetitive, helping children to learn and giving them a sense of mastery of the material ; and its structure emphasizes themes related to families, children and inheritance problems, offering interest for both children and adults in its medieval audience. ²⁷

Les caractéristiques énoncées par Clifton au sujet de la *translatio* anglaise se retrouvent dans le récit de Roubaud. Effectivement, le conte est bien plus court que les versions médiévales. Il se focalise essentiellement sur l'action. Et les thèmes tels que la famille, l'enfance et les problèmes de succession sont l'épine dorsale du texte.

Ensuite, la place importante que prend le discours direct par rapport à la description ou l'introspection est une autre caractéristique mise en évidence par Clifton, et qui s'applique aussi bien à *Of Arthour and of Merlin* qu'au *Roi Arthur* :

The English poet omits or curtails many descriptive passages, but he expands the amount of dialogue; Middle English romance has simplified characters [...] and the happy ending is customary. Innocence is vindicated, virtue rewarded, and wickedness punished or cast out by repentance ; the element of faerie [...] occurs constantly. ²⁸

Pratiquement tous les chapitres du *Roi Arthur* sont composés en bonne partie de discours direct. Les parties narratives relèvent généralement plus de l'action que de la description. Les

²³ Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* (Paris : Champion, 1924).

²⁴ James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 89.

²⁵ Id.

²⁶ *Of Arthour and of Merlin*, ed. by O. D. Macrae-Gibson (London: Oxford UP, 1973). Traduction française : *Histoire d'Arthur et de Merlin. Roman moyen-anglais du XIV^e siècle*, trad. par Anne Berthelot (Grenoble : ELLUG, 2013).

²⁷ Nicole Clifton, « *Of Arthour and of Merlin* as Medieval Children's Literature », *Arthuriana*, 13/3 (2003), 9-22, p. 9.

²⁸ Ibid., p. 11.

qualités des personnages sont soulignées et les éléments merveilleux ne sont pas en manque avec les trois enchanteurs présents dans le conte. Il est difficile d'affirmer que cette version en moyen anglais a influencé l'écriture de Roubaud. Néanmoins, l'analogie entre les deux textes contribue à mettre en évidence le caractère médiéval du conte de Roubaud. Ainsi, il est clair que le souci de simplification n'est alors pas uniquement un concept moderne, puisqu'il apparaît déjà à la fin du XIII^e, début du XIV^e siècle, comme l'a fait voir la version du *Merlin* en moyen anglais.

En plus de la simplification, l'adaptation pour la jeunesse consiste aussi à « assimiler l'univers décrit » au quotidien du jeune lecteur.²⁹ Dans la littérature médiévalisante pour la jeunesse, ce procédé est constant et il s'applique essentiellement par l'insertion de l'école moderne dans l'univers médiéval.³⁰ L'idée de l'école n'est pas en reste dans le *Roi Arthur*. Elle apparaît lorsque les hommes de Vortiger sont à la recherche de l'enfant sans père :

Cherchant partout, à travers le royaume de Logres, un enfant sans père dont le sang rendrait solide la tour que voulait construire le roi usurpateur Vortiger, les messagers arrivèrent sur la place d'un village où les enfants de l'école étaient en *récréation*. Et parmi ceux-ci, il s'en trouvait un qui ne jouait pas avec ses *camarades*. Il était assis dans un coin de la cour sous un cyprès et lisait un livre d'algèbre presque aussi grand que lui. Le ballon (les enfants jouaient au ballon) vint tomber à ses pieds, mais il ne s'en aperçut pas.

Et un des *écoliers* lui cria : « Le ballon ! Hep ! Le ballon ! Enfant-sans-père ! » Aussitôt les messagers du roi se précipitèrent sur lui et l'emmenèrent devant Vortiger. (*RA*, 16).³¹

Les termes école, récréation, camarade et écolier font ainsi écho avec l'univers du jeune lecteur, l'aidant à comprendre, à se faire une image de cette époque médiévale lointaine. L'introduction de ce genre d'anachronismes permet donc un rapprochement et permet de rendre plus tangible le Moyen Âge. Mais il ne va pas sans rappeler, ce que nous avons déjà vu, la pratique de réécriture déjà utilisée par les médiévaux au XII^e siècle, pour la mise en roman des textes antiques.

Ces anachronismes dans le *Roi Arthur* contribuent également au processus d'identification du lecteur aux personnages de l'histoire. Roubaud nous présente donc un Merlin enfant en récréation, mais là où l'invention a le plus d'ampleur se marque quand l'auteur remplit les vides diégétiques. Les sources médiévales nous informent sur la conception d'Arthur, sur sa naissance et sur son couronnement. Par contre, rien n'est dit sur

²⁹ Cécile Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants* (Rennes : PU de Rennes, 2002), p. 67.

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

³¹ Nous soulignons.

l'enfance du roi. Roubaud crée donc un jeune Arthur qu'il cherche à rapprocher de son lecteur tout en gardant une authenticité médiévale. Voici comment Arthur passe son enfance auprès d'Auctor et de Keu :

Auctor éleva Arthur comme son propre fils. Keu et Arthur apprirent ensemble ce que doit apprendre un chevalier : ils s'exercèrent à l'épée et à la lance, ils surent monter à cheval, porter la lourde armure ; ils pratiquèrent le *behordage*, qui est l'entraînement aux joutes et aux tournois auxquels ils participeraient quand ils seraient devenus chevaliers [...]

Auctor, en secret et sur les instructions de Merlin, apprit à Arthur à lire et à écrire, choses extrêmement difficiles que devraient connaître tous les rois.

Mais on était dans une région tranquille et riante, malgré la pluie et les averses ; et les deux frères (du moins croyaient-ils l'être), une fois finies leurs leçons de chevalerie, s'en allaient dans les bois ou la campagne jouer à d'autres jeux [...] au printemps, pendant quelques rares journées de soleil, ils s'allongeaient dans l'herbe minuscule, écoutant les conversations des fourmis, pendant que les oiseaux pépiaient doucement dans les haies.

Un peu plus grands, ils apprirent la musique, ils jouèrent du luth, composèrent des chansons.

Et ils chatouillaient les demoiselles, aux joues luisantes comme des pommes. (RA, 31)

Décrire les enfances du roi Arthur facilite le processus d'identification. Le lecteur peut s'identifier à Arthur grâce à la jeunesse du personnage, dans la mesure où ce processus, qu'il soit entrepris par un enfant ou un adulte, « repose sur un caractère mécanique ». ³² Barthes ne dit pas autre chose : « l'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi ». ³³ L'identification est facilitée aussi, dans la mesure où les enfances d'Arthur ne sont pas hors norme. Elles sont bercées entre des obligations d'apprentissage et des moments de jeux et de loisirs, s'apparentant au monde du jeune lecteur. Bien évidemment, l'apprentissage d'Arthur diffère de celui d'un jeune au XX^e siècle, puisque le futur roi apprend à devenir chevalier. Toutefois, cette différence offre en même temps un caractère formatif au lecteur. Dans cette introduction à la chevalerie, il y a une part d'instruction pour le jeune public moderne. En découvrant de quoi est fait le quotidien des enfances d'Arthur, le lecteur est informé en même temps des

³² Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 124.

³³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil, 1977), p. 153. Roubaud commente le pacte de lecture qui consiste à se glisser « dans la peau du personnage ». En tant qu'adulte il explique l'impossibilité manifeste de s'installer derrière les yeux d'un petit garçon ou d'une petite fille : « Dès qu'une telle invitation, m'est faite, je pense à la panique qui saisit, précisément, un très jeune enfant dont un adulte, par jeu, prétend, au moment de sortir dans la rue pour une promenade, revêtir par erreur le manteau au lieu du sien. » (GRIL, p. 571-572).

pratiques chevaleresques, tel que le *behordage*. Le terme est accompagné d'une courte explication « l'entraînement aux joutes et aux tournois » (RA, 31). Le jeune lecteur apprend en s'amusant. L'utile est donc lié à l'agréable, ce qui reprend le concept de la poétique médiévale unissant ainsi le couple d'*utilitas* et de *delectatio*.

Ce concept poétique est très présent dans l'adaptation du conte, car Roubaud y introduit une démarche didactique et pédagogique. Toutes les notions et tous les noms directement en lien avec la légende arthurienne sont en italique : « *prédictions* » (RA, 23) ; « *Anna* », « *Morgane* » (RA, 33) ; « *Table ronde* » (RA, 56), etc. Le changement typographique permet au lecteur de prêter une attention particulière à ce vocabulaire spécifique. Ensuite, l'auteur mentionne les titres des plus importants textes de la légende arthurienne : « *L'histoire de Merlin* » (RA, 20) ; « *Le roman du Graal* » (RA, 28 ; « *l'histoire de Perceval le Gallois* » (RA, 57). Enfin, dernière chose et pas des moindres, le narrateur intervient pour donner des explications sur les sources. Il rend compte des différentes versions de l'histoire du Graal parvenue jusqu'à nous :

Je ne sais si Utherpandragon avoua jamais à Ygerne ce qu'il avait demandé à Merlin de faire pour lui et qu'il la connaissait donc sans qu'elle le sache et avant qu'elle devienne sa femme. L'histoire que je vous raconte, qui est une partie d'une très longue histoire qui s'appelle le *roman du Graal*, ne dit rien à ce sujet. Plus exactement, comme c'est une histoire très ancienne, qui a été racontée par beaucoup de conteurs, copiées par beaucoup de scribes dans les châteaux et les monastères, il y a de nombreuses manières de la raconter, qui souvent ne sont pas tout à fait en accord les unes avec les autres. (RA, 28).

L'explication du conteur qui nous raconte cette histoire du Graal offre une vulgarisation de la définition de la mouvance des textes (médiévaux). Mouvance par l'oralité, car elle a été racontée par de nombreux conteurs, mais aussi par l'écriture, puisque l'histoire est copiée et recopiée par beaucoup de scribes. Plus loin dans le même chapitre, le conteur convoque de nouveau ces versions plurielles des sources : « On dit, dans certains récits que j'ai lus, que la reine Ygerne ne fut pas laissée dans une ignorance aussi grande par Merlin, mais je ne sais si c'est vrai. Cependant il est certain qu'elle devait, elle, revoir un jour son fils, dans des circonstances qui seront racontées ici en leur temps » (RA, 30).

L'équilibre entre l'utile et l'agréable – un idéal qui remonte à Horace – caractérise dans une large mesure la littérature médiévale, mais il est également au cœur de la littérature de jeunesse :

En matière de littérature de jeunesse, le problème de la compétence du lecteur reste radical et prégnant. C'est pourquoi d'ailleurs, un des aspects fondamentaux des ouvrages pour la jeunesse consiste à porter avec eux une part didactique : on apprend à compter, on découvre la géographie, on s'entraîne à lire.³⁴

Cette part didactique, primordiale pour l'enfant lecteur, est selon Roubaud indispensable pour tout lecteur. Nous retrouvons, d'une part la sagesse du conteur, telle que la conçoit Walter Benjamin.³⁵ D'autre part, Christophe Pradeau ne manque pas de souligner « la dynamique translative et didactique » de l'œuvre³⁶, laquelle permet à Roubaud de réinvestir, par le prisme de la littérature de jeunesse, la littérature arthurienne qui si éloignée, en fin de compte n'en est pas. D'autant que ces interventions du conteur, qui apportent une part de didactisme, ont aussi pour effet de redonner place à la parole. La littérature de jeunesse réactualise l'oralité des textes anciens en donnant une voix au conteur.

4.2 Ce que dit le conteur est vrai parce que le conteur le dit

Delay et Roubaud ont réactualisé la légende arthurienne par la dramaturgie (ou autant dire par l'*actio* pour continuer sur les pratiques rhétoriques), afin de faire ressortir ce que Zumthor appelle la vocalité de la poésie médiévale.³⁷ La réactualisation par la littérature de jeunesse poursuit le même dessein. La voix, ou de manière générale, l'oralité est prépondérante dans la littérature enfantine et ceci sous plusieurs aspects. D'abord, elle dépend des compétences, ou plutôt des incompétences du destinataire qui requiert la lecture à haute voix d'un tiers pour accéder au texte. La lecture des livres pour enfants n'est de loin pas silencieuse et renvoie, comme le souligne Nathalie Prince, à des pratiques anciennes :

Étrangement, la littérature de jeunesse retrouve dans la fantaisie et l'affolement de la double lecture la jeunesse de la littérature. La lecture semble redevenue une affaire publique, un objet de partage et de communication. Jusqu'au Moyen Âge, en effet, le texte est un espace sans pause, fourmillant de lettres juxtaposées, sans ponctuation, ni retrait, une succession *quasi* illisible de signe, un *scriptio continua* qui interdit la lecture silencieuse.³⁸

Cette *scriptio continua* peut être considérée comme la vision du texte qu'en a le jeune enfant qui ne sait pas encore lire. La lecture verbale qui résulte de la littérature de jeunesse parvient à

³⁴ Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse* (Paris : Colin, 2015), p. 132.

³⁵ Voir notre *Introduction*. Voir également Benjamin « Le conteur », p. 62-63.

³⁶ Christophe Pradeau, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », in *Poésies et poétiques contemporaines*, dir. Daniel Guillaume (Cognac : Le temps qu'il fait, 2003), 203-225, p. 207.

³⁷ Voir *supra* chapitre 3.

³⁸ Prince, *La Littérature de jeunesse*, p. 141.

retrouver « cette origine publique et sonore du livre ».39 De plus, cette lecture entraîne une implication du corps, de la posture, de la mise en scène entre celui qui lit et celui qui écoute. La disposition de ces deux agents se prête au dialogue, à la « gnoséologie forcément orale », car l'enfant-auditeur n'est pas passif.40 Il réagit à la lecture et intervient. La lecture donne ainsi lieu à une performance, mais laquelle n'est pas seulement liée à l'action de lire, aux émotions, aux sensations et aux interrogations suscitées par le texte. Elle réinvestit, de manière certes moins apparente, la « médiévalité » de la transmission littéraire. Ainsi, Roubaud, en écrivant cette légende arthurienne dans la catégorie jeunesse, tend à lier le fond et cette évanescence médiévale qui résiste dans les livres pour enfants.

En raison de cette lecture orale, le texte tend à la simplification : on préfère l'action et le discours direct à la description, de sorte que la parole se trouve privilégiée, l'histoire théâtralisée. La voix, par l'entremise du lecteur, est donnée aux personnages. Cependant, la charpente de la vocalité du conte passe indéniablement par l'instance narrative que l'on désigne de préférence par le terme de conteur plutôt que de narrateur dans la littérature pour enfants. Le *conteur* est celui qui raconte, tandis que le *narrateur* se réfère davantage à « une figure interne au discours, en quelque sorte le 'représentant' de l'auteur dans le texte ».41

Dans le *Roi Arthur*, il s'agit bien d'un conteur : il « dit » (RA, 9), il « raconte » (RA, 28), il « explique » (RA, 56). L'énonciation recrée de manière virtuelle un auditorat, car les interventions du conteur s'adressent directement à un public marqué par le pronom sujet *vous* : « l'histoire que je vous raconte » (RA, 28) ; « il faut que je vous explique » (RA, 56). Le conteur va jusqu'à interpeller le lecteur-auditeur en lui posant une question :

Et voilà que, quand le roi, son sénéchal et Merlin se présentèrent à la porte de cette maison secrète, on les laissa entrer sans hésitation.

Pourquoi ?

Vous l'avez deviné, sans doute.

Si vous ne l'avez pas deviné, je vais vous le dire.

Parce que l'enchantement de Merlin, la tisane d'herbes, avait donné à Utherpandragon l'apparence exacte du duc Marc et le sénéchal du roi était devenu l'image même du sénéchal du duc (RA, 27).

Cette alternance entre la question *pourquoi* et la réponse *parce que* reproduit un dialogue et contribue aussi à donner un rythme au texte. Le *pourquoi* implique une pause, de même que

39 Id.

40 Ibid., p. 156.

41 Christian Le Bars, « Walter Benjamin et le conte », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, 49 (2003), 60-65, p. 60.

les répliques plus courtes du conteur s'adressant au lecteur amènent un autre tempo, permettant ainsi de saisir la vocalité, voire la musicalité du texte.

La parole du conteur a un pouvoir de fascination et instaure une certaine sécurité, car justement, le conteur est un homme « de conseil pour son auditeur », contrairement au romancier qui est « lui-même privé de conseil ».42 On se plaît à croire ce que dit le conteur, comme si sa parole contenait les certitudes de ce monde, comme le remarque aussi Hans-Heino Ewers :

À la différence du roman en tant que forme épique privée de transcendance, la narration est « tissée » sur un fonds de sécurité métaphysique. Elle s'enracine dans la conviction inébranlable – religieuse ou mondaine – qu'il existe un cours inéluctable des choses. Elle raconte des événements exemplaires du cours du monde. Elle le fait autant plus volontiers que les événements sont plus merveilleux, plus curieux, plus inhabituels, car le fait que l'inéluctable règne aussi sur eux produit précisément la fascination de toute histoire qu'on raconte.43

Cette fascination est sûrement ce qui a envoûté les enseignants qui ont lu le texte de Roubaud avant publication. Ils n'ont pas relevé l'erreur de filiation entre Priam et Énée, car somme toute peu importe. Il ne s'agit pas d'une chronique historique, mais d'un conte ; le principal est de se laisser envoûter. La notion de vérité « est celle de notre imagination et non pas d'une causalité normale ».44 Le conte implique un décalage spatio-temporel en nous transportant dans un autre monde à la temporalité insaisissable. Ainsi, il laisse la voie ouverte à tous les possibles de la fiction constituant des vérités, sans pour autant devoir être des faits réels. Le texte de Roubaud remplit les critères du conte, car il fait part d'une temporalité flottante difficile à saisir. Les indications temporelles restent très vagues : « un jour » (RA, 21, 23, 49), « un matin » (RA, 61, 98), « à quelques temps de là » (RA, 24, 88). Le lecteur, transporté dans un ailleurs fictionnel, n'a plus qu'à se laisser séduire. Roubaud retrouve ce pouvoir de fascination dans le *Lancelot* :

Je ne sais pas si on peut vraiment établir une équation, mais, c'est vrai, il y a quelque chose, dans la grande prose du *Lancelot*, qui fait penser au pouvoir de fascination qu'ont les contes pour enfants. Les enfants vont mystérieusement garder la mémoire de ce qui se passe, dans les termes mêmes dans lesquels l'histoire est racontée. Il y a quelque chose, dans le fait de

42 Benjamin, « Le Conte », p. 60.

43 Ewers, « La littérature de jeunesse entre le roman et art de la narration », p. 429.

44 Bruno Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fées*, trad. par Théo Carlier (Paris : Robert Laffont, 1976), p. 183.

commencer à raconter dans une langue donnée – fait qui joue un rôle important dans la formation de cette langue – qui s'apparente à cela, au conte pour enfants.⁴⁵

Les éléments *enfance*, *Moyen Âge* et *conte* apparaissent presque comme des variables d'une seule et même équation, ou du moins ils sont intrinsèquement liés. Roubaud tisse un lien entre la littérature de jeunesse, l'art de raconter et la littérature du passé en l'occurrence celle du Moyen Âge. La mise en relation de ces trois composants est aussi établie par Benjamin.

D'après lui, l'art de la narration apparaît à une « époque pré-bourgeoise », mais les techniques d'écriture en s'améliorant l'ont progressivement effacé.⁴⁶ Le texte est devenu muet et « la lecture solitaire et surtout silencieuse a commencé à s'imposer ».⁴⁷ Dans cette perspective évolutionniste du livre, le roman tel qu'il est perçu essentiellement au XIX^e siècle, apparaît comme la forme la plus subtile de la littérature. En revanche, toujours selon Benjamin, la narration commence « sa lente régression vers le domaine de l'archaïsme ».⁴⁸ Elle survit cependant dans « l'univers culturel enfantin » qui, détaché de la société, dispose « d'une relative autonomie ».⁴⁹ Par conséquent, l'art de conter se trouve confiné dans la littérature de jeunesse, comme le relève Ewers :

La parole en tant que forme, est déplacée du centre vers la périphérie du système culturel. Une fois le nouveau système mis en place, on perd le souvenir de la valeur, initialement large, du phénomène culturel en cause. Des traits essentiels de l'art de raconter sont désormais perçus comme des particularités de la littérature de jeunesse ; la narration apparaît dès lors comme le discours littéraire adapté aux enfants.⁵⁰

Roubaud rétablit cet art de la narration. Cette réhabilitation se fait en réalité en deux temps. Premièrement, il confirme le lien étroit qu'elle entretient avec la littérature de jeunesse, l'exemple en est de son *Roi Arthur*. Dans un second temps, il cherche à flouter les catégories du genre littéraire, pour ne plus marginaliser cet art de raconter. *Le Chevalier Silence* en est le résultat : texte hybride et difficilement classable, mais dans lequel l'importance de la narration est centrale.

⁴⁵ Koble, Séguy, « Les ambages de la mémoire », p. 164.

⁴⁶ Voir l'article de Ewers, « La littérature de jeunesse entre roman et art de la narration », p. 422-425.

⁴⁷ Prince, *La Littérature de jeunesse*, p. 141. Concernant la lecture silencieuse de la prose médiévale voir Florence Bouchet, *Discours sur la lecture en France aux XVI^e et XV^e siècles* (Paris : Champion, 2008) ; Paul Saenger, « Physiologie de la lecture et séparation des mots », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 44 (1989), 939-952 ; Hélène Haug, « Relecture critique de l'histoire de la lecture. Régularités discursives chez les historiens modernes », *Le Moyen Âge*, CXX (2014), 123-133.

⁴⁸ Benjamin, « Le Conteur », p. 64.

⁴⁹ Ewers, « La littérature de jeunesse entre roman et art de la narration », p. 426.

⁵⁰ Id.

4.3 Le conte dans tous ses états : Le Chevalier Silence

Dans la note parodique du prétendu éditeur du conte moderne,⁵¹ *Le Chevalier Silence*, publié en 1997, est présenté comme une réécriture du *Roman de Silence*, texte du XIII^e siècle attribué à Heldris de Cornouailles.⁵² Le récit médiéval, dont l'histoire se place à la lisière de la matière de Bretagne,⁵³ relate les aventures de la jeune Silence forcée de se travestir en homme pour des questions d'héritage. Soucieuse de son devenir, elle part d'abord avec des jongleurs pour apprendre l'art du chant qui pourrait lui être utile si un jour elle devait retrouver sa condition de femme. Au fil de ses errances, elle finit par devenir chevalier, et l'un des meilleurs. Elle se mettra au service du roi Ebain et ses exploits pousseront la reine à tenter de séduire le chevalier Silence. Réinterprétant le motif de la femme de Putiphar, la lumière sera faite sur la perfidie de la reine qui sera bannie au profit de Silence dont la véritable identité sera révélée par Merlin. Le roman se conclut par le mariage de Silence et du roi.

Dans le conte de Roubaud, on reconnaît la thématique du travestissement, néanmoins le texte n'est de loin pas une simple réécriture du roman d'Heldris. Il peut aussi se lire comme une continuation de *La Première Continuation de Perceval*, dans la mesure où il relate les aventures du fils de Gauvain et de Flor de Lis. En réalité, il faut le voir comme un patchwork littéraire en raison de ses nombreux emprunts à la littérature médiévale. Le prétendu éditeur moderne ne manque pas de le souligner : « Les allusions polémiques (transparentes) du second à Chrétien de Troyes, ses emprunts à Jean Renart, au *Lancelot en prose* (et même au *Tristan en prose* et au *Guiron le Courtois*) amènent à placer la date de la composition de B au plus tôt troisième quart du treizième siècle » (CS, 148). La matière de Bretagne reste la principale source d'inspiration pour la composition du *Chevalier Silence*. À la liste énoncée par l'éditeur, nous pouvons ajouter *Le Bel Inconnu* et *Floriant et Florete*.⁵⁴ Cependant, les références intertextuelles vont au-delà des sources arthuriennes, elles mobilisent tout un pan de la littérature médiévale que nous ne retrouvons pas ou peu dans les autres *ambages*

⁵¹ Sous le masque de l'éditeur se cache Roubaud qui joue non seulement avec les textes, mais également avec le péri-texte.

⁵² Ce nom apparaît uniquement dans ce roman qui nous est parvenu jusqu'à aujourd'hui au travers d'un seul manuscrit (Nottingham Mi.LM.6, fos 188-223) édité deux fois. À part cette mention, nous ne savons rien de cet auteur dont le nom pourrait bien être le pseudonyme d'un écrivain originaire du nord de la France. Voir Introduction à la traduction du *Roman de Silence* par Florence Bouchet, p. 465. Roubaud joue d'ailleurs de cette incertitude identitaire : « Mon nom est Heldris de Cornouailles. Je ne suis pas de Cornouailles et mon vrai nom n'est pas Heldris » (CS, 9).

⁵³ Voir Sandrine Hériché Pradeau, Christophe Pradeau, « Le Chevalier du bord du monde *Silence*, d'Heldris de Cornouailles à Jacques Roubaud », in *Jacques Roubaud médiéviste*, 97-113, p. 97. Par rapport au lien qu'entretient le texte d'Heldris avec le royaume arthurien voir aussi Richard Träschler, *Disjointures, Conjointures*, p. 118-126.

⁵⁴ Pour les questions de réécriture voir Leticia Ding, « La réécriture entrelacée. Le merveilleux dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 (2012), 311-332.

arthuriennes de Roubaud. *L'Escoufle*, roman idyllique de Jean Renart, est en grande partie repris dans le texte, comme nous le verrons.⁵⁵ Wallwein et Silence, qui ont grandi ensemble et dont la ressemblance gémellaire est frappante (conformément aux romans idylliques⁵⁶), vont se retrouver séparés suite au vol d'un anneau par deux *escoufles*. On peut également citer à titre d'exemple *Le Roman de Renart*, *Le Roman de Thèbes* et *Le Roman d'Alexandre*, ainsi que les emprunts faits à Rabelais aussi bien dans *Pantagruel* que *Gargantua* et même aux fables de la Fontaine. Enfin, les références ne s'arrêtent pas à la littérature de fiction, elles mobilisent également les pensées des savants médiévaux tels qu'Isidore de Séville ou Albert le Grand.

Par conséquent, le conte oscille, en grande partie, entre le genre du récit d'aventures, du roman d'apprentissage et du roman idyllique. D'entrée, Roubaud marque l'hybridité du texte en mélangeant les genres et les registres. La matière de Bretagne est entremêlée cette fois à l'ensemble de la tradition littéraire du Moyen Âge. Cependant, ce procédé n'est pas sans lien avec les pratiques médiévales. À l'échelle de la temporalité des écrits roubaldiens, nous pouvons affirmer que *Le Chevalier Silence* est un texte tardif en comparaison avec les autres récits arthuriens. Dès lors, sa nature hybride renvoie au « trait typique de la production romanesque médiévale tardive et paraît témoigner, à une époque où beaucoup de choses ont déjà été écrites, d'un besoin de renouvellement ».⁵⁷ Ainsi, cette récupération de différents genres devient un moteur de composition. Comme les autres récits arthuriens de Roubaud, l'œuvre est davantage le fruit d'un assemblage que de l'invention à proprement parler. Seulement, cette fois le montage et l'assemblage des sources se font au-delà des textes arthuriens.⁵⁸

En dépit de cette hybridité, Roubaud conserve le dénominatif *conte* pour qualifier son texte (CS, 31). Le terme renferme à la fois l'appellation médiévale et moderne. *Le Chevalier Silence* raconte les aventures de la jeune Silence et de son demi-frère de lait Wallwein, dans une géographie et une temporalité lointaines : dans « le royaume de Brycheiniog » (CS, 11), « aux environs de l'an mille » (CS, quatrième de couverture). De plus, l'auteur ne lésine pas sur le merveilleux. Il apparaît au travers d'objets (un anneau magique, des œufs en or), d'animaux anthropomorphisés (les chevaux Houyymn et Houyymnie, Renart, une famille de

⁵⁵ Voir *infra* chapitre 5.2.

⁵⁶ Voir Marion Vuagnoux-Uhlig, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval* (Genève : Droz, 2009), p. 37.

⁵⁷ Chardonnens, *L'Autre du même*, p. 13. Concernant l'hybridité des textes pendant le Moyen Âge tardif voir également l'introduction de Danielle Bohler dans *Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, éd. par Danielle Bohler (Bordeaux : PUB, 2009) p. 9 ; et Richard Trachsler, *Disjointures, Conjointures*.

⁵⁸ Nous reviendrons sur la reprise, l'assemblage et l'entrelacement des sources voir *infra* chapitre 5.2.

hérissons, etc.), de créatures fantastiques (la guivre, la sphinge, les créatures qui peuplent les Antipodes) ; en font évidemment partie la fée Morgane et Merlin. Les camps des « gentils » et des « méchants » sont bien définis, ne laissant pas d'ambiguïté, comme il convient dans la littérature de jeunesse. Enfin, la résonance du conte est portée par la présence considérablement marquée d'Heldris de Cornouailles. Le prétendu auteur du *Roman de Silence* devient, dans le texte de Roubaud, celui qui nous raconte les aventures de Silence et Wallwein.

La place d'Heldris est centrale et particulière à la fois. Elle contribue à rendre fluide la frontière qui sépare l'auteur et la voix narrative, pratique avec laquelle Roubaud et Delay jouent déjà dans *Graal Théâtre*. Du point de vue d'un lecteur moderne, il est facile d'accorder à Heldris la fonction de narrateur, d'une part parce que le nom de Jacques Roubaud apparaît sur la couverture – selon la logique éditoriale actuelle, cette 'signature' correspond à l'auteur –, d'autre part, parce que *Le Chevalier Silence* est une œuvre de fiction, un conte, et ne se présente aucunement sous l'angle d'une autobiographie. Donc, si Heldris est celui qui raconte les aventures, la logique veut qu'il occupe la fonction de narrateur. Il est d'abord narrateur homodiégétique. À la fois personnage et narrateur (il est le précepteur de Wallwein et Silence), il raconte à la première personne les aventures qu'il a vécues avec les deux héros. Le personnage d'Heldris est très présent au début du conte, mais au fil du texte, il s'éclipse et sa fonction de narrateur évolue. Il devient narrateur hétérodiégétique au moment où Silence et Wallwein partent en quête d'aventures, et il termine par occuper la fonction de narrateur extradiégétique à la fin du conte, dans le chapitre 39 qui fait office de *postlogue* : « J'écris ceci à la fin de la seconde version de mon mémoire. J'ai achevé la première il y a maintenant soixante-treize ans » (CS, 146). Roubaud opère des glissements entre les différents niveaux diégétiques. Néanmoins, il ne s'agit que d'une première étape dans le jeu que Roubaud entretient avec les conventions littéraires.

Pour comprendre le cas d'Heldris, il faut d'abord revenir sur les conceptions médiévales de l'auteur. Dans les textes médiévaux, l'auctorialité n'est pas liée à la signature.⁵⁹ Dès lors, dans la logique médiévale, Roubaud est certes l'écrivain, mais en tant que moderne – c'est-à-dire contemporain – il n'est pas pour autant l'*auctor*, car il est (pour reprendre la célèbre image de Bernard de Chartres) un nain juché sur les épaules d'un géant, d'une *auctoritas* qu'il commente et continue. Et l'*auctor*, qui est toujours un ancien, est incarné par Heldris, fournissant ainsi une *auctoritas* qui garantit l'authenticité et la véridicité du texte.

⁵⁹ Voir Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, voir *supra* chapitre 2.

S'opère, dès lors, une polysémie auctoriale et nous invite à considérer Heldris comme un autre avatar de Roubaud.⁶⁰

Un effet de miroir est mis en place entre Roubaud et Heldris et contribue à placer l'écrivain de Cornouailles à mi-chemin entre l'auteur et le narrateur. Cette particularité nous oriente vers la notion d'auteur impliqué développée par Wayne Booth.⁶¹ Il s'agit d'un être qui existe uniquement en tant que position textuelle et dont les opinions peuvent différer de celles de l'auteur historique.⁶² L'*implied author* « se distingue du narrateur qui raconte le récit et s'inscrit en lui. En effet, il ne narre pas : il est en charge de la sélection et de la combinaison signifiante de tous les éléments discursifs et narratifs. Il se tient en quelque sorte derrière le récit et ses narrateurs, dont il est l'ultime garant ». ⁶³ Tel est le cas d'Heldris lorsqu'il revendique son statut d'auteur.

Pour affirmer sa position et assurer l'authenticité du récit, Roubaud joue avec l'identité de l'Heldris médiéval, considéré comme l'auteur du *Roman de Silence*. Roubaud crée un personnage fictif, à partir d'un pseudonyme historique qui constitue une figure auctoriale et à laquelle on peut rattacher un texte médiéval. Dans ce jeu de mise en abyme de l'auteur, le nom d'Heldris ne renvoie pas à une personne en chair et en os, mais suffit à instituer un « ethos auctorial »⁶⁴ ou, plus précisément, un ethos discursif au sens où le définit Melliandro Mendes Gallinari :

l'*ethos* est caractérisé comme construit dans le présent de l'énonciation ou de la performance oratoire, qu'elle soit orale ou écrite : il s'agit des images de soi qu'un orateur présente à travers un discours spécifique, pris par le chercheur comme point de référence et objet d'analyse (*ethos* discursif ou « présent »).⁶⁵

Pour illustrer cette notion issue de la rhétorique antique, Mendes Gallinari propose différents exemples dont un peut être comparé au cas d'Heldris. En effet, stipulant que « l'auteur serait celui qui répond à ou s'approprie quelque chose en tant que tel », il se réfère à « Pierre Ménard », personnage borgésien qui « après avoir utilisé mot à mot et ligne à ligne l'œuvre de Cervantès, a été consacré auteur légitime du *Quichotte* par l'écriture (ou la paratopie)

⁶⁰ Pour les autres avatars de Roubaud voir Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 22.

⁶¹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago : Chicago UP, 1961).

⁶² Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 97.

⁶³ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 (2009), 1-16, p. 6.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁵ Melliandro Mendes Gallinari, « La 'clause auteur' : l'écrivain, l'*éthos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 (2009), 1-17, p. 6. Voir également *Un territoire à géographie variable*, p. 13.

borgésienne ».66 C'est ainsi qu'Heldris serait comparable à Pierre Ménard, par l'acte d'appropriation. La volonté esthétique roubaldienne se rapproche de celle de Borges et du jeu intertextuel, car « écrire, c'est s'approprier ». Ou du moins, comme le confie Roubaud à Pierre Lartigue : « toute la différence est dans le choix de ce qu'on s'approprie », puisque tout dans un poème « a déjà été dit des millions de fois [...] ce qui change d'un poète à l'autre, [...] c'est essentiellement la façon de mettre ensemble ces briques qui sont le bien commun ».67

L'acte d'appropriation et le jeu intertextuel sont les points clés du prologue du *Chevalier Silence*. Cette ouverture de l'œuvre nous donne à lire une mise en scène de l'écrivain. Le début du récit est envahi par le champ lexical de l'écriture : « un scribe français », « mon ouvrage », « copié et traduit », « mon mémoire » (CS, 9) ; « mon récit », « mon livre est écrit en prose » (CS, 10). L'accumulation de possessifs met par la même occasion Heldris en évidence. Ensuite, la véridicité de l'histoire est aussi confirmée d'abord par le fait qu'Heldris se place en témoin oculaire : « Tout ce dont je n'ai pas été témoin direct je rapporte selon le témoignage de personnes dignes de foi. Il n'y a pas, croyez-moi, d'ouvrage où l'Histoire ait été plus scrupuleusement respectée » (CS, 10). 68 D'autre part, Heldris réactive le débat entre le vers et la prose :

Si mon livre est écrit en prose [...], la raison en est simple. Aucun récit en vers et en rime ne peut dire la vérité. Car les exigences du nombre et de l'écho obligent à tordre le sens, à déformer les faits, à inventer, à mentir. La poésie peut être belle (et encore faut-il lui offrir le secours d'une belle langue, comme la nôtre) ; elle ne saurait être véridique (CS, 10).69

Cette défense de la prose, mode de la vérité,70 sert à appuyer l'authenticité des dires d'Heldris, mais donne en même temps une teinte érudite à la réécriture roubaldienne. Le besoin de légitimer le récit tient également de l'*éthos-aletheia*, une stratégie narrative qui consiste dans « le choix d'un dispositif de protection, une condition de possibilité de cette

66 Ibid. p. 7.

67 Pierre Lartigue, « Mandrin au cube », *Revue La Licorne*, 40 (2006), en ligne, consulté le 10 décembre 2019 <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=3346>.

68 Remarquons que dans *Le Roman de Renart* et en particulier la branche VII avec l'escoufle pour confesseur, le narrateur garantit aussi la véridicité de son histoire.

69 Le Heldris Roubaldien va ainsi à l'encontre de l'auteur médiéval : « Comme chi tels aventure / C'ainques n'oïstes tele en livre. / Si com l'estoire le nos livre, / Qu'en latin escrite lizons, / En romans si le vos dison. / Jo ne di pas que n'i ajoigne / Avec le voir sovent mençoigne / Por le conte miols acesmer : / Mais se jel puis a droit esmer / N'i metrai rien qui m'uevre enpire / Ne del voir nen iert mos a dire / Car la verté ne doi taisir. (RS, vv. 1658-1669).

70 Voir notre *Introduction*, p. 25.

prose » (GRIL, 610). La prose dont il est question est le '*grand incendie de Londres*', mais on retrouve dans l'explication d'Heldris les mêmes arguments que ceux avancés par Roubaud qui nous dit que « l'éthos de ma prose est, lui aussi un *éthos* de véridicité : je raconte les choses qui se sont passées, ou se passent, dans leur nudité, sans apparence de polissage ni de préparation » (GRIL, 610). Ce polissage et cette préparation peuvent se comprendre comme les actions nécessaires pour façonner les vers, tandis que la nudité renvoie à l'écriture en prose. La posture de Roubaud dans le '*grand incendie de Londres*' joue avec celle des auteurs médiévaux, et il poursuit le jeu avec Heldris dans *Le Chevalier Silence*. La prose du *Chevalier Silence* vient affirmer la vérité de l'histoire et discrédite en quelque sorte la version médiévale du *Roman de Silence* écrite en vers. Roubaud joue ainsi sur les réécritures qui justifient le passage du vers à la prose.

Cette érudition s'accompagne d'une stratégie ludique.⁷¹ Le prologue, tout en étant conforme aux prologues médiévaux, s'amuse à les parodier en prenant d'une part le contre-pied de la posture d'humilité adoptée par les auteurs du Moyen Âge et leur stratégie de se référer à une *auctoritas* reconnue pour garantir l'authenticité de leur récit.⁷² Heldris se pose en *auctoritas* dont le texte est repris et il est loin d'être humble, ce qui a pour effet de provoquer le rire :

Un scribe français, qui osa s'attribuer la paternité de *mon* ouvrage et le signa de son propre nom (je ne salirai ces pages avec plus de trois lettres de son nom, « Chr. »), a copié et traduit autrefois en langue romane la première version de *mon* mémoire [...]. Son manuscrit a été répandu ensuite à travers toute l'Europe en innombrables exemplaires (une centaine au moins), chargé de tous les contresens, embellissements, fantaisies et inventions dont sont capables les copistes du continent ; et ils ne s'embarrassent pas de scrupules, croyez-moi (CS, 9, nous soulignons).

D'autre part, le sous-entendu à Chrétien de Troyes permet aussi le jeu avec cet écrivain du Moyen Âge, dont la posture dans ses prologues est loin d'être humble.⁷³ Au contraire, il s'applique à construire une posture d'auteur, en mettant en avant sa capacité à composer, et l'Heldris roubaldien lui emboîte le pas. Enfin, si Roubaud s'applique à recréer les pratiques d'écriture du Moyen Âge, Heldris partage davantage une conception de l'écriture moderne, puisqu'il dénonce le plagiaire (sous-entendu Chrétien de Troyes) qu'il traite de « faussaire

⁷¹ Sur la stratégie ludique des contes voir Veronika Görög-Karady et Christiane Seydou, « 'Conte, mon beau conte, de tous tes sens dis-nous quel est le vrai' », *Littérature*, 45 (1982), 24-34.

⁷² L'écrivain médiéval se présente souvent comme dépendant d'un commanditaire, topique hérité de l'Antiquité. Voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par Jean Bréjoux (Paris : PUF, 1991), p. 157.

⁷³ Voir James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 192-202.

médiocre » (CS, 9). Il fait, en quelque sorte, appel à la propriété intellectuelle et au droit d'auteur pour encore une fois construire son autorité. Le ton est donné d'emblée, il se place sous le signe du ludisme.

Ce ludisme qui passe aussi par le ton enjoué d'Heldris encourage une communication directe avec le lecteur. Heldris représente dès lors la figure du conteur. Il gagne d'emblée l'adhésion des lecteurs en les flattant (« mes honorables lecteurs » (CS, 10)) et en soulignant leur intelligence :

Je suis certain que mes lecteurs, en apprenant le rêve et la décision du roi, et en découvrant peu après dans ces lignes l'état de future mère de Gortensja se seront dit : « je parie que ce sera une fille ! » Et ils auront eu raison. (CS, 22).

Si par hasard, le conteur avait des doutes sur leurs connaissances, il donne entre parenthèses des précisions à valeur didactique : « (sachez que Kamaalot est le château du roi Arthur où fut établie la Table Ronde [...]) » (CS, 29). Enfin, rapidement, il propose un dialogue avec le lecteur par le biais de questions :

Le secret de Silence, comme le secret de Wallwein, n'était connu que d'une seule personne (en dehors du duc et de la duchesse) : moi. Moi, dont le nom est pour vous ici Heldris de Cornouailles [...]. Mais pourquoi moi ? (CS, 31).

Cet interlude du conteur assure la transition au récit des événements. Au fil du texte, de telles interventions ne servent plus uniquement de relance de la narration, elles permettent surtout à marquer la complicité du conteur avec le lecteur. Il le rend encore plus actif en lui proposant une énigme à résoudre :

Ici le conte a un choix à faire. C'est toujours ainsi que cela se passe. Un carrefour dans la forêt ; deux, trois voies, ou plus ; autant de chevaliers. L'un va par ici, l'autre va par là. Qui suivre ? le conte ne peut en suivre qu'un à la fois. Alors lequel ? [...] réfléchissez un peu, et vous trouverez. Mais pas trop longtemps, nous n'allons pas passer tout le dix-neuvième chapitre à hésiter. Souvenez-vous je vous l'ai déjà signalé, le chapitre 6 fut d'une importance particulière, le chapitre 13 (juste après la complétion du 12) aussi. Donc celui-ci, qui vient juste après le chapitre 18, doit être le théâtre d'un événement non seulement important [...] mais structurellement important. C'est pourquoi... (CS, 74).

L'énigme cache une contrainte.⁷⁴ Toutefois, ce qui nous importe particulièrement, c'est la présence du registre de l'oralité qu'apportent les interventions du conteur. En proposant une énigme, il rend certes la lecture active, mais surtout, l'acte de narration acquiert un caractère

⁷⁴ Selon Suzy Chevallier, Wallwein serait la contrainte, selon une logique structurelle de 6+1, voir Chevallier, « *Le Chevalier Silence* ».

performatif. La distance temporelle se trouve abolie, il ne s'agit plus de cette temporalité lointaine des siècles passés, elle représente le temps nécessaire à la lecture du chapitre 19.⁷⁵

De la sorte, en jouant avec les catégories d'auteur, de narrateur et de conteur, le texte participe au mouvement d'ensemble qui se dessine dans les *ambages* arthuriennes de Roubaud : il tend vers la recherche d'une oralité ou, pour reprendre la notion de Zumthor, d'une vocalité.⁷⁶ Si les contes et les mises en roman fixent par l'écrit une tradition orale, Roubaud fait l'inverse. Il mobilise d'abord la tradition écrite, en mettant en scène l'acte d'écriture et notamment en faisant une allusion à peine cachée à Chrétien de Troyes (CS, 10), pour ensuite faire ressortir la voix du texte. L'oralité s'impose au fil des pages d'autant plus que l'écrit devient inaccessible : car les textes sont composés, nous dit Heldris, en langues celtes :

Les soixante-cinq aventures de Wallwein et Silence pendant leur année d'apprentissage (dont cinquante furent des réussites) mériteraient toutes d'être racontées. J'en ai consigné moi-même, après leur retour vingt-trois [...] ; je vous invite à lire ces récits (qui circulent en manuscrit ; en langues celtes seulement). (CS, 42)

L'invitation du conteur tombe à plat. Les textes en question (au-delà de leur statut fictionnel) sont impraticables en raison de la langue. Dès lors, le lecteur se retrouve subordonné à ce que le conteur veut bien raconter ; il le dit : « une seule [aventure] trouvera ici sa place » (CS, 42). Le lecteur se retrouve dans la même position qu'un auditeur médiéval qui par illettrisme doit se contenter de ce qu'on lui raconte. Cette posture renvoie également à celle de l'enfant qui a besoin d'un médiateur pour accéder à l'histoire. Ainsi, le texte donne lieu à une autre performance offrant au lecteur adulte l'expérience d'une condition antérieure, laquelle renvoie autant à l'historicité de l'homme qu'à son historicité personnelle.

Par conséquent, si le conte invite le lecteur adulte à retomber en enfance, il propose également une lecture qui peut s'adresser aux plus jeunes. La double adresse à laquelle le récit pour la jeunesse se destine en général est aussi présente dans le conte de Roubaud. D'ailleurs – nous l'avons déjà relevé –, la pluralité des publics est un des enjeux majeurs de l'écriture roubauldienne. Contrairement au *Roi Arthur*, qui est explicitement composé pour les enfants, mais dont le texte lance des clins d'œil aux médiévistes, *Le Chevalier Silence* s'adresse en

⁷⁵ Par rapport à la distance temporelle du conte voir Annatina Plattner, « Patrick Chamoiseau et Luis Rafael Sanchez : de l'oralité à l'écriture carnavalesque » in *Parallelismen, Parallélismes, Paralelismos. Mélanges de littérature et d'analyse culturelle offerts à Peter Fröhlicher*, dir. par M. Burkhardt, A. Plattner, A. Schorderet (Tübingen : Narr, 2009), 229-238, p. 231.

⁷⁶ Sur le rapport de l'oralité du conte voir Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale* (Paris : Gallimard, 1999) ; Janice Carruthers, Maeve McCusker, « Contextualising the oral-written dynamic in the French and francophone *conte* », in *Conte oral and written dynamics*, ed. by Janice Carruthers and Maeve McCusker (Bern : Lang, 2010).

premier lieu à l'adulte, tout en proposant une écriture adéquate au jeune lecteur. Deux principaux éléments permettent de considérer *Le Chevalier Silence* comme un texte pour jeune public. En premier lieu, le récit présente des personnages jeunes permettant ainsi le processus d'identification. Et d'autre part, le ton humoristique – parfois enfantin, très souvent ludique – du récit favorise l'adhésion du jeune lecteur. L'humour apporte une composante divertissante qui séduit le jeune public, et propose une lecture parodique au lecteur adulte, voire médiéviste. Nous nous proposons, dans la suite de ces pages, de démontrer comment prend forme cette double lecture.

Chapitre 5 : Imaginaire littéraire : entre tradition et renversement

La littérature pour enfants doit permettre l'évasion du jeune lecteur dans l'imaginaire de la fiction. On en vient donc à interroger les univers fictionnels du *Roi Arthur* et du *Chevalier Silence* construits par Roubaud à partir de la matière médiévale. Cette dernière traverse les limites arthuriennes et s'étend jusqu'au XVI^e siècle. En plus de la légende du Graal, on s'intéressera en particulier, aux emprunts faits au *Roman de Renart*, à l'œuvre de Jean Renart et à celle de François Rabelais. Nous verrons comment Roubaud y mêle tradition et renversement parodique, ludisme et érudition ainsi que passé et présent ; tout en contribuant à entretenir un dialogue avec un double lecteur : enfant et médiéviste.

5.1 L'univers arthurien

L'univers arthurien, lui, nous est familier. Il ne fait pas uniquement partie de l'enfance ; il participe à un mythe qui alimente l'imaginaire culturel. On le reconnaît à son chronotope, mais également à ses personnages qui le peuplent. Emmanuèle Baumgartner l'explique, cet univers est « fondé sur le retour systématique d'un certain nombre de personnages cadres » qui sont repris d'un récit à l'autre et d'un auteur à l'autre ; c'est ce qu'on désigne par le « personnel roulant ». ¹ Généralement, les personnages arthuriens sont identifiés par un nom et souvent par une caractéristique. L'avantage de ces réemplois permet d'une part l'économie narrative et d'autre part construit une forte structuration, « puisque les repères donnés fonctionnent comme balises dans l'histoire ». ² Il est alors question de voir dans *Le Roi Arthur* et *Le Chevalier Silence* la part de tradition reprise par Roubaud. Nous proposons une étude de trois figures emblématiques de la légende : Arthur, Guenièvre et Gauvain.

Le roi

Le Roi Arthur nous présente un jeune roi, tandis que *Le Chevalier Silence* renvoie davantage l'image d'un monarque vieillissant. Cependant, dans les deux cas Arthur représente le centre du monde arthurien. En réalité, dans ces deux contes, la figure du roi correspond au legs du Moyen Âge, tout en reflétant l'évolution du personnage d'un héros historique à un héros mythique. Les premières traces écrites – des chroniques celtes – font mention d'un roi ou d'un

¹ Baumgartner, *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot la charrette et le lion*, p. 16. Gaston Paris parle déjà de « matériel roulant » pour les éléments et divers incidents qui réapparaissent constamment dans la littérature arthurienne, voir Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, tome 30 (Paris : Imprimerie Nationale, 1888), p. 48.

² James-Raoul, *Chrétien de Troyes*, p. 315.

guerrier nommé Arthur.³ Dans l'*Historia Regum Britanniae* (1134-1138) de Geoffroy de Monmouth, Arthur est d'abord un chef de guerre puissant et centralisateur qui attire les jeunes soldats vers lui pour contrer les Saxons (*GM*, Liber nonus § 1, trad., §143, p. 204). Au fil du temps, en particulier sous la plume de Chrétien de Troyes, le personnage historique devient un mythe littéraire.⁴ Paradoxalement, Arthur va se tenir de plus en plus en arrière-fond et laisser la place aux exploits d'autres chevaliers tout en restant le centre du royaume. Il n'est plus un guerrier, mais un monarque exerçant son pouvoir à partir de ses différents châteaux. L'effacement des traits archaïques du *dux bellorum* répond essentiellement aux attentes du public au XII^e siècle : le caractère guerrier d'Arthur n'aurait pas « manqué de surprendre un public aristocratique et courtois, voire de susciter son rejet ».⁵ Ainsi, Arthur attire les jeunes chevaliers et non plus les soldats.⁶ Être adoubé par le roi devient un impératif catégorique pour tout chevalier qui se respecte : « aucun [n'est] tenu pour courtois, s'il [n'est] pas formé à la cour d'Arthur ».⁷ En plus d'être centripète, le suzerain est aussi centrifuge, car il envoie les chevaliers en aventures, que ce soit pour venir en aide à une demoiselle en détresse ou pour accomplir une quête.

Toutefois, chez Chrétien, « Arthur reste *bizarrement* passif »,⁸ car il est distrait, rêveur, inactif. Il apparaît alors comme un roi vieillissant et impuissant. Dans *Le Chevalier de la Charrette*, il est prêt à accepter le fait que Méléagant ait enlevé jeunes filles et chevaliers du royaume de Logres, voire la reine elle-même : « il li estuet sofrir », dit le texte (*CC*, vv. 61-63). Dans *Le Chevalier au Lion*, Arthur va jusqu'à quitter l'assemblée pour se retirer avec la reine dans sa chambre où il reste endormi, ce qui n'est pas sans soulever l'étonnement des dames et des chevaliers (*CL*, vv. 42-49). Enfin, dans *Le Conte du Graal*, c'est un roi Arthur plongé dans ses tristes pensées qui est décrit. Et même Perceval a du mal à croire qu'il est face à ce roi dont la réputation dépasse les frontières : Cist rois ne fist chevaliers onques. / Qant on parole n'en puet traire, / Comant porroit chevalier faire ? » (*CG*, vv. 884-888). Les continuations et les réécritures en prose de la légende du Graal reprennent l'image d'Arthur légué par Chrétien et vont donner au mythe arthurien une résonance exceptionnelle. La

³ Notamment celle de l'*Historia Brittonum* attribuée à un certain Nennius (début IX^e siècle). Voir l'introduction de Gorgievski, *Le Mythe d'Arthur*, p. 7 ; Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, p. 14.

⁴ Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, p. 37. Voir aussi Martin Aurell, *La Légende du roi Arthur (550-1250)* (Paris : Perrin, 2007).

⁵ Ibid., p. 38.

⁶ Barbara Nelson Sargent-Baur, « *Dux bellorum/rex militum/roi fainéant* : la transformation d'Arthur au XII^e siècle », *Le Moyen Âge*, 90 (1984), 357-373, p. 359.

⁷ Ibid., p. 363.

⁸ Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, p. 37.

constance des caractéristiques propres à Arthur assure la transfictionnalité des textes de la légende qui se perpétue chez Roubaud.

Dans le *Roi Arthur*, le héros éponyme est au cœur du récit. Il occupe le rôle de *dux bellorum*, mène la guerre contre les Saxons, mais le conte se termine à la cour, où il attire le Chevalier Vert. Il représente une force centripète, car les jeunes chevaliers Gauvain et Yvain se trouvent « inévitablement attirés par la cour d'Arthur » (RA, 47). Le choix de l'adverbe dans cette citation montre que l'attraction est un élément intrinsèque à Arthur. Dans *Le Chevalier Silence*, nous sommes davantage en présence d'un roi emprunté aux romans de Chrétien de Troyes. Sa centralité se perçoit dans la structure même du conte. La cour arthurienne apparaît au chapitre dix-neuf, qui marque le milieu du récit composé de trente-neuf chapitres.

Ce dix-neuvième chapitre relate les retrouvailles entre Wallwein et son père Gauvain. Au lieu de suivre Wallwein dans son voyage, le narrateur fait un saut géographique jusqu'à Kamaalot, pour « l'attendre dans la grande salle où se trouve le roi, la reine Guenièvre et les chevaliers de la Table Ronde sont rassemblés » (CS, 75). La cour attend une aventure, car selon la coutume déjà établie dans les sources médiévales, « le roi ne peut se mettre à table (pour le dîner) si aucune aventure n'est survenue » (CS, 75). La cour baigne dans une certaine langueur et un certain ennui. « Ils ont faim » et Gauvain « prêche la patience » (CS, 75), alors qu'il ne se passe « rien, rien, rien » (CS, 75). La répétition souligne bien la léthargie qui s'est emparée de la cour.

L'influence de Chrétien de Troyes se confirme dans le *Chevalier Silence*. D'ailleurs, le roi n'est plus tout jeune, il ne part plus en aventure, car « ce n'est plus de son âge » (CS, 75). Mais il reste aussi à la cour pour ne pas « mettre en danger le royaume en sa personne » (CS, 75).⁹ Cependant, ce roi, tout comme celui des romans de l'écrivain champenois, incarne un idéal de royauté, car il est à la fois une force centripète et une force centrifuge. Le mouvement des chevaliers autour de lui est explicite : « Alors les chevaliers *partent* en aventures ; ils *reviennent* et ils racontent » (CS, 75).¹⁰ De plus, Arthur correspond à la description qu'en donne Perceval : un roi « qui les chevaliers fait » (CC, v. 327). Effectivement, il adoube Renart, Silence, Wallwein ainsi que – détail comique – leurs chevaux :

Toutes leurs aventures furent consignées par Girflet dans le Grand Livre des Aventures et il fut décidé par le roi que Silence et Renart ap Renart entreraient aussitôt à la Table Ronde en même

⁹ Rappelons que chez Geoffroy de Monmouth, c'est lorsqu'Arthur s'absente de la cour pour aller combattre les Romains que son neveu Mordred usurpe le pouvoir.

¹⁰ Nous soulignons.

temps que Wallwein, Houyymn et Houyymnie, sans avoir besoin d'accomplir les épreuves probatoires habituelles. (CS, 93)

L'Arthur roubaldien remplit également la qualité de *largesse* (générosité) déjà présente chez Geoffroy et souvent célébrée par la suite : « investi des insignes royaux, il conserva ses habitudes et fit preuve de largesse » (GM, Liber nonus, §1, trad., §143, p. 203).¹¹ Chez Roubaud, cette largesse se manifeste la nuit de Noël : « Toute la ville était en fête et le château du roi aux trois cent soixante-six fenêtres (autant que de places à la Table Ronde) était illuminé d'une telle profusion de chandelles qu'il leur sembla qu'il faisait jour » (CS, 91). Cette profusion, qui rappelle aussi le nombre des jours de l'année, est non loin de la démesure. Elle fait écho à la coûteuse Pentecôte à la cour du roi Arthur au tout début du *Chevalier au Lion* : « À chele feste qui tant couste, / C'on doit nommer le Penthecouste » (CL, vv. 5-6).

Ainsi, la royauté arthurienne chez Roubaud reste fidèle à celle des romans de Chrétien de Troyes et aux récits arthuriens du Moyen Âge. Elle représente un idéal, mais recèle certaines fragilités. De cette royauté arthurienne, Roubaud n'invente rien, il assemble des éléments déjà existants. Mais, paradoxalement, il crée un nouvel Arthur. Il est le « même et l'autre », tels les deux pôles de la réécriture suggérés par Genette : « on ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier ». ¹² L'Arthur roubaldien regroupe toutes les caractéristiques accumulées au fil des siècles. Il est à la fois guerrier et courtois, jeune et mature, rempli de qualités sans pour autant être démuné de certaines faiblesses. Malgré cet autre Arthur que Roubaud nous propose, il reste un personnage transfictionnel, car il garde ses caractéristiques intrinsèques. Le lecteur le reconnaît et le situe dans son univers fictionnel. Cette réutilisation du matériau arthurien ne se limite pas au personnage du roi Arthur, elle s'étend aux autres protagonistes de la légende, notamment la reine.

La reine

La monographie que Dietmar Rieger consacre au personnage de Guenièvre a pour sous-titre : *reine de Logres, dame courtoise, femme adultère* ;¹³ trois qualificatifs qui décrivent la reine, mais soulignent la variabilité de ce personnage. Elle peut être la femme la plus belle, la plus vertueuse, comme la plus grande pécheresse, coupable de la décadence du royaume de

¹¹ « Insignibus itaque regiis initiatus, solitum morem servans, largitati indulgit. » (GM, Liber nonus, § 1)

¹² Gérard Genette, « L'autre du même » in *Corps Ecrit*, 15, *Répétition et variation*, éd. par Béatrice Didier (Paris : PUF, 1985).

¹³ Dietmar Rieger, *Guenièvre, reine de Logres, dame courtoise, femme adultère* (Paris : Klincksieck, 2009).

Logres, ou encore une femme passive confinée dans son rôle de reine et femme d'Arthur. Dans l'imaginaire collectif, Guenièvre est sans conteste la femme du roi Arthur, et aussi l'amante de Lancelot. La place de la reine au sein d'un amour triangulaire apparaît dès la création de ce personnage.

Une des premières mentions de Guenièvre se trouve chez Geoffroy de Monmouth. Contrairement à Arthur, la reine n'aurait pas d'origine historique et serait un personnage purement fictionnel.¹⁴ Le début de son existence suit la logique des contes de fées, à savoir qu'un roi ne peut gouverner sans reine.¹⁵ Elle vient combler un besoin narratif, se réduisant à un attribut d'Arthur. Lors de sa première apparition, elle est décrite comme une femme qui « surpassait en beauté toutes les femmes de l'île » (*GM*, trad, § 152, p. 213).¹⁶ Mais, lorsque Arthur s'absente pour combattre les Romains, la reine trahit alors son royal époux en entretenant une liaison avec le bâtard du roi, Mordred, qui cherche à s'emparer du pouvoir (*GM*, Liber decimus, § 14, trad. §152, p. 213). Le triangle fatal – Mordred-Guenièvre-Arthur – se retrouve dans *Le roman de Brut* de Wace.¹⁷ Les premières apparitions de la reine dans les sources présentent, donc, une image plutôt négative du personnage.

Il faut attendre Chrétien de Troyes pour assister à une réhabilitation du personnage de Guenièvre. Dans la plupart de ses romans, Guenièvre est une femme belle, noble, généreuse et courtoise. Elle aide et encourage les chevaliers comme les demoiselles et elle conseille le roi. L'auteur champenois reste indulgent vis-à-vis de la reine même lorsque la relation entre Lancelot et Guenièvre est explicite dans *Le Chevalier de la Charrette*, car sa condamnation est peu présente. Avant tout, le roman place – probablement à la requête de Marie de Champagne, petite-fille du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine – les amours de Lancelot et Guenièvre sous un éclairage conforme à l'idéologie amoureuse (la *fin'amor*).¹⁸ De surcroît, la reine dans le *Chevalier de la Charrette* est le plus souvent décrite à travers les yeux de Lancelot, ce sont donc des traits positifs qui ressortent.¹⁹ Quant aux *Continuations du Conte*

¹⁴ Ibid., p. 41.

¹⁵ Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, p. 97.

¹⁶ « totius insulae mulieres pulchritudine superabat » (*GM*, Liber nonus, § 5).

¹⁷ *La geste du roi arthur*, vv. 4178-4192.

¹⁸ Les motivations de Chrétien à écrire ce roman ont fait couler beaucoup d'encre, à ce sujet voir entre autres les articles de David C. Fowler, « L'amour dans le *Lancelot* de Chrétien », *Romania*, 363 (1970), 378-391 ; Jean Frappier, « Sur un procès fait à l'amour courtois », *Romania*, 370 (1972), 145-153. Mario Roques, « Pour l'interprétation du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisations médiévale*, 1-2 (1958), 141-152.

¹⁹ Rieger, *Guenièvre, reine de Logres, dame courtoise, femme adultère*, p. 111.

du *Graal*, elles suivent les pas de Chrétien de Troyes ; les représentations de la reine sont généralement positives. Il en va de même pour les romans épigonaux en vers du XIII^e siècle.²⁰

En revanche, le *Cycle Vulgate*, qui reprend *Le Chevalier de la Charrette* et remet sur le devant de la scène le couple Lancelot-Guenièvre, transforme cette relation courtoise en passion amoureuse démesurée. Si dans un premier temps la reine Guenièvre apparaît sous des traits sympathiques, elle devient rapidement une figure de transgression et de péché à l'origine de la chute du royaume arthurien. Enfin, si dans la *Vulgate* Guenièvre endosse la responsabilité du déclin du royaume de Logres, dans la *Post-vulgate*²¹ son rôle est réduit. La chute du monde arthurien y est davantage la faute du roi et de son inceste avec sa sœur qui engendre Mordred.

Ce bref panorama de Guenièvre dans les sources médiévales éclaire le rôle que Roubaud attribue à la reine dans les contes que nous classons parmi les écrits destinés à la jeunesse. De prime abord, le personnage de la reine apparaît comme positif. Elle est belle, et elle l'est selon les canons de la beauté :

Il faut dire que Guenièvre était la plus belle : ses cheveux étaient blonds, longs et beaux ; son front était haut, beau et lisse ; ses yeux étaient grands, sombres et beaux ; sa bouche et son cou et ses épaules et son menton étaient parfaitement beaux ; ses bras étaient longs, tendres et beaux ; ses seins étaient beaux ; et ainsi de suite. (*RA*, 52)²²

Le conteur fait le portrait descendant de la reine « conforme à la tradition rhétorique en langue française depuis Brunet Latin et son célèbre portrait d'Iseut dans le *Livres dou Trésor* » (*GRIL*, 115). Par conséquent, l'incise ironique « et ainsi de suite » renvoie au caractère topique de la description. On comprend que la reine Guenièvre est belle de la tête aux pieds, elle est effectivement « la plus belle des filles belles de Carmélide » (*RA*, 51). Sa beauté mise à part, la fonction principale de Guenièvre dans ce texte est d'être l'épouse d'Arthur. Son entrée dans *Le Roi Arthur* suit, nous l'avons dit, la logique des contes. Guenièvre doit satisfaire à l'une des étapes de la « sphère d'action du héros »,²³ c'est-à-dire le mariage :

– Il te manque, dit Merlin, une femme. Toute cour, pour être vraiment une cour royale, a besoin d'une reine. Et puisque ta cour est la cour du plus grand royaume de la terre, la femme que tu vas prendre et qui sera reine de Logres devra être la plus belle de toutes les femmes. Donc, tu vas te marier. (*RA*, 50)

²⁰ Ibid., p. 125.

²¹ La *Post-Vulgate* est une réécriture du *Cycle Vulgate*, élaborée probablement entre 1240 et 1250. Elle inclut des personnages et des scènes du *Tristan* en prose.

²² Rappelons que Guenièvre dans le *Roi Arthur* est blonde, mais elle est brune dans *Graal Théâtre*.

²³ Propp, *Morphologies du conte*, p. 97.

Son rôle se réduit à être l'attribut d'Arthur. Si le conte lui accorde un chapitre – le chapitre douze intitulé « Guenièvre » –, elle n'en est pas pour autant la protagoniste. Aucune parole n'est jamais mise dans sa bouche et elle apparaît surtout en tant qu'objet de récompense : la fille de Léodagan est la demoiselle qu'Arthur doit conquérir.²⁴ Par contre, cette conquête, nous y reviendrons, prend des allures de contes de fées par l'introduction d'une chasse au dragon.²⁵ Le *Chevalier Silence* est encore plus réducteur, car Guenièvre n'est mentionnée qu'une seule fois, qui plus est dans une énumération des personnages présents à Kamaalot (CS, 75).

La Guenièvre de ces deux textes ressemble essentiellement à la reine des romans de Chrétien et aux différentes Guenièvre des romans épigonaux en vers du XIII^e siècle, c'est-à-dire qu'elle est positive, belle, mais son implication dans la diégèse est minime. Son rôle passif et réducteur fait qu'elle appartient intrinsèquement à la légende arthurienne et qu'elle n'a pas besoin de davantage de description pour que le lecteur la situe dans l'histoire. Le triangle amoureux est exclu de ces deux contes. Cependant, même si l'adultère de la reine n'est pas explicite, un médiéviste peut le reconnaître en filigrane.²⁶ En effet, Guenièvre est comparée à Iseut et ceci au moment où elle rencontre Arthur. La comparaison n'est pas anodine et elle est d'ailleurs fréquente au Moyen Âge.²⁷ En plus d'être toutes les deux belles, elles sont au cœur d'un amour triangulaire. Le triangle Iseut-Tristan-Marc est souvent associé à celui de Guenièvre-Lancelot-Arthur. Chez Roubaud, la rencontre de la fille de Léodagan et du roi de Logres se donne à lire comme une réécriture de la rencontre de Tristan et Iseut, dans la version de Bédier.²⁸

Le roi Marc trouve un cheveu couleur or et désire épouser la demoiselle à qui il appartient. Il demande alors à ses vassaux d'aller à sa recherche et Tristan, son neveu, se porte volontaire. Il se rend donc en Irlande, où se trouve Iseut la blonde, mais pour l'obtenir il doit défier un monstre qui terrifie le peuple irlandais. Tristan parvient à tuer le dragon, et pour prouver sa victoire, il coupe la langue de la bête et la met dans sa botte. Malheureusement,

²⁴ Il s'agit là encore de la structure traditionnelle des contes. Le héros délivre une contrée en danger, et le roi pour récompenser la bravoure du héros il donne sa fille à marier. Propp associe l'action de la 'PRINCESSE' avec celle de son 'PERE'. Les fonctions du père et de la fille sont difficilement distinctes l'une de l'autre, dans la mesure où c'est le père qui impose. Voir Propp, *op. cit.*, p. 96. On retrouve ce schéma chez Roubaud : Guenièvre passe du joug de son père à celui de son mari. Elle n'existe qu'au travers d'eux.

²⁵ Voir *infra* chapitre 8.1.

²⁶ On retrouve un cas de *dual addressee*. Le lien avec l'adultère peut être fait par un lecteur averti, un lecteur médiéviste, mais reste absolument obscur pour un jeune lecteur.

²⁷ Voir l'article de Christiane Marchello-Nizia, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 36 (1981), 969-982.

²⁸ Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseut*, éd. par Alain Corbellari (Genève : Droz, 2012). Le choix de cette version, bien qu'elle ne soit pas médiévale, dépend des similitudes rencontrées dans le texte de Roubaud.

cette langue est venimeuse et Tristan s'évanouit. Il est guéri par Iseut « par la vertu d'une herbe » (*TI*, 42). À son réveil Tristan conquiert la « Reine aux cheveux d'or » (*TI*, 48) et promet de la remettre en tant qu'épouse au roi Marc. Mais c'est sans compter avec le pouvoir du philtre, que tous deux boivent par erreur sur la nef qui les ramène en Cornouailles, et qui les fait tomber éperdument amoureux l'un de l'autre.

Le dragon, le venin et les soins aux herbes magiques sont les éléments repris à Bédier par Roubaud pour donner naissance aux amours d'Arthur et Guenièvre :

Arthur était couvert du sang du dragon qui l'avait éclaboussé en mourant. Or, vous le savez, le sang de dragon est particulièrement noir, puant et salissant, et Arthur pouvait difficilement se mettre à table dans cet état. Aussi Guenièvre fit-elle préparer un bain et, enlevant l'armure d'Arthur, elle le lava elle-même de ses propres mains, qui étaient (je ne sais pas si je l'ai dit) petites et très belles, avec des herbes parfumées et médicinales, car le sang de dragon est non seulement sale, mais empoisonné. (*RA*, 55)

Cette réécriture permet alors de faire une analogie entre Guenièvre et Iseut dont la liaison avec Tristan évoque indubitablement un amour adultère. Ainsi, Roubaud annonce de manière implicite la faute de la reine de Logres dont il ne saurait parler explicitement dans un récit présentant les débuts des aventures du royaume arthurien, et qui plus est destiné à la jeunesse. Toutefois, si Roubaud évoque en filigrane l'adultère de Guenièvre, ce n'est pas pour entacher l'image de celle-ci, mais pour retracer la pluralité du personnage : elle devient dame courtoise et reine de Logres tout en annonçant son devenir de femme adultère et en rappelant ses origines féériques par ses qualités de guérisseuse.

Ainsi, pour Guenièvre comme pour le personnage du roi Arthur, Roubaud tient compte des différents portraits de la reine qui apparaissent au travers des sources médiévales, tout en trouvant un juste équilibre pour que ces personnages correspondent aux critères de la littérature de jeunesse. La création de Guenièvre et du roi Arthur roubaldien reflète d'une étude attentive des sources par l'auteur moderne. Il déconstruit ces personnages médiévaux afin de les reconstruire en y insérant tous les éléments qu'ils ont acquis au fil des textes et du temps. Nous poursuivons notre démonstration avec Gauvain.

Le chevalier

Guenièvre est nécessaire à Arthur autant que les chevaliers sont essentiels à la cour de Logres. Le roi délègue le plus souvent ses pouvoirs héroïques à des chevaliers qui sont les vrais

protagonistes des quêtes et des aventures.²⁹ La fonction de chevalier est sans doute la plus récurrente dans les romans arthuriens. Tous les personnages masculins excepté Merlin et les ermites sont ou deviennent chevaliers. Le parangon de cette chevalerie est Gauvain.

Dans la littérature médiévale, comme dans le roman du *Roi Arthur*, Gauvain est le plus beau et le meilleur des chevaliers. Il est un modèle à égaler ou à dépasser et, par conséquent, figure indispensable aux récits arthuriens.³⁰ Neveu du roi Arthur, il apparaît dès les origines de la légende. Contrairement à celles de la reine Guenièvre, les caractéristiques de Gauvain changent moins au fil des textes. Pour illustrer cette constance, Roubaud – cette fois sous le prisme du théoricien et du mathématicien plus que du romancier – s’amuse dans *Graal fiction* à exposer certains axiomes qui permettent de décrire le neveu du roi :

(GVII a). *Il n’y a pas de chevalier de plus haut lignage que Gauvain.*

(GVII b). *Il n’y a pas de chevalier de prouesse supérieure à celle de Gauvain.*

(GVII c). *Il n’y a pas de chevalier qui dépasse Gauvain en prouesse amoureuse.* (GF, 84)

L’intérêt de se servir de *Graal fiction* est que Roubaud y développe une base théorique qu’il applique ensuite dans les fictions. Le passage pourrait presque se lire comme un mode d’emploi. Roubaud confirme ainsi le caractère pérenne du personnel roulant. Et à partir des sources médiévales, il confectionne la fiche technique du personnage qui est réutilisée au fil des réécritures. À notre tour, voyons comment ces axiomes sont réemployés dans nos deux contes. Concernant le premier axiome, Gauvain est un chevalier de haut lignage, puisqu’il est le neveu du roi Arthur. Bien que ce dernier soit au sommet de la pyramide, Roubaud le met *hors-jeu*, ne l’intégrant pas à la hiérarchie chevaleresque :

Arthur semblable à Dieu dans la définition du docteur Faustroll (*Dieu est le point tangent de zéro à l’infini*) ou mieux encore, dans celle, plus récente, due à mon maître J.-P. Benzécri (*Dieu est le compactifié d’Alexandrov de l’univers*), ne doit pas être considéré comme un plus grand élément (*point à l’infini*) ajouté à l’ensemble, préalablement ordonné conformément à nos principes, de tous les chevaliers du monde. Il les fait chevaliers ; il n’est point logé parmi eux. (GF, 85)

On retrouve l’application de ces axiomes dans les textes de fiction. Gauvain occupe aussi une place particulière dans *Le Roi Arthur* et *Le Chevalier Silence*. En effet, lorsqu’il est mentionné en compagnie d’autres chevaliers, il est toujours nommé en premier :

Il y en eut, dit-on, cent cinquante. Parmi eux Gauvain, fils d’Anna et du roi Lot, et Yvain, fils de Morgane et du roi Urien. (RA, 61)

²⁹ Walter, *Arthur, l’ours et le roi*, p. 38.

³⁰ Busby, *Gauvain in Old French Literature*, p. 1.

Au bout de quelque temps, il ne resta plus vraiment dans la course au cerf que trois chevaliers, les meilleurs, c'est-à-dire le roi Arthur, évidemment, et ses deux neveux Gauvain et Yvain. (RA, 99)

Premier et meilleur chevalier de la cour, Gauvain l'est aussi dans *Le Chevalier Silence* même si son apparition paraît moins valorisante :

Monseigneur Gauvain, neveu du roi, prêche la patience. Yvain parle à l'oreille de son lion (qui a très faim lui aussi, et regarde les chiens de chasse de la meute royale avec les yeux qui les inquiètent). Le sénéchal Keu vient d'annoncer pour la troisième fois que le rôti va brûler. (CS, 75)

Les différents chevaliers sont nommés avec leurs caractéristiques propres : Yvain et son lion ; Keu dans sa tâche de sénéchal. Dès lors, le verbe « prêcher » attribué à Gauvain n'est pas sans importance, car selon Roubaud, la parole est le domaine de prédilection de Gauvain : « Je n'en veux pour preuve pour le moment que ce surnom de *dafor aur*, langue d'or que lui ont donné les Gallois » (GF, 79). La parole de Gauvain est celle qui conseille le roi et s'adresse aux femmes. Par le biais de la parole, « la courtoisie de Gauvain est portée à son intensité » (GF, 79). La courtoisie est bien sûr une qualité que doivent avoir les chevaliers et elle va de pair avec la prouesse. Celle-ci est l'objet du deuxième axiome. Dans *Le Roi Arthur*, l'aventure d'Arcades et Pelléas permet de mettre en avant la courtoisie et la prouesse du neveu d'Arthur (RA, 104-113). Plus que les armes, c'est avant tout la parole et la ruse qui sont utilisées par Gauvain pour accomplir cette aventure. Dans un premier temps, il doit persuader Pelléas de se faire passer pour mort :

Et voici ce qu'il lui proposa : « Je veux vous venir en aide. Voici ce que je vous propose : vous allez prendre mon épée et je vais prendre la vôtre. Je vais aller au château d'Arcades. Je *dirai* que je vous ai tué ; si je ne me trompe pas, elle en sera horriblement malheureuse ; alors je lui *révélerai* la vérité ; je *plaiderai* votre cause et je la *persuaderai* d'être moins cruelle. » (RA, 108)³¹

L'accumulation des verbes de parole annonce déjà les talents d'orateur de Gauvain qui, dans un second temps, doit convaincre Arcades d'aimer Pelléas. Pourtant, lorsqu'il arrive chez Arcades, il ne pense plus à Pelléas et passe du bon temps avec la demoiselle. Gauvain séduit et surtout se laisse séduire au point qu'il en oublie sa mission. Il est rappelé à la tâche par les armes, et plus précisément par l'épée que Pelléas pose entre lui et Arcades. L'amant éconduit les surprend nus et endormis « dans l'herbe de la prairie devant le château » (RA, 110). Cette

³¹ Nous soulignons.

scène qui n'est pas sans rappeler celle de Tristan et Iseut dans la forêt du Morois³² a d'ailleurs le même but, celui de provoquer le repentir des amants : lorsque Gauvain voit l'épée il « se souvint de tout, fut pris de remords, réveilla Arcades, se jeta à ses pieds, avoua tout » (RA, 110). Arcades comprend donc à quel point Pelléas est amoureux d'elle. Et l'aventure se termine sur leurs noces.

Cette aventure met en lumière le pouvoir de séduction de Gauvain qui est d'ailleurs confirmé par le dernier axiome. Gauvain, contrairement à Lancelot qui n'en aime qu'une, fait la conquête du plus grand nombre de demoiselles : « la liste des amies de Gauvain », écrit Roubaud, « serait très longue si elle pouvait être dressée avec quelque exactitude » (GF, 100). Nous avons vu que la raison de ce nombre élevé de demoiselle s'explique, car Gauvain est un initiateur à l'amour. Cependant, malgré cette myriade de jeunes filles, celles-ci partagent certaines caractéristiques : « Elles sont belles, bien nées (honorablement sinon royalement), légèrement légères et demoiselles. Il n'y a pour ainsi dire pas de dame mariée parmi elles [...] » (GF, 101). Arcades, dans *Le Roi Arthur* correspond à cette description : elle est la plus belle de toutes et aussi la plus riche, car « son père est mort et elle a hérité du plus beau château de toute la contrée » (RA, 106). Sa légèreté se révèle au grand jour lorsqu'elle et Gauvain s'allongent nus dans l'herbe « pour se chauffer au doux soleil » (RA, 110).

Dans *Le Chevalier Silence*, la demoiselle est Flore de Lis, qui n'est autre que la mère de Wallwein. Fille de Nore de Lis et sœur de Bran de Lis, elle provient aussi d'un haut lignage. Elle n'est pas décrite physiquement, mais dans *Graal Fiction* on apprend qu'elle est belle et « gentille », dont le sens médiéval est noble (GF, 111). Par contre, le conte se focalise sur sa légèreté, puisqu'il est précisé qu'elle a « abandonné son pucelage à monseigneur Gauvain » (CS, 111), ce qui provoque la colère de son père et de son frère. La perte de virginité est un autre axiome qui complète les amours de Gauvain : « (AG puc). On lui réserve son pucelage » (GF, 110). Le dépucelage de la demoiselle engendre Wallwein, le fruit des prouesses amoureuses de Gauvain. Ce fils, dans *Le Chevalier Silence*, vole la vedette à son père. Gauvain apparaît comme un personnage très secondaire, de sorte que (comme dans le *Bel Inconnu*) les prouesses chevaleresques apparaissent comme un legs au fils, Wallwein en l'occurrence : « Il s'est là montré digne de Gauvain son père, de Perceval, de Tristan, de Lancelot même » (CS, 112). Wallwein est ainsi placé dans la lignée des meilleurs chevaliers de la Table Ronde et Gauvain devient au sens littéral le père des aventures.

³² Le lien avec la légende tristanienne est confirmé par Roubaud dans *La Fleur inverse* : « Dans l'aventure de Gauvain, Pelléas et Arcades, qui est une branche de la 'triple aventure' dans une version, restée lacunaire, par inachèvement ou perte, d'un 'roman du Graal' le motif de 'l'épée entre les corps nus des amants dans la forêt' refait surface, venue de Tristan [...] pour de tout autres fins, au moins en apparence » (FI, 64).

Roubaud précise le portrait-robot du brave et beau Gauvain à l'aide d'un autre axiome encore :

– (Na). *Gauvain ne refuse jamais de dire son nom ;*

– (Nb). *Il ne le dit jamais si on ne le lui demande pas.*

Et (N) sera :

(N). *(Na) et (Nb) sont vraies toutes deux. (GF, 86)*

Cette particularité de toujours dire son nom Roubaud ne l'invente pas. Il la tient de Chrétien de Troyes :

Nous la noterons (N) et nous l'énoncerons d'abord en citant Chrétien de Troyes qui l'a, je crois, découverte le premier, dans son « conte du Graal ». Dans ce conte Gauvain répond à Thiébaud de Tintagel, père de la demoiselle dite « pucelle aux petites manches » qui voudrait savoir qui il est (il vient de triompher, à sa grande joie, de Mélián de Lis, favori de la sœur aînée) :

« Sire, Gauvain suis appelé / jamais mon nom ne fut celé / en lieu où il me fut enquis / jamais encore ne l'ai dit / autant qu'il me fût demandé. » (GF, 86)³³

Elle se rencontre dans *Le Roi Arthur* lorsque Arcades le lui demande :

Arcades demanda à Gauvain : « Et vous, qui êtes-vous ? » et Gauvain qui ne disait pas volontiers son nom, qui ne le disait pas si on ne le lui demandait pas, mais qui ne refusait jamais de le dire on lui posait directement la question : « Je suis Gauvain, neveu du roi. » (RA, 109)

Finalement, Gauvain est non seulement le neveu du roi, il est aussi le cousin d'Yvain. Ce dernier fait figure de meilleur chevalier après Gauvain. D'ailleurs, chez Roubaud (voir les citations ci-dessus), il est toujours mentionné immédiatement après son cousin. Sa principale caractéristique, il l'a acquise chez Chrétien de Troyes : son lion. Dans le *Roi Arthur*, la rencontre d'Yvain et du lion fait l'objet d'une prolepse : « Yvain, qui plus tard fut un grand chevalier. Il se lia d'amitié avec un lion et fut connu dans l'histoire sous le nom du *Chevalier au lion* » (RA, 49). Dans *Le Chevalier Silence*, la rencontre a déjà eu lieu et le lion est présenté comme attribut d'Yvain. En effet, l'appartenance du lion au chevalier est marquée par l'emploi de l'adjectif possessif : « Yvain parle à l'oreille de son lion » (CS, 75, nous soulignons).

L'effet de transfictionnalité se retrouve dans chacun de ces personnages. Leur passé littéraire est réactivé. Cependant, *Le Roi Arthur*, contrairement au *Chevalier Silence*, a besoin de décrire davantage ces personnages dont le jeune lecteur fait la connaissance en même temps qu'il découvre les origines de la légende. Par effet de réalisme, le conte fait comme si ces personnages étaient nouveaux. Ce n'est que dans *Le Chevalier Silence* qu'ils

³³ Les vers exacts de Chrétien de Troyes sont : « Sire, Gauvains sui apelez, / Onques mes nons ne fu celez / An leu ou il me fust anquis, / N'onques encore ne lo dis, / S'avant demandez ne me fu » (CC, v. 5549-5553).

sont considérés comme faisant partie du personnel roulant, connu. Mais lorsque Roubaud recompose les personnages arthuriens, il ne choisit pas une version ou une autre, il cherche à rassembler les traits accumulés au fil des réécritures médiévales. La présentation de ces personnages permet de les faire connaître à un jeune lecteur, tout en retraçant leur évolution, aspect que ne peut déceler qu'un lecteur averti. La construction des personnages et du monde arthurien reste dès lors fidèle à la tradition médiévale tout en offrant un imaginaire fictionnel qui permet au jeune lecteur de s'évader. Cependant, le monde arthurien n'est pas le seul à séduire à la fois un double lectorat. Roubaud mobilise d'autres sources (essentiellement dans *Le Chevalier Silence*) qui permettent de mêler à cette tradition arthurienne si bien respectée une touche ludique et parodique pour petits et grands.

5.2. Mondes « renardiens »

La métaphore de l'arbre est très présente dans les écrits de Roubaud, dont la plupart sont composés en branches. Pour rappel, une branche est une partie ou un épisode d'un récit qui se suffit à elle-même, car il n'est « pas nécessaire d'avoir lu la première pour aborder la seconde, ni les suivantes » (*GRIL*, 403). Des incises nouvelles permettent de « tracer des sentiers narratifs d'une branche à l'autre », c'est ce que Roubaud nomme « entre-deux-branches » (*GRIL*, 1153). *Le Chevalier Silence* est une de ces incises, permettant de faire le lien entre la matière arthurienne et les autres littératures du Moyen Âge. Le lien se fait par un jeu sur cette notion de branche, car le texte convoque une autre tradition littéraire médiévale composée en branche : *Le Roman de Renart*.

Le terme *roman* est dû à la critique moderne : il est à nuancer, car il ne s'agit pas d'une narration qui se déroule d'un début à une fin, relatant l'histoire d'un personnage. Il s'agit de récits, plus ou moins reliés entre eux, composés entre 1175 et 1250 qui racontent les aventures d'un goupil et d'autres animaux anthropomorphisés. Les textes « semblent s'être inventés les uns par rapport aux autres entre reprises, imitations et variantes, sans constituer une démarche cohérente d'ordre logique ou chronologique, ni au plan de la narration ni au plus de la rédaction ».³⁴ Contrairement au *Cycle Vulgate*, les branches du *Roman de Renart* ne suivent pas une chronologie linéaire. D'ailleurs, l'ordre dans lequel se succèdent les différents épisodes varie d'un manuscrit et, pourtant, d'une édition à l'autre. Enfin, si les branches arthuriennes sont liées aux aventures des chevaliers, les branches renardiennes sont reliées entre elles par le thème de la ruse. Chaque branche raconte une péripétie, donc une ruse de

³⁴ Michèle Gally, Elisabeth Pinto-Mathieu, *Le Roman de Renart* (Paris : Atlande, 2007), p. 22.

Renart.³⁵ Par contre, ce que le *Roman de Renart* a en commun avec le cycle du Graal, c'est son « unité particulière faite de reprises, d'ajouts, d'échanges constants d'une branche à l'autre ».³⁶ La réécriture est dans les deux œuvres « le processus essentiel de l'invention » que l'on retrouve également chez Roubaud.³⁷

Si Roubaud joue avec la notion de « branche » pour passer de la réécriture arthurienne à la réécriture renardienne, il joue également avec le nom de Renart. Le goupil est présent dans le texte roubaldien, mais aussi l'œuvre de Jean Renart. Ainsi, tout un volet 'renardien' s'ouvre dans *Le Chevalier Silence*. D'une part, par la présence de Renart emprunté au roman animalier du même nom et d'autre part par la référence faite dans la note de l'éditeur à Jean Renart, écrivain du XIII^e siècle.³⁸ Le passage de la matière de Bretagne aux écrits renardiens ne se fait pas de manière aléatoire. Le goupil ou les renvois aux textes de Jean Renart interviennent à des moments clés de la narration, lorsque celle-ci arrive aux résolutions des nœuds de l'action et ceci par deux fois.

Le personnage de Renart survient lorsque les protagonistes ont accompli leur destin personnel : Wallwein a terminé sa quête identitaire, il a retrouvé son père, Gauvain, à la cour du roi Arthur ; le rêve de Glendwr se réalise, il est tué par Silence, dont les parents deviennent les nouveaux souverains. La rencontre avec Renart redonne un souffle au conte en introduisant une nouvelle aventure. Il s'agit d'aller rechercher la famille du goupil kidnappée par Brehus sans Pitié : « Silence décida d'accompagner Renart pour l'aider au besoin à affronter celui qui était également son ennemi » (CS, 90). Suite à cette alliance, Silence, Renart et le cheval Houyymm font ensemble « leur entrée dans Kamaalot » (CS, 91). Le substantif « entrée » a tout son sens, car il s'agit d'une apparition inédite de Renart à la cour d'Arthur et, plus généralement, dans l'univers arthurien. Deux entités fictionnelles se rejoignent : l'univers renardien pénètre l'univers arthurien. Roubaud ouvre ainsi le champ des possibles en abolissant les frontières littéraires et en faisant en sorte que ces deux mondes fictionnels se rencontrent. Le choix de Renart apporte une touche ludique qui s'installe dès qu'il se présente à Silence :

Mon nom est Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart (C'est-à-dire « Renart, fils de Renart », etc.) ou Renart tout court, pour simplifier. Je suis un renard. Mon père et le père

³⁵ Ibid., p. 23.

³⁶ Ibid., p. 24.

³⁷ Id.

³⁸ Nous nous intéressons surtout à des questions structurelles de l'aménagement des réécritures du *Roman de Renart* et des textes de Jean Renart. Pour une analyse plus détaillée de l'intertextualité de ces récits dans le *Chevalier Silence* voir Leticia Ding, « Renart et les escoufles, l'intertextualité de l'univers animal médiéval dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, 28 (2016), 50-64.

de mon père, et le père du père de mon père, etc. étaient de nobles renards des Monts Noirs, où notre famille est installée depuis un nombre considérable de générations. (CS, 87)

Et se confirme par la réaction d'Arthur quand le goupil se présente à lui :

Mon nom à moi est Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart ap Renart des Monts Noirs, noble renard du royaume de Brycheiniog, fils de Renart ap Renart ap Renart ap Renart des Monts Noirs, qui était fils de Renart ap Renart ap Renart des Monts Noirs, fils de Renart ap Renart des Monts Noirs, fils de Renart, fondateur de la lignée des Renart. – Et lui ? dit Arthur, légèrement étourdi par cette avalanche de Renart ap Renart, lui qui est-ce ? (CS, 93)

Cette succession généalogique rend hommage à la tradition renardienne et rend compte de la pluralité des sources, car – comme les critiques s'accordent à le dire – il n'y a pas qu'un *Roman de Renart*.³⁹ En plus du jeu avec les sources, le ludisme opère aussi par le biais de la parodie des patronymes gallois représentés par la particule « ap » signifiant « fils de », rabâchée tout au long du discours de Renart. Son caractère répétitif renvoie aux pratiques oulipiennes d'effets d'accumulation.⁴⁰ La mobilisation du goupil contribue à proposer une lecture oulipienne de *Silence* en raison du rire que le personnage provoque et qui, rappelons-le, est presque le propre de l'Oulipo. Le groupe revendique le ludisme qui est, selon Dominique Moncond'huy, « une autre façon de pratiquer l'amour des mots » et « la foi dans les vertus de la langue », concédant aux textes oulipiens l'occasion de rire.⁴¹ Nous pouvons aussi voir un lien entre *Renart* et l'Oulipo à travers la notion de *clinamen*.⁴² Il s'agit d'une notion clé qui théorise ces deux poétiques. Bien qu'elle ne s'applique pas exactement aux mêmes pratiques créatives, nous pouvons, toutefois, y voir une analogie. Le *clinamen* est à l'origine de l'œuvre renardienne, et par extension à l'origine de l'ensemble de la tradition des fables ésopiennes, où il définit le déplacement de l'homme à l'animal, c'est-à-dire l'anthropomorphisme de l'univers du *Roman de Renart* :

C'est cet *exiguum clinamen*, cette déclinaison première « en un lieu, en un temps que rien ne détermine », si ce n'est le temps et le lieu d'une fiction de l'origine, d'un espace romanesque, c'est ce *clinamen*, déplacement *topique* originel, que pointent les *Enfances*. Déplacement minime, imperceptible, négligeable, et pourtant capital : l'anthropomorphisme renardien en

³⁹ Kenneth Varty, Roger Bellon, Micheline de Combarieu du Grès, et al. *A la recherche du Roman de Renart*, 2 vol. (New Alyth Perthshire : Lochee : 1988-1991).

⁴⁰ Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 55.

⁴¹ Ibid, p. 54.

⁴² Substantif qui signifie « déviation, inclinaison », voir *Le Trésor de la langue française*. À l'origine, la notion est introduite par Lucrèce, dans la physique épicurienne, concernant la déclinaison d'un atome, qui tombant dans le vide, se joint à un autre atome pour former un corps (Lucrèce, *De la nature des choses*, II, 216-219).

découle – les animaux parlent, que n’auraient-ils des attitudes humaines ? La confusion entre l’animal et l’homme, avec le rire.⁴³

Les auteurs médiévaux prennent une liberté en dotant les animaux d’attributs humains. Ils transgressent la limite qui sépare le monde humain du règne animal. La notion de *clinamen* est aussi centrale dans la pratique oulipienne, c’est souvent ce qui permet la création de nouvelles formes littéraires. Chez les oulipiens le *clinamen* est un écart, un déplacement, un non-respect de la contrainte. « L’auteur se réserve le droit de ne pas respecter l’interdiction, et même de la violer sans vergogne ».⁴⁴ En résumé, les oulipiens, eux aussi, prennent des libertés dans les contraintes littéraires qu’ils s’imposent, et bien souvent celle-ci a pour but de faire rire. Dès lors, la prise de liberté par rapport à une structure prédéfinie (littéraire ou biologique) dont le résultat débouche sur une création qui s’accompagne d’une forme d’humour est commune aux auteurs renardiens et aux oulipiens.

D’autres parallèles peuvent être établis entre les textes renardiens et les compositions oulipiennes, en particulier celles de Roubaud. D’une part, les pratiques de composition relèvent de la réécriture et de l’innovation. Ces deux notions permettent de décrire l’écriture roubaldienne et renardienne.⁴⁵ Dans le monument littéraire médiéval, il y a réécriture, car *Renart* retravaille le matériel du passé en s’inspirant des fables antiques héritées d’« Esope, Phèdre et dérivés »,⁴⁶ et aussi en proposant des parodies. D’autre part, Renart, dans *Le Chevalier Silence*, fait figure de double de l’auteur, avec qui il partage des traits caractéristiques ; l’un dupe ses compères, l’autre joue à duper son lecteur. L’auteur pourrait être vu, à l’instar du goupil, comme une figure de trickster⁴⁷, héros mythique qui se définit par un amas de contradictions : il « transforme la nature et parfois, faisant figure de Demiurge, apparaît comme le Créateur, mais est en même temps un pitre, un bouffon à ne pas prendre au sérieux ».⁴⁸ Il a aussi la capacité de se métamorphoser et « ses histoires sont susceptibles de se poursuivre à l’infini, sans jamais connaître de conclusion définitive, ni morale, ni littéraire ».⁴⁹ Malgré toutes les contradictions que ce personnage incarne, une caractéristique reste immuable, celle de la transgression. Le trickster viole les tabous.⁵⁰

⁴³ Jean R. Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision* (Genève : Droz, 1989), p. 213.

⁴⁴ Moncond’huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 14.

⁴⁵ Jean Dufournet, *Le Roman de Renart entre réécriture et innovation* (Orléans : Paradigme, 2007).

⁴⁶ Ibid., p. 7.

⁴⁷ Sur le trickster, voir Carl G. Jung, Charles Kerényi, *Le Fripon divin* (Genève : Georg, 1958) ; et William J. Hynes et William G. Doty, *Mythical trickster figures : Contours, Contexts, and Criticisms* (Tuscaloosa : University of Alabama Press, 1993).

⁴⁸ Laura Makarius, « Le mythe du Trickster », *Revue de l’histoire des religions*, 175 (1969), 17-46, p. 18.

⁴⁹ Cristina Azuela, « Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale », *IRIS*, 32 (2011), 29-58, p. 31.

⁵⁰ Ibid., p. 19.

Si la littérature médiévale a son lot de tricksters (Renart, Merlin, Pathelin, Tristan, Trubert), Roubaud ne réutilise pas uniquement ce personnage mythique au niveau de la fiction, il l'incarne lui-même en devenant un écrivain trickster, car il est à la fois créateur – de littérature – et pitre par son goût du jeu et du ludisme. Il transgresse les genres, les conceptions et les stéréotypes littéraires ; il aime « ruser » de la lettre, tromper son lecteur et faire rire. En plus, ses œuvres ne connaissent pas de dénouement définitif. Enfin, derrière les traits de Renart se cache Roubaud métamorphosé⁵¹ et on relèvera que l'apparition de Renart coïncide – significativement – avec l'effacement du narrateur intradiégétique. En effet, les héros étaient pendant leur enfance accompagnés d'Heldris, un autre double de l'auteur⁵², et lorsque celui-ci se met en retrait, le relais est passé à Renart. Sa fonction principale est de relancer l'histoire et d'accompagner Silence. Puisque la narration repart avec Renart, le poids auctorial du personnage est fondé.⁵³ Une troisième autorité auctoriale apparaît plus loin dans le récit pour donner une nouvelle inspiration à la narration, il s'agit de Jean Renart.

Dans *Le Chevalier Silence*, une deuxième résolution de l'action intervient au chapitre intitulé « Amour » (chap. 25), qui pourrait être le dernier du conte. Suite à l'admission de Silence et Wallwein à la Table Ronde (CS, 93), qui marque l'accomplissement de leur destin chevaleresque, les deux héros se retrouvent dans l'intimité et connaissent enfin l'amour, le vrai. Une part de lyrisme s'introduit dans la scène par la mention du « jeu d'amour » qui « cette nuit-là devint la joie d'amour » (CS, 95), renvoyant ainsi au *joc* et au *joy d'amor* chantés par les troubadours. Mais l'idéologie de la *fin'amor* ne suffit pas à exprimer la perfection de ce moment et le texte renchérit en introduisant des conceptions newtoniennes de la quintessence mêlée de néoplatonisme :

Et la cinquième essence des choses, la quintessence, qu'on nomme aussi éther, qui emplit l'espace infini (et dont les vibrations sont le moyen qu'emploie la divinité pour éprouver le monde. L'éther, a dit le Philosophe, est le Sensorium de Dieu) est en eux l'Amour même ; l'Amour même même. Pour Wallwein, la fenêtre de bleu dans l'œil gauche de Silence ouvre maintenant sur son âme. Ils s'aiment. Silence et Wallwein, Wallwein et Silence (CS, 95).

⁵¹ Cette remarque peut s'appliquer également à Merlin dans *Graal Théâtre*. La charge auctoriale portée par l'enchanteur peut cacher une autre métamorphose de Roubaud. Voir Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 22.

⁵² Voir *supra* chapitre 4.3.

⁵³ La figure de l'auteur incarnée par Renart est déjà présente dans le *Roman de Renart*. Comme le souligne Jean Scheidegger, Renart est un conteur. Il raconte ses propres aventures « avant même que le narrateur du roman n'ait eu le temps de les dire [...]. Par le récit fictivement originaire du goupil, qui fait de l'auteur de la branche le simple traducteur du discours renardien, le roman apparaît comme redoublement et supplémentation du discours du héros. Un lien fondamental est ainsi établi entre Renart et les auteurs de *Renart* » (Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, p. 229).

En plus d'avoir atteint cette perfection, le chapitre donne l'impression d'une clôture par le silence qui s'impose à la fin : « Ils se taisent. Tout se tait » (CS, 96). S'y ajoute le fait que les deux moitiés du triple anneau « s'étaient unies » (CS, 96), marquant ainsi l'accomplissement et le dénouement de ce qui avait été annoncé lors de l'aventure aux îles Borromées : « Un jour quelqu'un (mais cela ne s'était encore jamais produit) parviendrait à dissoudre les fils et faire se rejoindre et emboîter les deux moitiés en un seul anneau triple, dont les pouvoirs seraient encore plus extraordinaires » (CS, 44).

Toutefois, l'accumulation d'éléments à fonction de clôture doit nous inciter à la méfiance : l'auteur n'est-il pas en train de nous présenter un leurre ? En effet, Roubaud aime décevoir l'horizon d'attente et jouer avec les clichés narratifs. Ceci est dit explicitement au chapitre 26 :

Aucune menace ? vraiment ? comme le conte voudrait se suspendre en cet instant, laisser la lumière du bonheur se répandre, annoncer la fin heureuse, préparer les noces, décrire en puisant dans la corne d'abondance de la Grande Rhétorique⁵⁴ des fêtes éblouissantes, des tournois somptueux ; puis évoquer en quelques mots la pénélaine d'un futur paisible, éclairée d'une lueur rose, d'une lueur bleue, et le conteur, sa tâche accomplie, refermer son livre, après avoir posé, au bas de la dernière page, le mot FIN. Hélas ! (CS, 97).

Tout rentrerait dans un ordre paisible, bourgeois pour tout dire, avec ces couleurs rose, traditionnellement réservée aux filles, et bleue, traditionnellement réservée aux garçons. Or, la classique fin résumée par « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » est détournée. La note de l'éditeur nous prévient que la fin sera tout autre, relançant le récit par une nouvelle irruption d'animaux dans le conte : « par la fenêtre ouverte, derrière l'aube indignée, mais impuissante, entrèrent deux escoufles » (CS, 97). Notons que, comme pour l'introduction de Renart à Kaamelot, le verbe « entrer » est de nouveau mobilisé pour marquer l'arrivée des milans.

À partir de là, le conte bifurque sur une réécriture de *L'Escoufle* de Jean Renart, qui relate les amours contrariées d'Aélis et Guillaume. Les deux héros sont élevés ensemble dès leur plus jeune âge. Aélis, la fille de l'empereur de Rome, est promise à Guillaume, fils d'un des conseillers de l'empereur, mais qui est d'origine étrangère. Seulement, à la mort du père du jeune homme, les barons parviennent à convaincre l'empereur de renoncer à ce mariage.

⁵⁴ Cette « Grande Rhétorique » renvoie aux « rhétoriciens » du XV^e et XVI^e siècle, dont Olivier de la Marche (1425-1502), Jean Molinet (1435-1507) et Octavien de Saint-Gelais (1468-1502) font partie pour ne citer qu'eux. Sur ces poètes de la fin du Moyen Âge voir Paul Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La poésie des grands rhétoriciens* (Paris, Seuil, 1978). Roubaud consacre à la Grande Rhétorique toute la troisième partie de son anthologie *La Ballade et le chant royal* (Paris : Belles Lettres, 1998), p. 147-268. Pour Lapprand (« De Rabelais à l'Oulipo », p. 105), les créations oulipiennes sur les jeux de langages peuvent se voir comme une prolongation du travail de ces poètes.

Suite à cette décision, « le couple en herbe » s'enfuit vers la France.⁵⁵ En chemin, la demoiselle donne un anneau à son bien-aimé, symbole de leur amour, mais lorsqu'ils sont endormis sous un arbre, un escoufle s'empare de l'aumônière rouge qui contient le bijou, croyant qu'il s'agit d'un morceau de viande. Guillaume court à la recherche de l'anneau, alors qu'Aélis dort encore. Lorsque la jeune fille se réveille et constate la disparition de son amant, elle part à sa recherche dans une direction opposée. Dès lors, les héros sont séparés et ne se retrouvent que des années plus tard après de nombreuses péripéties.

Dans *Le Chevalier Silence*, l'intertexte le plus criant qui renvoie à Jean Renart se marque par la séparation des deux héros suite au vol de l'anneau. Ce moment de l'action permet au lecteur averti d'établir la relation entre les textes et de relire le conte roubaldien par le prisme du récit de Jean Renart. Ensuite, plusieurs éléments du *Chevalier Silence* viennent confirmer et poursuivre l'emprunt à *L'Escoufle*. Les deux enfants grandissent ensemble,⁵⁶ ils se ressemblent comme des jumeaux et les retrouvailles des amants se font dans des conditions similaires : Wallwein reconnaît Silence quand elle apparaît à Kamaalot de la même manière qu'Aélis reconnaît Guillaume quand il arrive chez la comtesse :⁵⁷

Voiant le conte et sa gent toute / Li court jeter ses bras au col. (*L'Escoufle*, vv. 7692–7693)

Quelle ne fut pas la surprise de tous quand Wallwein, apercevant de loin Silence, traversa en courant la salle pour se jeter dans ses bras. (CS, 92)

À une lecture plus attentive, on en arrive à constater que Jean Renart est plus présent dans *Silence* qu'il n'y paraît. Son ombre plane sur l'ensemble du conte, et ce aussi bien au sens littéral que figuré, car le cours d'eau qui coule dans le royaume de Brycheiniog est l'Ombre (CS, 24 25, 28, 84, 88, 111). Le nom de cette rivière évoque le titre d'un autre texte de Jean Renart, le *Lai de l'Ombre*.⁵⁸ Il s'agit d'un bref récit courtois dont voici l'intrigue : par une ruse, un chevalier passe un anneau au doigt de la dame dont il est épris. Celle-ci s'en aperçoit et lui rend son présent. Le chevalier jette alors l'anneau dans un puits près duquel tous deux sont assis et l'offre ainsi à l'*ombre* – au reflet de la dame – en disant que si elle n'en veut pas, il le donne à celle qu'après elle il aime le plus au monde. Ce geste courtois séduit la dame et elle accepte l'amour du chevalier.

⁵⁵ Voir Marion Vuagnoux-Uhlig, *Le Couple en herbe*, p. 187-420.

⁵⁶ Excepté que dans *L'Escoufle*, les deux jeunes gens ne reçoivent pas la même éducation, des différences essentielles existent entre l'éducation des filles et celles des garçons. Pour ces différences voir Anna Kukulka-Wojtsasik, « Usurpation ou éducation dans *Le Roman de Silence* de Heldris de Cornouailles du XIII^e siècle », in *L'Imposture dans la littérature*, dir. par Arlette Bouloumié (Angers : PU de Rennes, 2011), 43-54.

⁵⁷ Pour la réécriture de *L'Escoufle* voir Ding, « Renart et les escoufles ».

⁵⁸ Jean Renart, *Le Lai de l'ombre*, éd. par Felix Lecoy (Paris : Champion, 1993).

Là encore, l'élément intertextuel influe sur la narration, car, dans *Le Chevalier Silence* la présence de la rivière est liée à des moments charnières dans la diégèse : la mère de Wallwein confie son fils à l'Ombre, rivière dans laquelle le père de Silence trouve le nourrisson (CS, 28). Plus tard, le litige entre Renart et Bréhus commence lorsque le goupil se promène « au bord de l'Ombre » (CS, 88).⁵⁹ Cette rivière permet, d'abord, le transfert d'éléments arthuriens (Bréhus, le fils de Gauvain) dans l'univers fictionnel de *Silence*. Ensuite, l'*ombre*, à défaut d'être celle de la dame, entraîne un jeu de miroir auctorial ; le reflet devient celui de l'auteur médiéval. Le traitement des différents emprunts à Jean Renart permet également d'établir un lien avec la pratique oulipienne des contraintes qui « s'accompagne d'un jeu ambigu sur le révélé et le caché ». ⁶⁰ La note de l'éditeur dévoile la présence de Jean Renart. Seulement, les références à cet auteur sont cachées dès le début du texte, il faut attendre le vol de l'anneau – scène-clé du récit médiéval – pour que se confirme leur présence.

Dans le texte de Roubaud, le larcin ne se fait plus en raison du besoin vital de s'alimenter, mais de manière délibérée, sur ordre de la fée Morgane qui désire attirer Wallwein dans son royaume. La thématique de l'enlèvement, celui de l'anneau, et par extension celui de Wallwein, se retrouve réactivée, entraînant les héros dans une course poursuite aux escoufles. L'oiseau de Jean Renart se trouve dédoublé dans le conte et doté de parole. Toutefois, l'habileté langagière qu'acquièrent les volatiles n'est pas synonyme d'intelligence :

Escoufle 1 dit : « Je prends l'anneau rouge, je te laisse le vert.

– Non c'est moi qui prends le rouge, dit Escoufle 2, et toi qui prends l'anneau vert.

Escoufle 1 : Non c'est moi.

Escoufle 2 : Non c'est moi.

Escoufle 1 : Non c'est moi.

Escoufle 2 : Non c'est moi.

Escoufle 1 : Non c'est moi.

Escoufle 2 : Non c'est moi.

Escoufle 1 : (pour troubler Escoufle 2) : C'est toi quoi ?

Escoufle 2 (troublé) : Quoi ?

Escoufle 1 : C'est toi qui prends quoi ?

Escoufle 2 : C'est moi qui prends le rouge, Morgane l'a dit.

⁵⁹ À noter que l'Ombre est aussi une rivière présente dans *La Suite du roman de Merlin* §343-344, p. 299.

⁶⁰ Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 14.

- Je m'en fous, dit Escoufle 1 (pardonnez ce langage grossier, mais je dois être précis, exact, et véridique). Je préfère avoir Wallwein à mes trousses que Silence. (CS, 102-103).

Et leur plumage se rapporte à leur ramage : « deux grands escogriffes, deux gros oiseaux ruffians, mi-corbeaux mi-vautours, énormes, au plumage couleur de merde, à l'âme sale. Pouah ! » (CS, 98). Au fil du récit, leur description ne va pas en s'améliorant, on nous les décrit comme des « volatiles puants autant que malhonnêtes » (CS, p. 104). Plus loin le texte renchérit : « Escoufle 2 qui était extrêmement curieux de nature, quoique bête » (CS, 106). À cela s'ajoute leur avarice : « (Escoufle 2, tout en étant totalement sans scrupules et capable d'égorger père et mère pour même pas un penny saxon (les plus moches), était fort dévot) » (CS, 107). Ces oiseaux font rire et perpétuent l'image culturelle négative qu'ils véhiculent déjà au Moyen Âge.⁶¹ Volatile « méprisable et ridicule dans la littérature en ancien français »⁶², l'escoufle sert à merveille la parodie et le ludisme dans le conte de Jacques Roubaud. On imagine aisément que ces oiseaux ridicules ainsi que le langage châtié du narrateur qui les décrit contribuent à séduire un jeune lecteur.

Si la trame narrative est empruntée à Jean Renart avec ces deux escoufles voleurs d'anneau, le « réalisme » attribué à l'auteur médiéval disparaît chez Roubaud, montrant peut-être que ce concept de « réalisme » est dépassé.⁶³ En plus d'anthropomorphiser les oiseaux, il transforme l'anneau en anneau magique. Le bijou est un objet merveilleux qui se rencontre dans la matière de Bretagne ;⁶⁴ les escoufles, eux, tissent un lien supplémentaire avec le *Roman de Renart* où ils sont présents dans les branches VII et XI. Dans la branche VII, Hubert, « un escoufle »⁶⁵, devient le confesseur de Renart. Le milan apparaît comme un personnage dévot (comme nos escoufles), mais cette dévotion est contrebalancée par son langage châtié : « censé dénoncer la luxure de Renart, son discours va en fait plus loin dans la transgression que celui du goupil ».⁶⁶ Lorsque Renart confesse sa relation avec Hersant,

⁶¹ Voir Baudouin Van den Abeele, « L'escoufle. Portrait littéraire d'un oiseau », *Reinardus*, 1 (1988), 5-15.

⁶² Ibid. p. 15.

⁶³ Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 265. Pour la question du réalisme de Jean Renart, voir Rita Lejeune-Dehousse, *L'Œuvre de Jean Renart, contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge* (Genève : Slatkine, 1968), p. 328-332.

⁶⁴ L'anneau fait écho à l'écu ébréché que la Dame du Lac donne à Guenièvre dans le *Lancelot* en prose. En effet, cet objet se ressource lors de la première nuit d'amour entre la reine et Lancelot : Quant li doi furent desarmé, si furent mené en .II. chanbres, et jut chascuns o s'amie : si orent toutes les joies qu'amant porent avoir. Et endroit la mienuit se lieve la roïne et vint a l'escu fendu, si tasta sans alumer : si le trouva entier. Si en est moult lie, quar ore set ele bien qu'ele est mix amee d'une autre (§ 875, p. 887).

⁶⁵ *Le Roman de Renart*, trad. par Jean Dufournet et Andrée Méline, vol. 2 (Paris : Flammarion, 1985), Branche VII, v. 310, p. 24.

⁶⁶ Chloé Chalumeau, « Quand les vertus deviennent vices : du carnivalesque à la satire dans *La Confession Renart* », *e-Spania*, 22 (2015), en ligne, consulté le 20 mars 2019, <http://journals.openedition.org/e-spania/24905>.

l'oiseau s'indigne et son discours laisse place à des insultes envers la louve : « Mes a Hersent la trecheresse, /Cele qui toz mastins aresce, /Une vielle au cul puceus ! ».67 Renart en entendant ces injures à l'encontre de son amie « grand dol en a en son corage ».68 Il tente alors, par deux fois, d'attraper l'oiseau par la ruse et de le manger. La première fois, il se fait passer pour mort, mais le milan s'en tire de peu. La deuxième fois, Renart lui avoue qu'il a dévoré les quatre enfants du volatile, mais en échange, il se propose de devenir son « home lije » (son vassal). Pour concrétiser le pacte, ils doivent échanger un baiser. L'oiseau crédule s'approche et est « tot devoré » par le goupil.69

Dans la branche XI, « Renart empereur », le goupil trouve sur un très beau chêne « un ni d'escofle » dans lequel il y avait quatre « escofleax ».70 Il les mange tous et se retrouve à livrer bataille contre les parents, c'est-à-dire deux escoufles. Renart met en pièces les deux oiseaux, mais épuisé il gît sur le sol. Un chevalier le croyant mort l'emporte pour profiter de sa fourrure. Renart s'échappe et poursuit ses aventures. Dans cette branche, le passage des escoufles est relativement court et ne s'attarde en rien sur les caractéristiques des volatiles. De plus, la ruse n'est pas réellement à l'honneur. Renart s'attaque à des oisillons sans défense pendant l'absence des parents. Il s'en sort par l'adresse de ses coups. Les escoufles représentent essentiellement un moyen pour Renart de se nourrir avant d'entrer pleinement dans l'aventure principale de l'épisode.

Les escoufles roubaldiens sont en réalité le fruit d'un entremêlement de ces trois sources. De *L'Escoufle*, Jacques Roubaud retient le moteur principal de la narration. Les oiseaux sont indispensables au récit déjà chez Jean Renart : « Se li escoufles n'eüst prise / L'aumosniere, on n'en parlast ja » (vv. 9094-9095). La branche VII du *Roman de Renart* donne les caractéristiques de l'animal : naïf, dévot, ridicule, au langage grossier et qui finit par se faire tromper. Dans *Le Chevalier Silence*, même si Renart ne croque aucun des deux oiseaux, il parvient à berner l'un des milans : « Escoufle 2 comprit qu'il avait été dupé (les 'œufs' étaient de cire, recouverts d'une fine pellicule de pollen, achetés par Silence pour quatre maravédis à une marchande picte, madame la baronne du Coq, la poule, avait été kidnappée au passage par Renart) » (CS, 108). Enfin, la branche XI propose certes un dédoublement des oiseaux, mais a surtout une fonction parodique très marquée.

67 Ibid., v. 611-613, p. 40.

68 Ibid., v. 637, p. 40.

69 Ibid., v. 841, p. 53.

70 *Le Roman de Renart*, éd. par Ernst Martin, vol. 1 (Paris : Leroux, 1882), v. 553-554, p. 405.

Les critiques renardiens ont souvent décrié cette branche en raison de sa longueur, de son action sans intérêt et d'une anthropomorphisation excessive.⁷¹ Chez Roubaud, cette dernière est poussée à l'extrême puisque les règnes humain et animal se confondent. Mais cette branche est surtout une réécriture parodique d'un épisode de la *Mort le roi Artu* où Mordret s'empare du trône en l'absence d'Arthur en guerre contre Lancelot. Dans *Renart*, le goupil usurpe le trône lorsque le roi Noble part en guerre contre les païens. Seulement, en bon trickster, l'action du renard est moins motivée par le pouvoir que par le *déduit de la roïne*.⁷² La réécriture met l'accent sur la relation consentie entre Renart et Fièrre, la femme du roi Noble, qui se présente comme l'image inversée de Guenièvre dans *La Mort Artu* ». ⁷³ Roger Bellon constate que « le conteur de *Renart* amalgame les données anciennes (passion cachée de Mordret) et les données récentes (stratagème de la fausse dépêche) tout en ajoutant une touche personnelle »⁷⁴ : voilà ce qui annonce la démarche de Roubaud qui combine les différents textes arthuriens et ses propres inventions. Ainsi, ce conteur renardien pourrait rejoindre les rangs des plagiaires par anticipation.⁷⁵

L'entremêlement des sources « renardiennes » dans *Le Chevalier Silence* se fait, comme nous l'avons démontré, de manière érudite. À ce sérieux de l'érudition vient se rajouter le ludisme qui est toujours en accord avec les sources. Il acquiert, cependant, une double fonction, car il permet, d'une part, l'introduction d'animaux anthropomorphisés à la fois conforme à la littérature médiévale et à la littérature de jeunesse. D'autre part, le rire critique et satirique du *Roman de Renart* devient bon enfant, pour justement s'adapter à ce double lectorat. Finalement, on pourrait prolonger la réflexion sur cet entremêlement des sources en établissant aussi un lien entre *L'Escoufle* et *Le Roman de Renart*, dans la mesure où le premier emprunte au deuxième la thématique de la dévoration. Dans la tradition renardienne, le goupil mange à deux reprises les volatiles,⁷⁶ il dévore Hubert son confesseur, et il mange les oisillons du nid. Dans le texte de Jean Renart, l'escoufle se fait arracher et dévorer le cœur par Guillaume qui, dans un accès de rage, se venge de l'oiseau voleur⁷⁷.

⁷¹ Voir Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, p. 294 et Roger Bellon, « 'Renart empereur' », *Cahiers de recherches médiévales*, 15 (2008), 3-17, p. 3.

⁷² Bellon, « 'Renart empereur' », p. 7.

⁷³ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁴ *Id.*, Bellon précise que le compositeur de « Renart empereur » ne se limite pas seulement à emprunter des éléments à *La Mort Artu*, il s'inspire également aux textes plus archaïques, comme le *Brut* de Wace.

⁷⁵ Il faut le comprendre au sens qu'en donne Pierre Bayard, c'est-à-dire influencé par les textes à venir.

⁷⁶ Précisons que dans *Le Roman de Renart*, les oiseaux ne sont pas les seules victimes à se faire manger par le goupil. Manger est un leitmotiv, si Renart ruse c'est avant tout pour remplir son estomac.

⁷⁷ On retrouve une réécriture du motif du cœur mangé, voir Françoise Denis, « Cœur arraché / Cœur mangé : modulations », *Études littéraires*, 31 (1998), 95-108 ; Mariella Di Maio, *Le Cœur mangé : Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle* (Paris : PUPS, 2005). Jean-Jacques Vincensini, « Figure de l'imaginaire

L'isotopie de la voracité tisse un lien entre les deux textes médiévaux, mais elle disparaît dans le récit de Roubaud. Son renard n'est plus motivé par des besoins primaires puisqu'il est en quête de sa famille et de sa bien-aimée. Il acquiert ainsi des lettres de noblesse, confirmées d'ailleurs par son entrée à la Table Ronde. La réécriture de Renart se fait de manière héroï-comique. En fin de compte, le conte procède à un renversement des valeurs en parodiant les actions chevaleresques, notamment lors des combats de Silence, et en élevant Renart à une nouvelle dignité. On reconnaîtra la notion du *mundus inversus* « propre à l'inversion carnavalesque, tout ce qui est noble ou élevé se retrouve rabaissé, désacralisé, tourné en dérision alors que tout ce qui est bas et vil se trouve exalté ».78 Depuis les travaux de Bakhtine,79 on ne peut évoquer le renversement carnavalesque sans penser à l'œuvre de François Rabelais, qui n'est par ailleurs pas absente du *Le Chevalier Silence*.

5.3 Renversements rabelaisiens

Marc Lapprand ne manque pas de souligner l'influence de Rabelais pour toute une série d'écrivains, dont les oulipiens. Il rapproche les pratiques langagières de l'humaniste et celles des auteurs contemporains, notamment par sa « volonté de déstabilisation de la norme », « l'exploration de la potentialité du langage », et « le désir de provocation, avec des cibles soigneusement choisies ».80 Il n'y a aucun doute que ces caractéristiques sont communes à Rabelais et à Roubaud. Toutefois, l'influence rabelaisienne, telle qu'elle se manifeste dans *Le Chevalier Silence*, passe essentiellement par le renversement parodique. Deux angles d'approche thématique, sur la mort et l'enseignement, permettront de l'illustrer.

Dans *Pantagruel*, la thématique de la mort est toujours suivie d'une naissance ou d'une renaissance, affirmation de vitalité. Badebec meurt en couches, en donnant vie à Pantagruel. Gargantua ne sait alors pas s'il doit « pleurer pour le deuil de sa femme, ou rire pour la joye de son filz » (*Pant*, 50). Après un long débat interne, il choisit de laisser « toute melancholie » (*Pant*, 52) et de se réjouir de la naissance de son fils qu'il fête en buvant. Suivant la même logique, cette dualité entre la mort et la vie, entre les larmes et le rire se retrouve lorsque Epistémon a la tête tranchée. En découvrant le précepteur « tout roidde mort, et sa teste entre ses bras toute sanglante » (*Pant*, 272), Pantagruel et ses compagnons font le « plus grand deuil qu'on veit jamais au monde » (*Pant*, 272). Toutefois, Panurge met

et figure du discours. Le motif du 'Cœur Mangé' dans la narration médiévale », *Le « Cœur » au Moyen Âge* (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1991), 439-459.

78 Franck Evrard, *L'Humour* (Paris : Hachette, 1996), p. 97.

79 Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*.

80 Lapprand, *De Rabelais à l'Oulipo*, p. 107.

rapidement fin à ces lamentations en lui recollant la tête à l'aide d'un *unguent resuscitatif* ; à la suite du récit d'Epistémon, qui raconte son passage aux Enfers, toute la compagnie fête son retour à la vie en buvant et faisant « bonne chère » (*Pant*, 282). Ainsi, la mort et la vie se retrouvent dans un parcours cyclique, où les larmes se transforment en joie. Ce dilemme entre le rire et les larmes est, comme le rappelle Loris Pretris, une marque du XVI^e siècle ;⁸¹ mais Rabelais tranche dans le vif en se plaçant résolument du côté du rire. Le rire rabelaisien est souvent en lien avec le vin, expressions de « la même énergie dionysiaque » : « Rabelais nous projette dans un rire carnavalesque, débridé, aussi incontrôlé que l'ivresse ». ⁸² Ce rire que Bakhtine définit comme carnavalesque est positif, régénérateur et créateur,⁸³ c'est pourquoi de la mort surgit la vie.

Le Chevalier Silence, qui se place du côté du rire en raison de l'écriture ludique et parodique de Roubaud, offre une même conception régénératrice. Nous en voulons pour preuve l'épisode où Wallwein est retrouvé au bord de l'Ombre par Morgannwn. Ce passage est une réécriture du motif du Mort Mystérieux que l'on trouve dans la littérature arthurienne et que Delay et Roubaud reprennent dans *Graal Théâtre*.⁸⁴ Nous avons déjà signalé la présence de ce motif dans la *Première Continuation de Perceval*, dans *La Mort du Roi Arthur* (avec la mort de la demoiselle d'Escalot), ainsi que dans la pièce *Gauvain et le Chevalier Vert*. Pour rappel, il relate l'arrivée d'une personne décédée sur une nef richement ornée à la cour du roi Arthur et le corps est généralement accompagné d'une lettre.

Dans *Le Chevalier Silence*, Morgannwn qui est en chemin pour annoncer la naissance de Silence au roi est prévenu que la rivière a déposé « sur le sable de la berge un étrange fardeau » (CS, 27). Le jeune père de famille s'approche de l'eau et aperçoit « une nacelle couverte d'une grande tenture de velours rouge, de cette espèce spécialement riche qu'on appelle cysemus » (CS, 27). Cette image renvoie aux tentures « porpres » de la nef dans la *Première Continuation*, à la « nacele couverte de trop riches dras de soie » de la demoiselle d'Escalot, à la soie pourpre de la barque du Mort Mystérieux ainsi qu'aux habits pourpres du chevalier Futur mort, tous deux repris dans la partie *Gauvain* de *Graal Théâtre*. À chaque fois, la beauté de l'embarcation suscite l'admiration et quand Arthur et les chevaliers regardent ce qui se trouve à l'intérieur, ils sont confrontés chaque fois à un mort.

⁸¹ Loris Petris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », *L'information littéraire* 58 (2006), en ligne, consulté le 22 mars 2019, <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2006-2-page-12.htm>.

⁸² Id.

⁸³ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 37 et 79.

⁸⁴ Voir *supra* chapitre 1.

Le lecteur averti, habitué aux romans arthuriens, peut s'attendre à une découverte similaire de la part de Morgannwn. Or, tout le contraire se passe : le duc découvre un somptueux berceau dans lequel « se trouvait un bébé endormi. Il dormait » (CS, 27). Comme chez Rabelais, le principe de vie est honoré.⁸⁵ Le mort de la tradition est remplacé par le nourrisson qui marque un renouvellement de la narration. Ce renouvellement est double, car d'une part *Le Chevalier Silence* n'est pas l'adaptation d'un texte médiéval, mais d'un mélange de texte apportant un caractère créatif et novateur. D'autre part, le nouveau est bel et bien présent par l'identité du nourrisson, qui est le fils de Gauvain. Ainsi, le symbolisme du motif, rattaché à la mort, est subsumé pour laisser place à la vie. Le passage d'une génération à l'autre inscrit, dès lors, le texte dans un nouveau cycle, qui peut être celui des *Hortense*, faisant en même temps écho aux pratiques de recyclage.⁸⁶ Comme chez Rabelais la vie et la mort apparaissent dans une conception cyclique. Chez l'humaniste, la transmission du père au fils est aussi présente, elle passe non seulement par l'engendrement, mais aussi et avant tout par l'enseignement.

La thématique de l'éducation permet de mieux cerner l'influence rabelaisienne chez Roubaud. Le texte ne laisse aucun doute à ce sujet, car le précepteur en charge de l'éducation de Silence et Wallwein – qui n'est autre que le narrateur Heldris – avoue tenir ses méthodes de deux sources : « du *De magistro* de saint Augustin et du traité de pédagogie de Séraphin Calobarsy » (CS, 32). Ce dernier est, au même titre qu'Alconfrybas Nasier dans *Pantagruel*, l'anagramme de « Phrancoys Rabelais » dans les éditions de *Gargantua* antérieures à 1535.⁸⁷ L'apparition du nom sous cette forme témoigne de cet amour pour les jeux de mots et de la langue que partagent l'auteur du XVI^e siècle et Roubaud.⁸⁸ Seulement, l'influence n'est pas à rechercher dans *Gargantua*, mais dans *Pantagruel*, car le traité en question fait référence à la lettre adressée à Pantagruel par son père.⁸⁹

Emile Telle souligne que le chapitre où apparaît cette missive rompt avec la tonalité bouffonne du roman. Le rire et la parodie en sont absents, la lettre est une pure déclaration

⁸⁵ Lapprand, *De Rabelais à l'Oulipo*, p. 107.

⁸⁶ On reconnaît derrière le nom des parents de Silence celui des personnages Hortense et Morgane. De plus, *Le Chevalier Silence* est considéré comme un *prequels* du cycle des *Hortense*. Voir Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 380.

⁸⁷ Paul J. Smith, « Variations sur le nom de Rabelais », in *Jeux de mots - enjeux littéraires : Essais en hommage à Sjeff Houppermans* éd. par Annelies Schulte Nordholt et Paul J. Smith (Boston : Brill, 2018) 45-56, p. 53.

⁸⁸ Lapprand, *De Rabelais à l'Oulipo*, p. 106.

⁸⁹ Concernant la lettre de Gargantua à Pantagruel voir Émile V. Telle, « À propos de la lettre de Gargantua à son fils (Pantagruel, Chap. VIII) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 19 (1952), 208-233 ; Jacques Morel, « Sur la lettre de Gargantua à Pantagruel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 24 (1962), 385-387. Marcel Francon, « Autour de la lettre de Gargantua à son fils (Pantagruel, 8) », in *Études rabelaisiennes*, Tome I (Genève : Droz, 1956), 8-213.

d'humanisme.⁹⁰ Gargantua prône l'apprentissage des langues *Grecque, Hebraïque, Caldaïque* et *Latine* ; l'apprentissage de la « Cosmographie [... des] ars libéraux, géométrie, arithmétique, et musique » ; du droit ; des sciences naturelles ; de la médecine, et des « saintes lettres » (*Pant*, 90-92). Afin de compléter ce façonnement de l'esprit, Gargantua recommande d'entraîner le corps aux pratiques des armes.

Les enseignements d'Heldris – fin du chapitre sept – reprennent en partie les conseils de Gargantua. Le narrateur nous relate une journée type des enfances des deux héros. En se douchant, Silence et Wallawein sont initiés à la poésie « en quelque l'une des langues qu'ils apprenaient » (*CS*, 32). Ensuite, pendant qu'ils faisaient leurs « excrétion de digestion naturelles » (*CS*, 33), Heldris leur exposait « quelque théorie astronomique, astrologique, arithmologique ou arithmétique » (*CS*, 33). Puis, ils déjeunaient et se préparaient pour enfin jouer à la balle. Heldris reprend les concepts de l'entraînement du corps et de l'esprit, cependant, sa pédagogie n'est pas qu'une mise en pratique de la lettre. Elle rend hommage à l'écriture rabelaisienne.

Dans l'emploi du temps des deux jeunes héros, le corps est inextricablement lié à l'esprit. Déjà dans l'œuvre de Rabelais la place du corps est prépondérante. Le corps incarne les exagérations, l'abondance et la démesure, mais toujours perçues dans un sens positif. C'est un corps « toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier ».⁹¹ Par conséquent, les parties corporelles qui représentent un enjeu sont les orifices et les excroissances (en particulier ventre, membre viril, bouche, derrière).⁹² Ils sont caractérisés « par le fait qu'ils sont le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques ».⁹³ De plus, ces parties se rattachent presque toutes au bas corporel, faisant place à l'obscénité.⁹⁴ Citons en guise d'exemple la construction des murailles de Paris à l'aide des « callibistris des femmes » (*Pant*, 150), ou encore la « pisse chaulde » (*Pant*, 300) de Pantagruel qui engendre les thermes. Le bas corporel et l'obscène sont présents, néanmoins ils ont une fonction créatrice.

⁹⁰ Telle, « À propos de la lettre de Gargantua à son fils... », p. 209. Cette lecture est nuancée, voir Gerard J. Brault, « 'Ung Abysme de Science' : On the Interpretation of Gargantua's Letter to Pantagruel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 28 (1966), 615-632.

⁹¹ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 315 (Bakhtine souligne).

⁹² Sur l'importance de la bouche chez Rabelais voir Karine Douplitzky, « Rabelais, mise en bouche », *Écho des études romanes*, IX (2013), 65-85.

⁹³ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 315 (Bakhtine souligne).

⁹⁴ Sur l'obscénité chez Rabelais voir Peter Frei, *François Rabelais et le scandale de la modernité* (Genève : Droz, 2015).

Dans *Le Chevalier Silence*, le corps entier se dévoile au moment de la douche ou des exercices à l'extérieur. Par contre, on détaille deux activités liées aux orifices et aux excroissances corporelles : le moment où les héros font leurs besoins et lorsqu'ils prennent leur petit-déjeuner. Pour ce qui concerne l'action de manger, l'exagération est toujours de mise : « Ils petit-déjeunaient ensuite *copieusement*, de bon porridge salé, de scones à l'épaisse crème de Cornouailles, de galettes et pancakes au miel avec du bon lait de Powys ou de LLangollen » (CS, 33). L'adverbe ainsi que la liste des aliments démontrent cette abondance. Il n'est non plus pas anodin que l'auteur précise que le porridge est salé. Le nom de Pantagruel renvoie à un petit diable des mystères du Moyen Âge qui déversait du sel dans la bouche des ivrognes endormis⁹⁵ : il est un éternel assoiffé.

Par contre, toute trace d'obscénité est évacuée. Le bas corporel se voit élevé par le langage soutenu, voire emprunté, notamment lorsque les héros sont « aux lieux secrets » (CS, 33), comme dit le texte. À l'instar de la lettre de Gargantua chez Rabelais, ce passage sur l'éducation de Silence et Wallwein détonne avec le reste du conte. Le ton humoristique qui domine les premières pages est pris en charge par un style qui emprunte un vocabulaire et une syntaxe du temps de l'humanisme. Soulignons les termes « se testonnaient, s'accoustraient » (CS, 33). Cependant, un paradoxe apparaît, car en utilisant un vocabulaire suranné, Roubaud ne donne pas l'impression de recréer un univers rabelaisien, mais provoque davantage un sentiment de préciosité. La langue est ampoulée, de plus l'adverbe « galamment » (CS, 33), qui décrit dans le texte la manière dont les héros exercent leur corps, tend vers ce raffinement caractéristique de la littérature du XVII^e siècle. Roubaud nous offrirait une lecture rabelaisienne par le prisme des modes langagières de la littérature de l'époque classique. Le jeu entre le passé et la modernité se fait à plusieurs niveaux et contribue à déstabiliser le lecteur.

Enfin, le rapprochement entre Rabelais et Roubaud s'exprime par leur rapport à la fiction. Ils vont à l'encontre des postulats structuralistes qui imposent de tenir à distance la vie de l'auteur et celle du lecteur, « tout ce qui était réputé non littéraire et, comme tel, risquait de polluer la pureté de la méthode ».⁹⁶ Or, chez ces deux auteurs, production et réception font intrinsèquement partie de l'œuvre et du processus de création. En ce sens, le statut de l'auteur et du narrateur est complexe. Michel Jeanneret rappelle que Rabelais se présente volontiers

⁹⁵ Voir le dossier dans l'édition citée de *Pantagruel*, p. 318.

⁹⁶ Michel Jeanneret, « 'Amis lecteurs' Rabelais, interprétation et éthique », *Poétique*, 164 (2010), 419-431, p. 420.

sous les traits d'« un conteur ludique et trompeur ».⁹⁷ Il joue avec les instances auctoriales en se cachant sous des pseudonymes pour ainsi pénétrer dans sa fiction, par la « bouche de son personnage »⁹⁸, qui le cite sous forme d'une anagramme. Roubaud, comme Rabelais, s'amuse de ces frontières entre réel et fiction, entre auteur et narrateur. Il se cache également derrière plusieurs avatars et crée, lui aussi, une énigme autour de la figure d'auteur que nous avons en partie démontrée avec les personnages de Merlin, de Blaise, d'Heldris et de Renart.

Le jeu avec les sources rabelaisiennes propose sans doute ceux d'une lecture qui s'adresse en particulier à un lecteur averti. Toutefois, il a lieu sur des thématiques en lien direct avec l'enfance : la naissance et l'éducation. Pour considérer davantage *Le Chevalier Silence* comme un récit pour la jeunesse, nous nous proposons de montrer en quoi il peut répondre aux problématiques qui agitent le jeune lecteur. Une précision s'impose, car la catégorie « littérature pour la jeunesse » est à la fois précise et vague. La jeunesse peut se diviser en trois grandes étapes : le nourrisson, l'enfant et l'adolescent.⁹⁹ On pourrait dans l'étape intermédiaire encore différencier la petite enfance et une période qualifiée selon la terminologie freudienne de latence qui va de 6 ans jusqu'à la puberté.¹⁰⁰ Il convient de ce fait, comme le suggère Nathalie Prince, de supposer qu'il y a différentes littératures pour la jeunesse et que *Le Roi Arthur* et *Le Chevalier Silence* en sont des exemples. Ainsi, *Le Roi Arthur* s'adresse à un public préadolescent, il met en scène un personnage qui grandit et se construit, tandis que les aventures de Silence et Wallwein soulèvent des questionnements au sujet de l'amitié, de l'amour et de la sexualité qui concernent davantage un lectorat adolescent.¹⁰¹ Afin de démontrer la manière dont ces deux textes rendent compte des problématiques de jeunesse, nous proposons un détour par une approche psychanalytique de la littérature destinée au jeune public.

⁹⁷ Id.

⁹⁸ Lapprand, *De Rabelais à l'Oulipo*, p. 108. Voir également Thierry Glon, « Pantagruel et l'invention de la fiction », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 42 (1996), p. 29-48.

⁹⁹ Prince, *La Littérature de jeunesse*, p. 11-12.

¹⁰⁰ Paul Denis, « La période de latence », *L'information Psychiatrique*, 8 (2003), 693-699.

¹⁰¹ Marie-Hélène Routisseau, « Représenter l'adolescence dans le roman initiatique pour la jeunesse : imaginaire de la psychologie, psychologie de l'imaginaire », in *La Jeunesse au miroir, les pouvoirs des personnages* dir. par Myriam Tsimbidy et Aurélie Rezzouk (Paris : L'Harmattan, 2012), 209-217, p. 210.

Chapitre 6 : Le développement de l'enfant à travers l'imaginaire arthurien

Le Roi Arthur et *Le Chevalier Silence* rendent hommage à la littérature médiévale. Ils permettent à un jeune lecteur ou à un adolescent de découvrir les textes du passé, réactualisant la légende arthurienne qu'ils placent sous un nouveau regard. Seulement, cette réécriture roualdienne pour un jeune public ne se limite pas à promouvoir les textes médiévaux, elle assimile également les fonctions de la littérature de jeunesse afin de répondre aux attentes et aux besoins de son lectorat. Depuis l'essor, dans les années soixante, de la psychologie de l'enfant, les spécialistes ont vu les bienfaits de cette littérature dans le développement du jeune lecteur. L'œuvre de Bruno Bettelheim est significative à cet égard.¹ Il avance que les contes de fées peuvent aider l'enfant à régler ses angoisses liées à son développement. Les postulats faits pour les contes de fées s'étendent aux autres types de fictions destinées à la jeunesse.² Ceux-ci aussi favorisent son développement et lui apportent réconfort.³ Le conte viendrait nourrir l'imaginaire de l'enfant, lui permettant de résoudre des problèmes liés à son âge :

Les histoires qu'il peut inventer ne sont que le reflet de ses désirs et de ses angoisses [...]. C'est ici que le conte de fées fournit à l'enfant ce dont il a le plus besoin : à son début, il prend l'enfant exactement où il en est sur le plan affectif, lui montre où il doit aller et comment il doit s'y prendre. Mais le conte de fées réalise cela par implication, sous forme d'un matériel imaginaire où l'enfant peut puiser ce qui lui convient le mieux et au moyen d'images qui lui permettent de saisir facilement tout ce qu'il doit nécessairement comprendre.⁴

Marchant sur les pas de Freud, il s'agit essentiellement d'interpréter les contes prenant en considération les préoccupations qui accompagnent l'enfance. *La Psychanalyse des contes de fées* de Bettelheim a connu un vrai succès à sa parution.⁵ Cependant, sa démarche interprétative a une part de subjectivité et ses propositions ne sont de loin pas exhaustives,⁶ de

¹ Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fées*. Pour l'application clinique des théories de Bettelheim voir : Carina Coulacoglou, « La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de Bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées », *Le Carnet PSY*, 110/6 (2006), p. 31-39.

² Françoise Petitot, « De l'intérêt des princesses et de quelques autres », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 82 (2010), p. 7-8, en ligne consulté le 16 janvier 2019, <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2010-4-page-7.htm>.

³ Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fées*, p. 17-18.

⁴ *Ibid.*, p. 189-190.

⁵ Catherine Rondeau, *Aux sources du merveilleux, une exploration de l'univers de contes* (Québec : PU du Québec, 2011), p. 96.

⁶ Voir l'expérience de Coulacoglou, « La psychanalyse des contes de fées... », qui démontre que les enfants proposent d'autres interprétations inattendues.

sorte que l'ouvrage a suscité certaines critiques,⁷ notamment du fait que ses analyses se réduisent la plupart du temps à une réflexion freudienne en relation aux angoisses œdipiennes : « l'omniprésence du conflit parent-enfant et de la libido semble, en effet, trahir un biais de recherche important ».⁸ De même, on reproche au psychanalyste un moralisme puritain « propre à la société libérale américaine, et qui sous prétexte de rendre l'enfant plus libre paraît propre à l'asservir ».⁹

Toutefois, on ne saurait contester l'influence des travaux de Bettelheim dans le champ des études consacrées au développement de l'enfant et dans la critique sur la littérature de jeunesse.¹⁰ Il a ouvert un champ d'investigation sur l'apport des contes chez l'enfant, et de nombreux pédagogues lui ont emboîté le pas. Ceux-ci se démarquent néanmoins en mettant l'accent non pas sur les projections freudiennes, mais sur la vie affective de l'enfant. Nous proposons ici une lecture du *Roi Arthur* et du *Chevalier Silence* en relation aux bienfaits qu'ils peuvent apporter au jeune public, sans entrer dans des considérations œdipiennes. Nous cherchons ainsi à rendre compte des similitudes existantes entre les enjeux de la littérature arthurienne et ceux de la littérature de jeunesse. Les quêtes identitaires dans lesquelles se lancent les chevaliers arthuriens proposent un parcours très proche de celui qu'entreprennent les héros des ouvrages pour la jeunesse. Ces derniers permettent, de façon imagée, d'explicitier les problématiques rencontrées par l'enfant au cours de sa croissance. L'identification au personnage, la construction de soi et le cheminement vers l'indépendance sont trois thématiques principales que nous nous proposons d'explorer dans les textes de Roubaud. Dans un deuxième temps, nous prendrons en compte les questionnements identitaires en lien avec le genre (*gender*) qui peuvent émerger chez un adolescent.

⁷ Principalement : Jack Zipes, « On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with Children. Bruno Bettelheim's Moralistic Magic Wand », in *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (Austin: University of Texas Press, 1979), p. 160-182 ; George Jean, « The Uses of Enchantment ou du 'bon usage' de Bettelheim », in *Les pouvoirs des contes* (Paris : Casterman, 1981), p. 163-173 ; Pierre Péju, « De quelques résistances à une psychanalyse des contes (à propos du livre de Bruno Bettelheim) » in *La petite fille dans la forêt des contes* (Paris : Laffont, 1980), p. 57-95.

⁸ Rondeau, *Aux sources du merveilleux, une exploration de l'univers de contes*, p. 96.

⁹ Jean, « The Uses of Enchantment ou du 'bon usage' de Bettelheim », p. 171.

¹⁰ Voir l'anthologie critique de Prince, *La Littérature de jeunesse*, p. 220.

6.1 Quête chevaleresque et construction de soi

La littérature de jeunesse, comme le rappelle Adams, n'existe pas en tant que telle avant le XVIII^e siècle.¹¹ Avant cette date, et notamment dans la période médiévale, il existe, selon Brockman, des textes pédagogiques destinés aux enfants pour leur apprendre à lire, à écrire, à compter et à se comporter civilement, mais il n'y a pas trace de récits fictionnels s'adressant prioritairement aux enfants.¹² Kline rajoute que le support manuscrit du Moyen Âge n'est pas conçu pour un jeune public, d'une part en raison de la difficulté de la langue et, de l'autre, par la rareté des textes disponibles.¹³ La littérature de jeunesse naît, d'une part, explique Brochon, par la littérature orale diffusée dans les villes et campagnes par les colporteurs et merciers ambulants.¹⁴ D'autre part, la Bibliothèque bleue, qui a largement repris les fonds de la littérature médiévale, a permis l'essor d'une littérature populaire qui s'est rapidement destinée à toute la famille.¹⁵ Ce sont surtout les grands classiques du peuple qui sont devenus des classiques de la littérature de jeunesse. Brochon prend l'exemple des contes de Perrault pour illustrer ce phénomène. L'engouement qu'ont connu les contes de fées dans les milieux aristocratiques de la fin du XVIII^e siècle a donné l'idée aux éditeurs de livres de colportage de diffuser les contes de Perrault vers une clientèle de campagne. Pour donner satisfaction à cette clientèle, ces contes étaient racontés « dans un genre qui lui était habituel, le folklore ».¹⁶ Brochon affirme que l'essentiel de cette clientèle de campagne était déjà composé d'enfants, ce qui participe au passage de la littérature populaire à la littérature de jeunesse :

Le processus du passage de la littérature populaire au livre pour enfants est facile à imaginer. Les parents ont donné à lire à leurs enfants ce qui les avait le plus charmés et

¹¹ Gillian Adams, « Medieval Children's Literature: Its Possibility and Actuality », *Children's Literature*, 26 (1998), 1-21, p. 1-2. Voir aussi Christian Chelebourg, Francis Marcoin, *La Littérature de Jeunesse* (Paris : Colin, 2007), p. 9-11.

¹² Bennett A. Brockman, « The Juvenile Audiences of Sir Orfeo », *Children's Literature Association Quarterly*, 10 (1985), 18-20.

¹³ Daniel T. Kline, *Medieval Literature for Children* (New York and London: Routledge, 2003), p. 2. Chelebourg et Marcoin évoquent les rares manuscrits produits à l'intention des enfants de familles aisées voire royales, par exemple, « *De eruditione filiorum regalium*, rédigé par Vincent Beauvais pour les enfants de saint Louis (1247-1250) ». Chelebourg, Marcoin, *La littérature pour la jeunesse*, p. 12.

¹⁴ Pierre Brochon, « De la littérature orale aux livres d'enfants », *Enfance*, 9 (1956), p. 121.

¹⁵ Pour l'histoire de la Bibliothèque bleue et de la littérature de colportage voir : Robert Mandrou, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes* (Paris : Stock, 1964) ; Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou De la littérature de colportage depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la commission d'examen des livres de colportage (30 novembre 1952)* (Paris : Amyot, 1854) ; Pierre Brochon, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle, ses lecteurs, ses lecteurs* (Paris : Gründ, 1954) ; Lise Andriès, *La Bibliothèque bleue au XVIII^e siècle : une tradition éditoriale* (Oxford : Voltaire Foundation, 1989). Voir également l'ouvrage collectif *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, dir. par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet (Troyes : Maison du Boulanger, 2000).

¹⁶ Brochon, « De la littérature orale aux livres d'enfants », 121-123, p. 121.

qui, par ailleurs, leur semblait, à tort ou à raison (à raison le plus souvent), approprié à leur jeune âge.¹⁷

Ainsi, le folklore, les contes de fées et les éléments merveilleux transmis de manière orale ou écrite par la littérature populaire sont à l'origine de la littérature pour enfants. Si cette dernière se développe, c'est aussi en raison d'une considération nouvelle de l'enfant. Selon Philippe Ariès, le statut social de l'enfant se construit à partir du XVII^e siècle.¹⁸ Cette étape de la vie est alors dissociée de l'âge adulte et, contrairement à l'époque médiévale, l'enfant n'est plus considéré comme un petit adulte. Cette évolution s'explique par une amélioration des conditions de vie, car, auparavant, les parents n'osaient pas s'attacher trop rapidement à leurs enfants en raison du haut taux de mortalité infantile. C'est pourquoi avant le XVII^e siècle la production littéraire, artistique ou encore vestimentaire destinée directement aux enfants était minime, voire inexistante.¹⁹

Le Moyen Âge apparaît surtout comme un univers d'adultes. La présence de l'enfant est rare et c'est justement cet état qui en fait sa particularité et suscite l'interrogation.²⁰ En revanche, la perception de l'enfance au Moyen Âge, telle que la décrit Ariès, paraît passablement réductrice. Sa thèse a d'ailleurs subi diverses critiques à la fois en France et dans le monde anglophone de la part de médiévistes cherchant à valoriser le statut de l'enfant au Moyen Âge et plaidant pour l'existence d'une littérature destinée à ce public.²¹ De même, les spécialistes de la littérature de jeunesse, comme Chelebourg et Marcoin, soutiennent le fait que, quelle que soit l'époque, l'enfant a toujours occupé une place particulière dans la société. Seulement, la production littéraire qui s'adresse à ce public découle souvent de la tradition orale.²² Il reste que le statut de l'enfance et celui de la littérature de jeunesse ont connu une évolution au fil des siècles et connaissent aujourd'hui une situation particulière qui permet de constater que l'enfant occupe une place centrale dans les sociétés occidentales.

Si le Moyen Âge ne produit pas de littérature à proprement parler pour enfants, on peut toutefois voir, dans les fictions médiévales, des éléments proches de ceux décrits par Brochon. En effet, les thématiques médiévales sont devenues abondantes dans les livres pour enfants et

¹⁷ Id.

¹⁸ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Paris : Seuil, 1973).

¹⁹ Id.

²⁰ Voir le recueil d'études *L'Enfant au Moyen Âge* (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1980).

²¹ Voir article de Gillian Adams qui récapitule bien les différents points de vue. Gillian Adams, « Medieval Children's Literature: Its Possibility and Actuality », 1-21.

²² Chelebourg, Marcoin, *La littérature pour la jeunesse*, p. 11.

le Moyen Âge occupe une place certaine dans notre imaginaire.²³ Il faut cependant pour cela attendre le courant romantique du XIX^e siècle qui remet de manière générale le Moyen Âge au goût du jour. C'est à partir de la deuxième moitié du siècle que la littérature enfantine va perpétuer la transmission des romans de chevalerie et même adapter les romans médiévalisants de Walter Scott. L'héritage romantique transmet également le goût des romans historiques qui vont fournir eux aussi matière à la littérature de jeunesse.²⁴

Les idées nationalistes du XIX^e siècle viennent renforcer l'engouement des livres médiévalisants pour enfants. Cécile Boulaire explique cet attrait par le fait que l'époque médiévale incarne l'idée d'origine, permettant ainsi aux enfants « d'envisager la nation française dans la longue durée, et à voir dans le Moyen Âge la source originelle de tous les phénomènes contemporains, en matière culturelle, religieuse ou politique ».²⁵ Cette idée d'origine est reprise par certains médiévistes tels que Paul Zumthor qui le définit comme « le tuf profond jusqu'où plonge [nos] racines biologiques et mentales » ;²⁶ ou encore Jacques Le Goff qui voit ce passé comme une période « où notre identité collective [...] a acquis certaines caractéristiques essentielles ».²⁷

Dans le Moyen Âge et sa littérature, il y a donc cette notion de double origine : une origine historique (la naissance de la nation)²⁸ véhiculant un message éducatif et identitaire, et une origine qui se constate à l'échelle humaine, puisqu'elle renvoie l'adulte à ses souvenirs et rêveries d'enfance alimentés par une littérature ou un imaginaire imprégné d'éléments médiévaux. Yves Bonnefoy s'y réfère pour expliquer son attrait pour les romans arthuriens. Lorsqu'il plonge dans ces lectures, il replonge également dans son enfance se remémorant ses rêveries et ses désirs d'enfant :²⁹

L'attrait des romans bretons aura été dans mon existence aussi ancien que leur première rencontre, ce qui remonte donc à fort loin puisque le roi Arthur et ses chevaliers, et Perceval et même quelques mentions du Graal, fait partie de ce dont on parle aux enfants.³⁰

²³ À titre d'exemple, le corpus de Cécile Boulaire, qui prend en compte les fictions à partir de 1945, est composé de 600 livres pour enfants ayant pour cadre le Moyen Âge. *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants* (Rennes : PU de Rennes, 2002), p. 13.

²⁴ Ibid., p. 8.

²⁵ Id. Cécile Boulaire se concentre sur le Moyen Âge, mais une fonction comparable est aussi attribuée aux textes pour enfants reprenant des événements antiques.

²⁶ Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge* (Paris : Minuit, 1980), p. 18.

²⁷ Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge* (Paris : Gallimard, 1977), p. 11.

²⁸ Voir Beaune, *Naissance de la nation France*.

²⁹ Yves Bonnefoy, « L'attrait des romans bretons », in *L'Imaginaire métaphysique* (Paris : Seuil, 2006), p. 133.

³⁰ Ibid., p. 123.

D'après Bonnefoy, l'univers médiéval apparaît comme une évidence dans le panorama de l'enfance, comme si chaque enfant avait été bercé par cette époque. Une telle remarque reflète le fait que l'engouement pour les romans médiévaux s'est intensifié vers le milieu du XX^e siècle. En effet, après la guerre, on se soucie des lectures destinées à la jeunesse. Tarzan, pour reprendre l'exemple donné par Marcoin et Chelebourg, est « trop violent, mais aussi trop dénudé ».31 Afin de répondre à ces préoccupations, une loi est votée en juillet 1949, limitant les sujets qui peuvent être destinés à la jeunesse.32 Le banditisme, la violence et les influences américaines sont alors censurés, ce qui va laisser une grande place aux récits médiévaux :

La France devait s'interdire les récits coloniaux de jungle et de désert pour cause de décolonisations, se méfier de la S.F. jugée trop utopique, rejeter le western trop américain dans les petits formats méprisés jusque vers 1960. Mais le Moyen Âge était là. C'était l'accord du rêve et de l'école, l'union de l'idéal chrétien sur fond d'unité nationale, le droit de désobéir au félon au nom de la justice. Le cheval et l'absence de loi évoquaient le Far West. Le casque rendait le justicier masqué plausible, l'épée évitait les massacres outranciers des armes à feu, les jugements de Dieu apprenaient à l'élève à ne pas mentir. C'était la source inépuisable et claire.33

Le Moyen Âge profite ainsi de la censure et nous pouvons supposer que l'expérience décrite par Bonnefoy est sans doute partagée par d'autres. Ce lien à l'enfance peut, entre autres, expliquer la raison pour laquelle la matière médiévale jouit d'un énorme regain d'intérêt dans la culture de masse.34 L'adulte serait en quête incessante de ses origines et nostalgique de ses rêveries enfantines. Ainsi, parallèlement au développement d'une littérature et d'une culture populaires à caractère médiéval qui s'adresse aux adultes, les livres pour enfants sur ce même sujet deviennent aussi abondants. Cécile Boulaire a dénombré 66 romans publiés rien que pendant la dernière décennie du XX^e siècle.35

D'autre part, les lectures faites par les adultes alors qu'ils étaient jeunes ont une influence sur ce qu'ils vont transmettre à leurs enfants, et cela les éditeurs l'ont bien compris. Cécile Boulaire revient sur le concept du double destinataire (*dual addressee*) et montre que,

31 Chelebourg, Marcoin, *La littérature pour la jeunesse*, p. 41.

32 *Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006068067&dateTexte=20100817>, consulté le 25 février 2015. Cette loi vise en premier à protéger le lecteur, mais Chelebourg et Marcoin expliquent qu'une autre raison est de lutter contre l'influence des comics américains. Chelebourg, Marcoin, *op. cit.*, p. 41.

33 Alain Chante, « Le grand syncrétisme du Moyen Âge en bande dessinée », in *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui, actes du colloque de Laon*, éd. par M. Perrin et J. Bessière (Laon : Université de Picardie, 1988), 301-318.

34 Voir *supra* chapitre 3.3.

35 Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 147.

dans la littérature de jeunesse, il ne faut pas seulement tenir compte de l'auteur et du lecteur enfant, mais qu'il y a un intermédiaire essentiel entre les deux, qui est l'adulte.³⁶ Il va ainsi inciter son enfant à lire quelque chose qui lui rappelle sa propre enfance et qui appartient à ses yeux à cette première étape de vie. Mais, et ceci est encore plus important, l'adulte, dans la logique commerciale, est avant tout l'acheteur qu'il faut séduire. Par conséquent, la littérature pour enfants suit de près les tendances culturelles qui intéressent les adultes, de sorte que, « du roman scout au polar médiéval, le récit moyenâgeux parvient, apparemment sans peine, à s'adapter à toutes les tendances successives de la mode culturelle littéraire ».³⁷ Les textes étudiés par Cécile Boulaire regroupent à la fois des romans historiques, des récits de science-fiction ainsi que des adaptations des fictions du Moyen Âge telles que la légende de Robin des Bois ou les romans arthuriens.

Cet effet de mode se voit complété par le fait que les romans arthuriens s'articulent autour d'enjeux qui sont similaires à ceux de la littérature de jeunesse. La matière de Bretagne est essentiellement constituée de quêtes chevaleresques, dont celle du Graal est centrale. Seulement, lorsque les chevaliers partent à l'aventure, avec ou non le prétexte du *saint Veissel*, la quête qu'ils entreprennent est avant tout identitaire. Perceval, Lancelot ou encore le héros du *Bel Inconnu* en sont des exemples. Il s'amorce, dès lors, une construction identitaire de ces personnages, mais aussi sociale, car ils deviennent chevaliers. Perceval et Lancelot se rendent à la cour d'Arthur expressément pour se faire adouber. Ainsi, la quête chevaleresque renvoie à un parcours initiatique, parcours généralement le plus représenté dans les récits pour la jeunesse.

D'ailleurs, Boulaire confirme que le schéma diégétique où le héros devient chevalier est le plus répandu dans les textes médiévalisants pour enfants, car « une des thématiques essentielles de la littérature enfantine contemporaine est le *passage* ». Celui-ci se marque par la transition de l'enfance à l'adolescence, « de la dépendance à la maturité, de l'impuissance à la liberté ».³⁸ Boulaire arrive à la même constatation que Bettelheim au sujet des contes de fées : la littérature de jeunesse offre à l'enfant qui grandit un réconfort au travers d'un héros qui lui aussi change et atteint une maturité au fil des épreuves. À la différence près que les contes suggèrent de manière symbolique les difficultés rencontrées par l'enfant, tandis que les

³⁶ Id.

³⁷ Ibid., p. 173. L'autrice s'est penchée sur les différentes tendances qui ont interpellé le public du XX^e siècle au sujet de la matière médiévale. Ses recherches montrent clairement que pour tout sujet qui a suscité de l'intérêt une adaptation pour jeunesse a suivi (p. 172). L'adjectif « moyenâgeux », que Boulaire utilise pour désigner ce type de roman destiné à la jeunesse, peut donner la sensation d'une vision négative de ce genre de récit. Nous ne le retenons donc pas (si ce n'est en cas de citation) et lui préférons le néologisme « médiévalisant ».

³⁸ Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 91-92.

fiction de jeunesse les explicitent : ils suggèrent « une identification plus immédiate entre le jeune lecteur et le héros représenté ». Le lien entre littératures chevaleresque et enfantine est ainsi facilement établi ou du moins la première est aisément transposable sur la seconde, puisque « cette thématique essentielle du récit pour enfants, *devenir grand*, donne naissance à une déclinaison moyenâgeuse tout à fait adéquate : *devenir chevalier* ». Ainsi, la transformation du héros qui parvient à la chevalerie est une métaphore de la construction de son identité, permettant de refléter « les phases successives du développement de l'enfant ». Ce parcours identitaire s'organise en deux temps : le héros est d'abord confronté à la vérité de ses origines et ensuite il peut « faire son propre chemin » en entamant sa quête personnelle.³⁹

Ces deux étapes qui caractérisent le parcours du jeune héros correspondent aux deux parties qui structurent *Le Roi Arthur*. La première se concentre sur l'accession d'Arthur au trône de Bretagne, ce qui présuppose le dévoilement du secret autour de ses origines. La deuxième partie commence après le mariage d'Arthur, c'est-à-dire lorsque tous les éléments nécessaires à une royauté forte sont en place. De plus, ce n'est qu'à son mariage que le voile sur l'identité de sa mère est levé. La deuxième partie laisse place aux aventures, retraçant le parcours personnel du héros qui n'est plus lié à des obligations découlant de ses origines. Ainsi, à la *bele conjointure* offerte par Roubaud à partir des sources médiévales s'ajoute une structure bipartite qui témoigne d'un schéma diégétique conventionnel dans la littérature de jeunesse.

Par sa composition en trente-neuf chapitres, *Le Chevalier Silence* ne laisse pas voir de manière apparente cette bipartition. Cependant, il y a quand même une articulation en deux temps, notamment du fil narratif de Wallwein. En effet, une première partie se construit par rapport aux origines du jeune chevalier. Elle se termine par l'adoubement des personnages et par la nuit d'amour entre Silence et Wallwein. Une deuxième trame narrative prend alors forme avec l'apparition des *escoufles* et le vol de l'anneau, poussant les deux héros à repartir en quête. Ainsi, Roubaud parvient pour ces deux textes à enlacer par la forme, les deux genres littéraires, mais nous nous en doutons, cet enchevêtrement ne s'arrête pas uniquement à la structure. En somme, la manière dont les événements sont agencés dans *Le Roi Arthur* et dans *Le Chevalier Silence* donne lieu à lire des romans d'enfance dont les héros sont médiateurs de problématiques liées au développement de l'enfant. Il est alors question d'analyser plus en détail la figure des héros et leurs parcours pour faire ressortir les différentes fonctions de la littérature destinée à la jeunesse.

³⁹ Ibid. p. 92-93.

6.2 Grandir avec de jeunes héros

La figure du héros et son histoire contribuent à emporter l'adhésion du jeune lecteur et à garantir le succès d'une lecture de jeunesse. Mais, comme le dit Benoît Virole, il n'existe pas de « recette pour assurer la pérennité des héros pour la jeunesse » ; ceci dépend davantage du talent de l'écrivain.⁴⁰ Cependant, chez les héros les plus célèbres, on retrouve des composantes communes qui expliquent sans doute la raison de leur succès durable. La première constatation est que la majorité de ces héros sont des enfants ou de jeunes adolescents. Que l'on pense à Mowgli ou à Harry Potter, ils appartiennent à la même tranche d'âge. C'est le cas également des héros roubaldiens : Merlin, Arthur, Silence et Wallwein apparaissent dès leur naissance ou leur petite enfance. L'essentiel des aventures se déroule à l'adolescence. Arthur a quinze ans (*RA*, 40), Silence et Wallwein ont entre quinze et seize ans (*CS*, 54, 68). Seul l'âge de Merlin n'est pas mentionné, car en tant qu'enchanteur, c'est un personnage hors temps. Nous l'avons vu, ce détail permet l'identification du jeune lecteur. Il s'agit d'un processus fondamental, pour parvenir à toucher le lecteur et à éveiller sa curiosité.

Denise von Stockar et Benoît Virole font la lumière sur les fonctions spécifiques que les héros doivent remplir pour susciter l'intérêt des enfants et marquer leur imaginaire.⁴¹ En se concentrant sur le point de vue du lecteur et par une démarche anthropologique, von Stockar recense quatre fonctions clés qui réapparaissent constamment chez les héros les plus célèbres de la littérature de jeunesse. Premièrement, les histoires doivent renvoyer « à des valeurs et des idéologies caractéristiques de l'époque de leur création ». Ensuite, les auteurs doivent « brosser des portraits d'enfants-héros forts et représentatifs des idées dominantes de l'enfance dans la littérature pour la jeunesse occidentale ». Cette image de l'enfance évolue en fonction de l'époque à laquelle l'œuvre est composée, car les auteurs écrivent selon la représentation qu'ils se font de la jeunesse. Puis, les personnages, en plus d'être des héros, doivent incarner de « véritables personnages d'enfants authentiques et complexes auxquels les lecteurs peuvent s'identifier sans difficulté ».⁴² Enfin, la dernière fonction, qui est sûrement la plus importante, demande que les héros illustrent un « conflit psychique existentiel ».⁴³ C'est par ce conflit que les héros réussissent à toucher au plus profond le lecteur, car ils évoquent « la difficulté de grandir, le désir d'indépendance et le besoin d'amour lié à l'angoisse d'être

⁴⁰ Benoît Virole, « De la pérennité des héros pour la jeunesse », *La Revue des livres pour enfants*, 241 (2008), 95-102.

⁴¹ Denise von Stockar, « Les secrets du héros bien-aimé », *La Revue des livres pour enfants*, 241 (2008), 84-94. Virole, « De la pérennité des héros pour la jeunesse ».

⁴² *Ibid.*, p. 89.

⁴³ *Ibid.*, p. 88-90.

abandonné ».44 Cette fonction, déjà énoncée par Bettelheim pour les contes de fées,⁴⁵ ressort essentiellement du champ de recherche de la psychanalyse. Et ainsi von Stockar rejoint les arguments de Benoît Virole.

En effet, Virole en tant que psychanalyste cherche à expliquer à l'aide des outils propres à son domaine le succès qu'ont connu certains héros :

Est infantile dans l'homme ce qui porte la marque de l'inconscient et échappe ainsi au temps. L'homme mûr conserve en lui cette part intacte d'infantile qui sous les couches intellectuelles rationalisantes conserve ses propriétés essentielles. Dès lors, on peut considérer que les héros pour la jeunesse représentent dans l'ordre de la culture cette part conservée de l'infantile. On définira ici l'infantile comme la mémoire conservée intacte des étapes de la constitution du moi. Autrement dit, notre moi conserve les traces des étapes de son développement sous la forme des conflits qu'il a dû effectuer pour maintenir son organisation.⁴⁶

À partir de cette définition, il parvient, lui aussi, à énoncer quatre fonctions caractéristiques des héros devenus atemporels. La notion de conflit existentiel est aussi présente, mais elle se divise en trois catégories distinctes. La première est la représentation de la détresse qui prend forme chez l'enfant par le fait qu'il ne peut pas vivre seul, qu'il doit « être secouru pour affronter l'existence ».47 On rejoint la peur de l'abandon mentionnée par von Stockar. Ensuite, Virole parle de l'angoisse devant le chaos du monde intérieur. « Le moi encore immature ressent sa fragilité devant les forces internes qui le dépassent ».48 Cette fonction renvoie aux différentes difficultés de grandir. Troisièmement, Virole évoque les relations entre l'enfant et les structures du monde extérieur. Il s'agit de se confronter aux interdits, et bien souvent ceci passe par le détachement de sa famille pour accéder à la vie adulte. On peut faire le lien avec le besoin d'indépendance que suggère von Stockar. Mais Virole va plus loin, car son dernier point se focalise sur le « devenir soi ». Il explique que « l'enfant est un être en transformation » et que le héros va venir illustrer cette maturation sous différentes formes : initiation, quête, voyage ou métamorphose.

L'identification du lecteur au héros va donc bien plus loin que l'âge ou qu'un emploi du temps similaire. Le héros est construit à partir de vraies problématiques liées à l'enfance. Il est un écran de projection pour le jeune public. Ainsi, à partir des angoisses illustrées à travers le héros, le lecteur peut, en s'identifiant au personnage, apprendre à les surmonter et surtout se

⁴⁴ Id.

⁴⁵ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 126.

⁴⁶ Virole, « De la pérennité des héros pour la jeunesse », p. 99.

⁴⁷ Id.

⁴⁸ Ibid., p. 100.

réaliser et se construire pour amorcer au mieux le passage à la vie de jeune adulte. Cependant, les deux critiques s'accordent à dire que les héros de jeunesse doivent aussi avoir une particularité qui permet de faire rêver le lecteur et non point d'incarner un simple enfant. C'est aussi et avant tout un héros. Von Stockar rapproche les personnages pour la jeunesse du héros mythologique type dont la naissance est frappée de circonstances difficiles et qui se bat pour son existence.⁴⁹

Les personnages de Roubaud sont des enfants authentiques tout en ayant des particularités qui renvoient au rêve et à l'imaginaire. Ils partagent tous des circonstances spéciales liées à leur naissance. Arthur ainsi que Wallwein sont confiés à une famille d'adoption. Merlin, conçu par une pucelle et un démon, est un enfant sans père avec des pouvoirs surnaturels. Quant à Silence, son identité biologique lui est cachée. Une quête identitaire, qu'elle soit culturelle ou naturelle, commence dès la naissance pour tous ces personnages.

Le personnage de Merlin est le plus atypique par sa posture d'enchanteur. Il est sans doute celui avec qui un jeune lecteur aurait le plus de mal à s'identifier. Le lecteur le rencontre alors qu'il est enfant dans une cour d'école, mais déjà il est marginalisé, il est « assis dans un coin » et il ne joue « pas avec les autres enfants » (RA, 16). Il s'éloigne de la figure des autres enfants. Ensuite, nous ne le voyons pas grandir. Comme dans les récits médiévaux, il peut se métamorphoser en vieillard ou apparaître sous les traits d'un jeune enfant.⁵⁰ En raison de ses qualités d'enchanteur, le temps n'a pas de prise sur lui : « Merlin [...] était déguisé en vieillard pour ne pas lui faire de peine (mais en fait il n'avait pas vieilli) » (RA, 32). Enfin, en devenant le conseiller d'Arthur, il va acquérir davantage le statut de père de substitution pour le roi. Dès lors, il est perçu en tant que personnage secondaire et non pas en héros. Mais son rôle est important, d'abord pour Arthur, car c'est une figure qui sécurise. Il rassure Arthur dans la mesure où il est présent dans les étapes les plus importantes de la vie du roi (sa conception, son couronnement, sa rencontre avec Guenièvre et les différentes batailles qui confrontent Arthur aux Saxons et aux barons). Sa présence permet également d'apaiser les angoisses de l'enfant lié à l'abandon. Merlin est ainsi le pendant des fées-marraines présentes dans les contes. Et surtout ce personnage se démarque par sa qualité

⁴⁹ Von Stockar, « Les secrets du héros bien-aimé », p. 92.

⁵⁰ Voir l'article de Philippe Walter, « Merlin, l'enfant vieillard », in *L'imaginaire des âges de la vie*, éd. par Danièle Chauvin (Grenoble : ELLUG, 1996), 117-133.

d'enchanteur. Les aspects surnaturels sont une autre thématique importante de la littérature de jeunesse, ils permettent d'apporter des réponses au jeune lecteur sur le monde qui l'entoure.⁵¹

Le vrai héros est évidemment le jeune Arthur. Dans *Le Roi Arthur*, il ne s'écarte pas de l'image traditionnelle du roi. Il profite de sa renommée culturelle, de sorte qu'il n'apporte pas réellement de caractères novateurs. Ceci n'est cependant pas un vrai problème, car l'utilisation d'un personnage déjà existant dans l'imaginaire traditionnel est quelque chose de courant dans la littérature de jeunesse.⁵² Comme le personnage du roi Arthur est déjà connu, l'auteur peut faire une économie sur la description. Par contre, cela contribue à donner l'impression que le jeune roi apparaît, dans un sens, comme un héros passif. Son devenir ne dépend pas essentiellement de lui, il est écrit à l'avance en raison de son lignage. De surcroît, tout est orchestré par Merlin, tel le choix de Guenièvre pour Arthur. Cette impression de passivité est d'une part un trait qui caractérise l'enfant héros, car celui-ci est d'abord « un héros passif, qui subit les événements, qui s'étonne devant une situation, qui se trouve face à une aventure qu'il n'a pas provoquée ».⁵³ D'autre part, l'introspection psychologique d'un personnage pour la jeunesse est moins élaborée que celle d'un personnage destiné à un lecteur adulte. Ceci résulte essentiellement du fait que le jeune lecteur requiert une certaine simplicité du fonctionnement de l'histoire et de ses composants pour être capable de l'assimiler :

Il s'agit donc d'une littérature qui s'adresse à des individus qui exigent des intrigues concentrées sur des personnages, mais qui ne disposent pas encore de toutes les aptitudes nécessaires à la saisie du monde réel et que ne peuvent pas par conséquent envisager les détours psychologiques nécessaires à l'élaboration des personnages.⁵⁴

Si le jeune lecteur ne parvient pas à saisir le personnage, l'identification ne peut se faire. Or, celle-ci est « indispensable à la construction du 'moi' ».⁵⁵ En réalité, le développement psychologique du personnage importe peu, son âge à davantage de poids, car, comme nous l'avons dit, le processus d'identification est d'ordre structural. Dans le conte roubaudien, la psychologie du personnage n'est pas au premier plan. Chez Arthur, il y a une évolution de son statut et de son physique. On le voit par exemple à sa barbe. Cette transformation physique permet d'attribuer un âge approximatif à ce personnage qui grandit et, par là même, illustrer cette maturation décrite par Virole, tout en soulevant les problématiques liées à l'enfant qui évolue.

⁵¹ Voir *infra* chapitre 7.

⁵² Prince, *La Littérature de jeunesse*, p. 92.

⁵³ Ibid., p. 95. Précisons qu'une « aventure non provoquée » est aussi la caractéristique des aventures (= ce qui advient) dans les récits médiévaux.

⁵⁴ Ibid., p. 81.

⁵⁵ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris : PUF, 2001), p. 89.

Ces problématiques interviennent lorsqu'Auctor révèle à Arthur le « secret de son origine » (RA, 37). Un chamboulement a lieu dans la vie du jeune roi : « Arthur fut malheureux, car il pensa avoir perdu un père et une mère, et il se sentit orphelin » (RA, 37). Cette impression d'être orphelin est « la première des inventions mises en œuvre par le jeune enfant construisant son propre *roman familial* ».56 Pour se construire, il doit d'abord, mentalement, « renier » ses parents.⁵⁷ Le lecteur s'imagine orphelin, alors qu'Arthur le devient et exprime les émotions face à sa nouvelle situation : il est désorienté, malheureux. Peu de passages font état des sentiments du jeune roi, mais celui-là comporte des enjeux liés directement au développement de l'enfant, de sorte que, en explicitant l'état d'esprit du personnage, on aide le jeune lecteur à exprimer le sien ou du moins à le comprendre et à l'accepter.

Ce conflit intérieur sur l'identité d'Arthur va se résoudre lorsqu'il retire l'épée de l'enclume ; reconnu roi, il s'inscrit dans un lignage. Cette quête des origines achevée, restent les difficultés de grandir : Arthur est confronté aux responsabilités qui incombent à un jeune roi, puis à l'obligation de se marier. D'ailleurs, pour cette dernière obligation, il réagit en manifestant son étonnement : « – Mais, dit Arthur, comment me marier ? Je ne connais aucune dame, aucune princesse, aucune fille de roi. Je suis bien trop jeune » (RA, 50).

Il fait aussi face aux interdits, notamment celui de l'inceste qui apparaît dans un premier temps en filigrane lorsqu'Arthur passe du bon temps avec Anna, sans savoir qu'ils sont frère et sœur :

Anna proposa à Arthur de faire quelques pas dans la prairie, puis, comme la prairie allait jusqu'à la rivière et la forêt semblait belle de l'autre côté, avec ses oiseaux bavards et bons chanteurs, ils traversèrent la rivière dans une barque qui se trouvait là et continuèrent à se parler de l'autre côté dans une clairière tranquille de la forêt où ils s'étendirent. Et le temps passa agréablement. (RA, 41)

Si cette relation apparaît comme une idylle innocente dans le texte, elle l'est moins aux yeux d'un médiéviste qui connaît la légende arthurienne et qui reconnaît dans la description de cette clairière le topos du *locus amoenus* récurrent dans la littérature médiévale. Ce lieu idéalisé offre traditionnellement un cadre propice à la rencontre des amants.⁵⁸ Malgré les non-

⁵⁶ Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 93. Concernant le roman familial voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Grasset, 1972).

⁵⁷ Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 93.

⁵⁸ Dans les textes courtois, le *locus amoenus* est généralement représenté par un verger. Toutefois, dans le cycle du *Lancelot-Graal* on retrouve dans la clairière les mêmes composantes du *locus amoenus*. En effet, la forêt est le lieu propice des chevaliers en aventure et la clairière représente un endroit de repos, mais dans lequel les rencontres amoureuses sont aussi possibles. Voir Micheline Combarieu du Grès, « La Mort en ce jardin (vergers et jardins dans le cycle du *Lancelot-Graal*) », in *Vergers et Jardins dans l'univers médiéval* (Aix-en-Provence :

dits de ce passage, cette rencontre avec Anna marque une transformation : le passage de l'enfance à la jeunesse, période favorable au badinage et à l'amour.

Ce badinage se fait sentir plus loin dans le texte, lorsque le lecteur (mais pas Arthur) apprend qu'Anna est la sœur du jeune roi : « Il montra beaucoup de tendresse pour Anna » (RA, 48). Cette relation entre Arthur et Anna symbolise le principe de plaisir qui s'oppose au principe de réalité, concepts que Bettelheim emprunte à Freud.⁵⁹ Le plaisir peut être contrarié par les limites anthropologiques qui, si elles sont dépassées, représentent un danger de la réalité.⁶⁰ Ainsi, les amourettes d'Arthur et d'Anna transgressent le lien familial qui unit les deux personnages. Ce n'est alors pas un hasard si, juste après la découverte de la relation fraternelle entre Anna et Arthur, le conte enchaîne avec Guenièvre. La recherche d'une reine, « chose qui est absolument nécessaire à un roi » (RA, 49), permet la médiation entre le principe de plaisir et le principe de réalité. L'obligation de se marier devient en même temps pour Arthur un plaisir : « Quand ils étaient entrés dans le palais, ils avaient été accueillis par les demoiselles de la cour, et Arthur avait été frappé par leur beauté. Mais quand Guenièvre parut pour l'amener à la table du roi, il les oublia toutes » (RA, 52). Et ce *toutes* inclut Anna, faisant oublier pour un temps le danger que fait peser l'interdit de l'inceste.

Le rapport à cet interdit est complexe dans le conte et propose une double lecture. Il n'est certes pas évité : la transgression devient évidente, quand le roi rêve de la Bête Glatissant (chapitre 14). À son réveil, un vieillard (qui est en réalité Merlin) explique à Arthur la raison de son rêve : « Et je vais te dire pourquoi tu as rêvé de la bête. C'est parce que tu as couché avec ta sœur » (RA, 64). Cet acte sonne le début de la fin du Royaume de Logres : « Et de ce péché épouvantable un enfant va naître qui sera le plus méchant des chevaliers de la terre et cause d'une catastrophe épouvantable » (RA, 64). L'interdit n'a donc pas été respecté et, comme bien souvent dans les contes, la transgression amène la complication. Seulement, cette complication n'est claire que pour un lecteur avisé, un lecteur qui connaît la légende arthurienne, car pour un jeune lecteur elle reste quelque peu abstraite. Comme elle fait suite à un rêve, elle apparaît comme une prophétie. Elle reste dès lors confinée dans une conditionnalité, d'autant plus qu'elle n'est pas exploitée dans le conte. Elle est annoncée, mais elle ne se réalise pas, puisque le conte conclut avec un roi en majesté.

PUP, 1990), 63-85. Sur le motif du *locus amoenus* dans la littérature médiévale voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, préf. de Alain Michel (Paris : PUF, 1991), p. 317.

⁵⁹ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis (Paris : Payot, 2010 [1920]).

⁶⁰ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 68. Voir aussi Virole, « De la pérennité des héros pour la jeunesse », p.101.

Dès lors, le conflit œdipien, celui du fils qui veut éliminer son père et prendre sa place, n'apparaît qu'en filigrane ou du moins il est détourné. Le conte de fées, lui, propose plutôt une solution à ce conflit. À en croire Bettelheim, le schéma récurrent du jeune héros qui « fait ses preuves en massacrant des dragons » et qui délivre une belle princesse, puis l'épouse, symboliserait le conflit œdipien du jeune garçon qui veut éloigner son père pour être admiré de sa mère.⁶¹ Ce type d'histoire sous-entend que ce n'est pas la jalousie du père qui empêche l'enfant d'avoir sa mère pour lui tout seul, « c'est un méchant dragon ».⁶² Le conte permet de faire un glissement de la figure du père à celle d'une bête, afin qu'il y ait dissociation, de manière à résoudre les angoisses ambivalentes éprouvées par l'enfant face au père. L'enfant peut alors « aimer beaucoup mieux son vrai père lorsqu'il cesse d'être en colère contre lui en s'imaginant qu'il tue le dragon ».⁶³ De plus, « l'histoire donne du poids à un sentiment qu'éprouve le garçon : que la femme la plus désirable est prisonnière d'un personnage néfaste et que ce n'est pas sa mère que l'enfant veut pour lui seul, mais une femme merveilleuse qu'il ne connaît pas encore mais qu'il rencontrera un jour ».⁶⁴

La chasse au dragon est exploitée par Roubaud dans le conte lors du voyage en Carmélide : « Indigné des honteuses prétentions des dragons, Arthur déclara aussitôt qu'il affronterait le roi des dragons en combat singulier » (RA, 52). En plus de l'hommage à Tristan et Iseut et de l'exploitation du topos de conte de fées, cet épisode véhicule également un symbolisme propre à exprimer les angoisses du jeune lecteur. On peut partager ou non les interprétations de Bettelheim concernant la résolution du conflit œdipien, mais – il convient de le souligner – le choix de placer le combat contre le dragon à ce moment de la diégèse, au moment justement où l'inceste a lieu, interpelle. Le passage du dragon et par extension du mariage se retrouve inséré entre cette évocation de la tendresse qu'Arthur a pour Anna et la révélation du « secret de la naissance d'Arthur » (RA, 61) suivi par la Bête Glatissant.⁶⁵ Le passage apparaît donc comme un placebo qui vient apaiser et retarder la complication. D'ailleurs le conte poursuit la quête personnelle du jeune roi, délaissant la menace qui pèse sur le royaume : « C'est à ce moment que commença la guerre des barons dont j'ai parlé précédemment ; et Arthur oublia la Bête glatissant » (RA, 66). En oubliant la Bête, Arthur

⁶¹ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, 174.

⁶² Id.

⁶³ Ibid., p. 179.

⁶⁴ Ibid., p. 174.

⁶⁵ Connaissant la carrière de lecteur de Roubaud, nous ne pouvons pas exclure qu'il n'ait lu Bettelheim, surtout si le texte du thérapeute américain a connu un vrai succès. Il est difficile d'affirmer l'influence de Bettelheim sur Roubaud, en tout cas il y a une coïncidence à soulever dans le fait que la relation Arthur – Anna soit suivie par une chasse au dragon, épisode dont la signification serait une solution au conflit œdipien.

oublie par la même occasion le danger prophétisé et le conte poursuit avec le récit de la maturation du jeune roi.

Cette maturité est atteinte à la suite du combat avec le géant Halgodabran, roi des Saxons. Ce personnage résume à lui seul les ennemis face auxquels Arthur doit se battre dans la *Suite Vulgate*. D'une part, il s'agit du roi saxon Hargodabrant présent dans le texte médiéval. D'autre part, il renvoie au géant du Mont Saint-Michel combattu par Arthur.⁶⁶ Dès lors, le choix de Roubaud de faire du dernier ennemi un géant a un lien incontestable avec les sources de la légende arthurienne. L'adversaire permet aussi d'évoquer les origines de l'île de Bretagne. Les géants, qui originellement la peuplaient,⁶⁷ représentent l'Autrefois⁶⁸ et, selon la légende, ce sont les vrais ennemis des Bretons. Le duel entre Arthur et Halgodabran représente, en somme, le combat de David contre Goliath, de l'avenir contre le passé et permet ainsi, d'une part, la passation du pouvoir et, d'autre part, d'asseoir la domination du jeune roi. En même temps, il reprend un schéma connu des contes de fées où les géants permettent d'exprimer de manière symbolique des conflits intérieurs. Bruno Bettelheim souligne « les innombrables histoires où le jeune héros se montre plus malin qu'un géant qui lui fait peur ou qui, même, menace sa vie ».⁶⁹ Le jeune lecteur est capable de reconnaître que les géants font partie de l'imaginaire tout en associant ces personnages aux adultes. Donc, par la victoire du héros sur le géant, le jeune lecteur comprend le message réconfortant que le conte veut faire passer : « bien que les adultes puissent être perçus comme des géants effrayants, un petit garçon malin peut l'emporter sur eux ». Dès lors, ces géants qui se confrontent au roi Arthur sont porteurs d'un double sens. S'ils font revivre les origines de la légende arthurienne, ils permettent également de résoudre des conflits intérieurs chez les jeunes lecteurs.

Finalement, toutes ces étapes qui permettent au héros de grandir confirment l'évolution du roi. Arthur a atteint sa maturité : « Le roi Arthur est là ; il est majestueux, mais plus tout à fait aussi jeune ! Et il a une barbe » (RA, 126). Sa transformation est confirmée par sa pilosité qui l'élève au même rang que Charlemagne, dont le narrateur précise au début du conte qu'il « avait une grande barbe » (RA, 9). Peu importe alors si le conte se termine sur une fin ouverte, il a en tout cas achevé l'accomplissement d'Arthur sur une note positive. La suite qu'il laisse envisager peut se lire comme une conclusion similaire à la formule « ils vécurent

⁶⁶ *Les Premiers faits du roi Arthur*, p. 1575-1583.

⁶⁷ Huguet Legros, « Arthur contre le géant. Un combat symbolique », in *Le Roman de Brut entre mythe et histoire*, éd. par Claude Letellier et Denis Hüe (Orléans : Paradigme, 2003), 35-46, p. 44.

⁶⁸ L'Autrefois, comme le définit Francis Dubost est la composante temporelle de l'alterité menaçante et de l'inquiétante étrangeté de la merveille médiévale (*Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, p. 222).

⁶⁹ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 45, aussi pour ce qui suit.

heureux et eurent beaucoup d'enfants », en l'occurrence le *beaucoup d'enfants* cède la place aux innombrables aventures qui ont lieu à la cour du royaume de Logres.

L'œuvre rend donc compte de ce lien étroit entre la littérature arthurienne et la littérature enfantine dans la mesure où les épisodes agencés par Roubaud reprennent également des topoï de contes. Il ne s'agit pas de n'importe quelles reprises. Il est surtout question de reprendre des schémas dans lesquels se dégagent des significations qu'il est possible de mettre en lien avec le développement de l'enfant. Le même raisonnement peut être fait concernant *Le Chevalier Silence*. Toutefois, ce texte aborde des thématiques plus en lien avec l'adolescence, notamment le thème de la séparation qui revient plusieurs fois dans le conte et que nous nous proposons de développer maintenant.

6.3 La séparation : de l'enfance à l'adolescence

Le Roi Arthur retrace le cheminement d'Arthur. Celui du *Chevalier Silence* est plus complexe, car il présente le parcours de deux personnages, Silence et Wallwein. Leur relation fraternelle du début, même si elle n'est que de lait (comme Keu et Arthur), est un schéma courant dans les contes. C'est d'ailleurs le sujet principal des plus anciens contes de fées. Ce schéma permet d'une part, selon Bettelheim, d'intégrer les trois niveaux de la personnalité : le ça, le moi et le surmoi. Il est intrinsèquement lié au thème de la séparation qui marque l'accomplissement de son identité personnelle, « devenir soi-même ».70 D'autre part, il illustre la dichotomie entre « le désir de rester attaché au passé, et celui de tendre vers un nouvel avenir ».71 Les enfants, au début de ces contes, ne sont pas différenciés,72 la séparation à lieu quand ils grandissent, puis les trois niveaux se développent et « s'intègrent dans un processus de maturation, malgré les pulsions contraires ».73 Le parcours des personnages doit permettre d'intégrer les différentes tendances qui s'opposent, que ce soit au niveau personnel ou par rapport à la division entre passé et futur. La conclusion se marque par les retrouvailles des personnages et une fin heureuse et réconfortante après les péripéties traversées.

Le thème de la séparation occupe une place centrale dans le *Chevalier Silence*. Il est le moteur des aventures, ce qui pousse ou aide les héros à devenir grands. Cette thématique apparaît trois fois, marquant différents stades dans l'évolution des personnages. Il y a d'abord la séparation du foyer familial lorsque Silence et Wallwein ont treize ans et sont en âge de

70 Ibid., p. 126.

71 Ibid., p. 144.

72 Ces contes reprennent le thème du double ou jumeau.

73 Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 126.

partir en aventure. Cette séparation est un fantasme de tout jeune lecteur. Elle dévoile son désir de grandir, son rêve d'être indépendant, libre de toutes contraintes filiales, à l'image du héros. Dans *Le Chevalier Silence*, ce détachement permet aux deux héros d'accomplir leurs premières prouesses chevaleresques et s'accompagne de transformations notamment physiques et dues à la puberté. Elles jouent un rôle particulièrement important pour Silence, car les traits de sa féminité se font apparents. Elle est donc contrainte de les cacher, puisque ses parents la font passer pour un garçon : « En dehors de notre présence, Silence devrait désormais non seulement porter habits dissimulant sa poitrine et ses membres inférieurs, mais rester silencieuse » (CS, 39).

La puberté s'accompagne de l'éveil à la sexualité. Pendant leur errance, les deux jeunes gens se laissent séduire par les attraits de l'autre : « Ce qui devait arriver arriva. Silence perdit le nom de pucelle ; ce qui ne lui fit ni chaud ni froid, puisqu'elle ne savait pas qu'elle y avait eu droit » (CS, 48). Seulement, à ce stade ce n'est qu'un « jeu » (CS, 48) et une nécessité narrative, puisque Silence ne doit plus être pucelle lorsqu'elle tue le roi Glendwr comme le rêve prémonitoire l'indique (CS, 19).⁷⁴ Ils s'aiment « innocemment », dit Nature, « leurs amours ne sont pas encore de l'Amour » (CS, 51). L'innocence doit être l'apanage des héros pour la jeunesse, elle permet à l'enfant qui s'identifie au héros de prouver son innocence par rapport à ses propres fantasmes.⁷⁵

L'Amour, le vrai, sera le résultat de la deuxième séparation. Celle-ci marque un abandon définitif du foyer parental.⁷⁶ Elle a lieu aux quinze ans de Wallwein lorsqu'il apprend la vérité sur sa naissance. Il quitte Silence et ses parents adoptifs pour se rendre à Kamaalot où il retrouve son père, Gauvain (CS, 75). La quête identitaire s'amorce pour Wallwein suivant une trajectoire plutôt classique, offrant une progression sur le chemin de la maturité. Toutefois, le schéma diégétique se complexifie lorsque la jeune fille tue le roi Glendwr. Les fils narratifs se dédoublent et une quête parallèle prend forme : Silence est forcée de quitter le royaume et part rejoindre Wallwein à la cour d'Arthur. En chemin, elle

⁷⁴ À noter aussi que dans ce texte le thème de l'inceste n'apparaît plus de manière édulcorée, le conte le dit clairement : « Silence pour la première fois mit sa langue dans la bouche de son 'frère', Wallwein (pensant qu'il était son frère ; ou peut-être même sa sœur ; mais ne pensant pas faire mal) [...] » (CS, 49).

⁷⁵ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 174.

⁷⁶ Toutefois, comme Merlin l'est pour Arthur, une présence parentale n'est jamais loin. Lorsque Wallwein se rend à Kamaalot, il retrouve son père (CS, 75). Plus loin dans le texte, lorsqu'il est de nouveau seul, parce que les *escouffles* le séparent de Silence, il rencontre sa mère biologique Flor de Lis (CS, 111-113). Silence aussi est accompagnée d'une référence paternelle, lorsqu'elle est loin de chez elle et séparée de Wallwein. Elle rencontre Renart, un père de famille qui devient un compagnon d'aventure. Ces personnages secondaires ont donc un rôle clé à jouer en tant que figure parentale de substitution qui accompagne Wallwein et Silence. La suppression d'une image parentale ne se fait pas si facilement. Les héros sont encore des enfants et continuent d'avoir besoin d'un représentant ou d'un référent.

rencontre Renart qui devient un compagnon d'aventure ainsi que son porte-parole en l'absence de Wallwein, puisque Silence, comme nous le savons, est contrainte de rester silencieuse. Le court éloignement des deux héros marque une nouvelle étape dans leur maturation. Si Wallwein fait le point sur ses origines, la double aventure aboutit au *devenir chevalier* et, qui plus est, chevalier de la Table Ronde. Ils ont alors atteint un nouveau stade de maturité qui les fait définitivement sortir de l'enfance et permet à Amour de se manifester :

Silence approcha sa bouche de la bouche de Wallwein pour lui donner un baiser ; un baiser joueur, comme autrefois, comme la veille même, *quand ils étaient enfants* ; mais les lèvres de Wallwein tremblaient ; et les siennes. Une seconde elle hésita ; et dans cette seconde Amour entra en elle, en lui, en eux. Amour s'empara d'eux et fut leur suzerain (CS, 95).⁷⁷

L'imparfait utilisé pour parler de leur état d'enfance illustre la maturité à laquelle ils sont parvenus. Ils ne sont plus d'innocents enfants, ils s'aiment, ils le savent et se le disent : « – Je t'aime, dit Silence. – Je t'aime », dit Wallwein » (CS, 96). Ils ont été cette fois choisis par Amour personnifié, dont l'emprunt lyrique s'adresse à un lecteur averti et familier des récits médiévaux. Les héros entrent dans la hiérarchie féodale en devenant les vassaux d'Amour. Ceci illustre également ce qu'inscrit André Le Chapelain au XII^e siècle dans son traité sur l'amour : celui qui aime doit y être incité par Amour (règle IX). De plus, l'écrivain médiéval précise que l'amour n'est possible qu'après la puberté (règle VI), ce qui corrobore la sortie de l'état d'enfance de Wallwein et Silence.⁷⁸ D'autre part, les personnages évoluent en même temps que le lecteur, car, comme le dit Prince, « dans ces textes qui ont pour lecteurs des enfants ou des adolescents dont les compétences sont progressives, il faut souligner que les personnages aussi peuvent être progressifs ».⁷⁹ Enfin, le conteur confirme cette sortie de l'enfance, même si elle n'est que récente : « Silence pleura. Elle pleura à grosses larmes, comme quand elle était enfant (et elle était sortie de l'enfance à peine !) » (CS, 117).

Ainsi, les deux premières séparations permettent de faire avancer l'histoire et les personnages. Elles sont positives, car elles apportent un renouveau. Elles restent traditionnelles dans la mesure où elles rendent compte des fonctions remplies par la littérature de jeunesse qui est d'avoir des effets thérapeutiques pour l'enfant pendant sa croissance. Or, la troisième et dernière séparation rompt avec les conventions de la littérature de jeunesse : *Le Chevalier Silence* se termine sur une note triste. Bien que Wallwein et Silence bénéficient de retrouvailles à Avalon, elles ne sont qu'éphémères. Le conte se conclut bel et bien par la séparation des deux héros. Silence disparaît dans un tourbillon – le Strommaël – aux

⁷⁷ Nous soulignons.

⁷⁸ André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. par Claude Buridant (Paris : Klincksieck, 1974), p. 182.

⁷⁹ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 129.

Antipodes, et cette fois, ils ne se retrouvent plus. La disparition de Silence n'entraîne alors plus une évolution narrative, mais une immobilité.

Wallwein « a perdu espoir » (CS, 146) et il abandonne la Table Ronde. Il devient récréant et se retire au château des Dames et Demoiselles où réside sa mère. Séparé d'*amor*, il délaisse les *arma*. Les parents de Silence renoncent au trône et le narrateur ne cache pas sa tristesse : « sans cesse je la revois petite, et les larmes brûlantes me montent aux yeux » (CS, 147). Ce texte drôle et ludique se termine sur une note tragique. Il n'y a ni retrouvailles des amants ni retrouvailles fraternelles ; l'horizon d'attente du lecteur est contrarié. Cependant, l'aspect sinistre est atténué dans la mesure où le dernier chapitre transmet le message de « garder espoir ». Le narrateur exprime la potentialité que Silence « a accompli avec honneur son destin chevaleresque, et que seules des circonstances indépendantes de sa volonté l'ont empêchée de nous rejoindre » (CS, 147). À l'instar du *Roi Arthur, Le Chevalier Silence* propose une fin provisoire qui n'est pas sans rappeler celle de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne qui se termine par un naufrage causé par un Maelstrom et nous laisse dans l'ignorance de la mort ou non du capitaine Nemo.⁸⁰ La fin du *Chevalier Silence* n'est donc pas totalement incompatible avec la littérature de jeunesse, puisqu'elle fait référence au texte de Jules Verne qui lui aussi est destiné à un jeune public. De plus, dans les contes traditionnels, si le héros meurt ou disparaît, la conclusion laisse tout de même entrevoir un éventuel retour.

Seulement, la déception de l'horizon d'attente implique une rupture. Elle se marque essentiellement par le fait que *Le Chevalier Silence* cherche à déconstruire les stéréotypes des livres de jeunesse. De récentes études démontrent que le livre et l'album pour enfants tendent à promouvoir (de manière consciente et surtout inconsciente) les clichés liés au sexe.⁸¹ Les

⁸⁰ Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, préf. par Christian Chelebourg (Paris : Livre de Poche, 2001). Le lien se confirme par le nom du tourbillon qui emporte Silence. Le « Strommaël » (CS, 142) n'est autre qu'une anagramme de Maelström.

Le Maelstrom est aussi des lavoirs et d'une nouvelle de Poe dans *La Boucle* : « **L'eau disparaît par la bonde, engloutie dans un tourbillon s'engloutissant lui-même pour laisser enfin les bateaux échoués sur le fond ; je guettais l'instant d'apparition de ce 'maelström' miniature** (dont la contemplation, par l'imagination d'un changement énorme d'échelle, était capable de provoquer, en 'sympathie', une identification frissonnante avec les héros de la nouvelle de Poe, 'Une descente dans le Maelström') [...] » (GRIL, p. 473).

⁸¹ May Narahara, « Gender Stereotypes in Children's Picture Books » (Long Beach : University of California), en ligne, consulté le 18 septembre 2016, <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED419248.pdf>; Hélène Angelot et al., « Chronique 'culture jeune'. Le sexisme dans la littérature pour la jeunesse : l'exemple des albums », *Le français aujourd'hui*, 163/ 4 (2008), 109-114, en ligne, consulté le 21 juillet 2017, <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-4-page-109.htm>; Marie Manuelian, Nathalie Magnan-Rahimi, Lydie Laroque, « La littérature pour la jeunesse et le genre : un corpus face à ses contradictions ? », *Le français aujourd'hui*, 193/2 (2016), 45-62. Anne Dafflon Nouvelle, « Sexisme dans la littérature enfantine : quels effets pour le développement des enfants ? », Université de Genève, en ligne, consulté le 2 février 2019, <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/library/Sexisme-Litterat-Enfants>; Lissa Paul, « From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity : Feminist Criticism », in *Understanding Children's Literature*, ed. by Peter Hunt (London and New York : Routledge, 2002), 112-122.

héros sont beaucoup plus nombreux que les héroïnes et la représentation des filles est généralement plus passive que celle des garçons. Elles sont confinées à l'intérieur s'adonnant à des tâches maternantes, alors que les personnages de sexe masculin sont actifs, à l'extérieur.⁸² La fin du *Chevalier Silence* propose une inversion de cette tendance. Wallwein est dans un château avec sa mère, alors que Silence est sûrement en train de poursuivre une destinée chevaleresque, du moins c'est ce que le narrateur nous pousse à croire.

Par ce schéma inversé, Roubaud contribue à diffuser de nouvelles valeurs et à transmettre une représentation innovante du genre. Ceci a son importance dans le développement de l'enfant par rapport à l'image qu'il peut se faire du sexe opposé, l'incitant à voir que le comportement individuel n'est pas conditionné par le genre. Les filles regagnent l'estime de soi grâce à une héroïne qui est l'égale d'un garçon. Et l'idée d'un sexe fort et dominant s'estompe. Nous pouvons aller plus loin dans le raisonnement. Ce texte, qui peut s'adresser à un adolescent ou à un jeune adulte, vise donc un lectorat qui est à un stade marqué par les interrogations inquiètes autour de sa sexualité. De la sorte, en plus de cette lecture valorisante pour la femme, *Le Chevalier Silence* suggère aussi une lecture sur l'identité relative au genre. Morgane est attirée à la fois par Wallwein et par Silence, lorsqu'elle orchestre le vol de l'anneau pour les attirées dans son île (CS, 137). Et, surtout, Silence est travestie en homme et considérée comme tel. Donc, grâce au personnage de Silence, qui dans la littérature médiévale se situe à la périphérie de l'univers arthurien, Roubaud introduit de nouveaux questionnements qui répondent aux besoins d'un jeune lectorat moderne.

Dès lors, cette fin qui dans un premier temps semblait négative peut paraître positive puisqu'elle permet l'accomplissement du genre féminin. Toutefois, il reste encore un long chemin à faire, comme l'insinue cette impression de longueur et de langueur apparente dans le dernier chapitre. La désunion de Silence et Wallwein prouve que les conflits liés au désir de rester attaché au passé et à celui de tendre vers un nouvel avenir ne sont pas résolus. Cependant, ils ne s'appliquent plus à l'enfant, mais davantage à des enjeux sociaux. Il s'avère que la tradition des contes et de la littérature de jeunesse n'a donc pas encore résolu les problèmes liés à la question du genre. Voyons donc plus en détail comment ces enjeux sont traités dans *Le Chevalier Silence* !

⁸² Dafflon Nouvelle, « Sexisme dans la littérature enfantine : quels effets pour le développement des enfants ? ».

6.4 Genre trouble et conventions du roman chevaleresque

A partir du XII^e siècle, une extension des rôles féminins se perçoit dans la littérature du Moyen Âge, notamment grâce à l'essor de la lyrique occitane qui voue un culte à l'amour « où la femme, devenue le véritable seigneur, règne souverainement sur le couple ».83 Néanmoins, son rôle littéraire n'a pas pour effet de promouvoir la libération de la femme. Lacan parle même d'anamorphose84 : la valorisation (apparente) de la femme a pour but de sublimer l'homme, de le rendre meilleur. La dame affine le poète ou le chevalier dont les prouesses dépendent de l'amour de la dame. Le schéma patriarcal reste ainsi dominant dans la littérature du Moyen Âge et, comme le fait remarquer Boulaire, il n'a que peu changé dans les romans de chevalerie pour la jeunesse au XX^e siècle. Si les femmes sont présentes, elles occupent une place minoritaire, marginale : « on les voit au plus derrière une fenêtre, en train d'observer ou d'attendre un chevalier dont les exploits forment le premier plan ».85 Le rôle que la littérature arthurienne leur a attribué est souvent celui de mère, sœur, épouse ou demoiselle hospitalière, les confinant volontiers dans un rôle d'adjuvantes. En schématisant quelque peu, on peut dire que, si elles sont directement impliquées dans l'action, elles occupent un rôle négatif. C'est par exemple le cas de l'incestueuse et maléfique fée Morgane. Elles ont alors le rôle actanciel d'opposant.86 Ces attributions restent les mêmes dans les livres pour enfants sur le Moyen Âge.

Cette dichotomie entre homme et femme s'étend en réalité à l'ensemble de la littérature pour la jeunesse qui tend à définir des standards pour le comportement masculin et féminin.87 Elle est vectrice de stéréotypes sur le genre. Et ce phénomène a commencé à la fin du XIX^e siècle parallèlement à l'expansion des internats séparant filles et garçons :

Books written specifically for boys or girls began to increase during the last quarter of the nineteenth century to provide literature that addressed gender appropriate behaviors. Book for boys emphasized leadership and action while books for girls extolled the virtues of obedience and humility.88

Avec le mouvement féministe des années 70, une légère amélioration est survenue dans la littérature pour enfant : « More females and males possessed non-traditional characteristics

83 Rita Lejeune, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 78-79, (1977), 201-217, p. 209-211.

84 Jacques Lacan, « L'amour courtois en anamorphose », in *Le Séminaire*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Livre 7, *L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960 (Paris : Seuil, 1986), 167-184.

85 Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 192.

86 Voir Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, *L'Analyse des récits* (Paris : Seuil, 1996), p. 60.

87 Narahara, « Gender Stereotypes in Children's Picture Books », consulté le 18 septembre 2016, <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED419248.pdf>.

88 *Ibid.*, p. 5.

and played non traditional roles. However, a higher percentage of male images were noted, but they observed slightly less male dominance than in the 1970s ».89 Par contre, cette amélioration ne se fait guère sentir dans les romans de chevalerie pour la jeunesse ; ceci pourrait s'expliquer par le fait que ces récits, s'inspirant des textes médiévaux, gardent un caractère traditionnel. Le rôle de chevalier reste ancré dans un univers essentiellement valorisant pour l'homme.

Dans le *Roi Arthur*, Roubaud reste fidèle à la fois à la tradition médiévale et à la littérature de jeunesse. La présence des femmes est soit marginale avec Ygerne la mère, Anna la sœur et Guenièvre l'épouse, soit négative, avec Morgane la luxurieuse. De ce fait, le rôle des femmes ne marque pas d'évolution concrète. Par contre, Roubaud se montre innovant dans *Le Chevalier Silence*. En effet, comme le rappelle le narrateur « Silence [est] le héros principal, qui est une héroïne » (CS, 102). Même si la protagoniste est une fille, le conte n'est pas une ode à la femme et ne fait pas non plus l'objet de discrimination positive. D'une part, une place importante est réservée à la gent masculine, puisque Silence est accompagnée de son frère de lait Walllwein, qui lui aussi accomplit un certain nombre d'exploits dont une quête identitaire qui lui est propre. D'autre part, la féminité de Silence doit être occultée. L'héroïne ne peut s'accomplir que sous un attirail masculin, celui du chevalier. La différence de genre entre les personnages tend alors à être gommée. Walllwein et Silence sont interchangeables au niveau générique en recevant la même éducation sans tenir compte de leur différence :

Silence et Walllwein furent donc élevés ensemble, comme frère et sœur, comme sœur et frère, comme frère et frère, comme sœur et sœur. En fait, ils employaient indifféremment ces deux termes ; et pourquoi ? c'est qu'ils ne voyaient entre eux deux aucune différence, sinon que Silence était Silence, et Walllwein Walllwein. Les variations anatomiques qui les distinguaient quand ils étaient nus au bain ou aux jeux [...] étaient pour eux simplement la marque de leurs individualités séparées et dissemblables, source inépuisable d'amusement et de jeux enfantins. (CS, 30)

L'éducation que reçoivent Walllwein et Silence a pour but d'affranchir le genre du biologique. On peut lire dans ce passage une illustration de la réflexion proposée par Judith Butler : le genre n'est rien d'autre qu'une construction culturelle binaire, car la différence sexuelle n'est finalement qu'une différence physique quelconque.⁹⁰ Comme le dit le conte, « les variations anatomiques » sont simplement des marques d'individualité. De plus, toujours

⁸⁹ Ibid., p. 6.

⁹⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminin et la subversion de l'identité*, trad. par Cynthia Kraus (Paris : Découverte, 2005), p. 67-70.

selon Butler, la construction du genre passe par le langage, ce que le conte exprime par l'interchangeabilité des substantifs *frère* et *sœur*.⁹¹ D'autres évocations jouent avec le genre grammatical ou lexical des termes, interchangeables : « Tu seras mère, dit Wallwein à Silence, et moi père. – Ou le contraire, dit Silence. » (CS, 39). L'incapacité de faire la différence entre les sexes est soulignée dans plusieurs chapitres : « il [Wallwein] ne dit pas 'votre fils', car la distinction fils-fille, qui semble claire pour les autres, ne l'est pas pour lui (elle ne l'est pas plus pour Silence) » (CS, 55). Enfin, substantifs et articles ne correspondent pas : « Ma seigneur » (CS, 96).⁹² Ainsi, l'auteur met en avant une conception très moderne en prônant la parité des sexes tout en restant fidèle en même temps au texte qu'il réécrit, *Le Roman de Silence*, avec le travestissement de l'héroïne.

Cette égalité est aussi apparente au niveau des événements qui composent la trame du récit. Ce ne sont plus uniquement des demoiselles qui se font sauver par des chevaliers, comme par exemple Evangéline (CS, 42), mais aussi des hommes. Silence vient en aide à Renart (CS, 86), mais surtout elle sauve Wallwein à trois reprises. Le premier sauvetage a lieu lors de l'aventure des Îles Borromées, lorsque les deux héros sont confrontés à Bréhus sans Pitié. Wallwein, qui se trouve en mauvaise posture face à son adversaire, s'en sort par l'intervention de Silence qui « entrée par-derrière », assomme l'ennemi « avec une tuile » (CS, 43).⁹³ La deuxième fois que Wallwein est sauvé, c'est lorsqu'il est fait prisonnier par la Guivre (CS, 72). Enfin, la dernière fois que Silence vient au secours de Wallwein est quand il est attiré par Morgane à Avalon (CS, 136).

Ces différents épisodes mettent ainsi en avant les prouesses de Silence jusqu'à l'élever au rang des meilleurs chevaliers de la Table Ronde, notamment en la comparant à Lancelot. Le dernier épisode mentionné peut se lire comme une réécriture de l'enlèvement de Guenièvre par Méléagant, action principale du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes. Si Guenièvre est faite prisonnière dans le « rëaume de Gorre », Wallwein est retenu à Avalon. Ces deux lieux appartiennent à l'Autre Monde et pour y parvenir, il faut emprunter des passages terrifiants.

Dans le *Chevalier de la Charrette*, deux ponts se présentent aux chevaliers. Gauvain choisit le plus facile, le pont sous l'eau. Lancelot, lui, emprunte le passage le plus difficile en choisissant le *Pont de L'Espee* qui « est plus malvés et est plus perilleus » (CC, vv. 668-669). Ce pont porte ce nom, car la planche ressemble à « une espee forbie et blanche/ estoit li ponz

⁹¹ Ibid., p. 96-111.

⁹² On peut voir aussi un lien avec la poésie des troubadours, dans la mesure où le *senhal* c'est-à-dire la dame à qui s'adresse le poète, était le plus souvent mentionné par le masculin exemple *Mi Dom*.

⁹³ Nous reviendrons dans ce chapitre sur le caractère peu chevaleresque de cette intervention, voir *infra* p. 217.

sor l'eve froide,/ mes l'espee estoit forz et roide, et avoit deus lance de lonc » (CC, 3028-3031). Et l'eau qui coule sous ce pont est comparée au fleuve des enfers :

Au pié del pont, qui molt est max,
Sont descendu de lor chevax,
et voient l'eve felenesse
noire et bruiant, roide et espesse,
tant leide et tant espoantable
con se fust li fluns du deable. (CC, vv. 3013-3018)

Enfin, de l'autre côté du pont, se trouvent deux lions qui viennent amplifier l'effroi que suscite ce passage : « L'eve et li ponz et li lýon/ les metent an itel freör /que il tranblent tuit de peör (CC, vv. 3044-3046).

Dans le récit de Roubaud, Silence et Renart sont eux aussi amenés à traverser un pont pour arriver à Avalon et rejoindre Wallwein :

Au pied de la montagne coulait une rivière froide et roide. La rivière faisait le tour de la montagne par le bas (le contraire eût été étonnant) et se retrouvait, toujours roide et froide, de l'autre côté ; le chemin traversait la rivière sur un pont étroit et passait par un col, juste sous le sommet, où se trouvait, d'après saint Munnu, la caverne de la Sphinge. La montagne était escarpée, de parois presque verticales, lisses. Si on suivait le chemin taillé dans le roc, il fallait absolument passer par la demeure de la Sphinge. C'était une perte de temps ; et dangereuse semblait-il. Pourquoi ne pas contourner ? Mais, la rivière, infranchissable sans pont, très vite entraînait dans une gorge épouvantable et y tombait en cascade fracassante. Il fallut bien en passer par le chemin (CS, 129).

La description aux caractères sublimes de ce passage suscite l'effroi et fait à la fois écho au mythe d'Œdipe et, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, au *Pont de L'Espee*. En effet, Roubaud ouvre ce passage par l'eau qui coule au « pied de la montagne », comme le fait Chrétien de Troyes en parlant de l'eau « au pié del pont ». Roubaud utilise aussi les adjectifs « froide et roide », empruntés au *Chevalier de la Charrette*, pour décrire cette eau. Chez Chrétien, l'eau est d'abord « roide et espesse » (CC, v. 3016), elle est ensuite « l'eve froide » (CC, v. 3029), permettant la rime avec « l'espee estoit forz et roide » (CC, v. 3030). De plus, le pont chez Roubaud est étroit, ce qui renvoie à la lame de l'épée. Enfin, la Sphinge, qui constitue un obstacle à franchir pour réussir la traversée, rappelle les lions qui se trouvent « au chief del pont » (CC, v. 3042). Dès le début de la traversée vers l'Autre Monde, nous percevons des emprunts faits à Chrétien de Troyes, lesquels nous permettent de faire un lien entre Silence et Lancelot. D'autres éléments textuels apparaissent au fil du voyage de Silence et Renart, qui confirment le travail de réécriture.

Avant tout, Guenièvre et Wallwein ne sont pas les seuls prisonniers. Dans le *Chevalier de la Charrette*, Méléagant retient prisonniers des gens du royaume de Logres : « Rois Artus, j'ai en ma prison, / de ta terre et de ta maison, / chevaliers, dames et puceles » (CC, vv. 51-53). Dans *Le Chevalier Silence*, Morgane, « pour peupler Avalon et se divertir [...] procède à des enlèvements. Elle enlève des chevaliers (jeunes et beaux de préférence), des demoiselles, des troubadours, des savants (pas trop) ; et toutes sortes d'animaux » (CS, 137). Toutefois, contrairement à Lancelot qui parvient à sauver les gens d'Arthur, Silence ne délivre pas les autres prisonniers lorsqu'elle retrouve Wallwein. Enfin, c'est le désir qui pousse les ravisseurs à enlever leur victime. Mais alors que Méléagant retient la reine prisonnière par amour, Morgane est motivée par son appétit sexuel :

Et elle avait attiré Wallwein dans le volcan parce qu'elle avait envie de faire (de refaire ; souvenez-vous de la Guivre) avec lui toutes ces choses que la morale réproouve mais qui lui sont bien agréables. (CS, 137)

En réinvestissant certains éléments du roman de Chrétien et en appliquant la structure narrative du *Chevalier de la charrette* au *Chevalier Silence*, Roubaud élève Silence au rang héroïque de chevalier : il lui réserve le rôle du sauveur à l'instar de Lancelot. Wallwein, qui comme Guenièvre devient une proie, peut être, lui, comparé davantage aux femmes, car dans ce passage, en plus d'être enlevé, il devient objet de désir et de séduction.

Cette analogie entre Silence et Lancelot se poursuit en comparant cette fois le texte de Roubaud avec l'épisode du *Val des amants infidèles* du *Lancelot*.⁹⁴ Le texte médiéval s'ouvre par le rapt de Gauvain qui entraîne toute une série de chevaliers à sa poursuite, mais seul Lancelot s'en distingue. Dans le projet de libérer Gauvain, Lancelot est amené à traverser un Val dans lequel Morgane retient prisonniers des chevaliers arthuriens qualifiés de faux amants. Ce châtement survient suite à la trahison amoureuse dont est victime la fée. Par conséquent, elle attire les chevaliers pour se venger et dans le but de les punir. Ce dessein contribue à souligner le jeu des renversements instauré par Roubaud dans *Le Chevalier Silence* : si dans la source arthurienne la fée veut punir, dans le texte moderne, elle veut se divertir.

Pourtant, dans *Le Chevalier Silence*, le renversement des rôles – masculin, féminin – n'est pas aussi manichéen qu'il semble à première lecture. Roubaud s'amuse à brouiller le genre biologique de la même manière qu'il brouille le genre littéraire du texte. Ainsi, le rôle héroïque de Silence peut être remis en cause dans la mesure où elle n'affronte pas Morgane pour libérer Wallwein. L'absence de confrontation fait naître en elle une frustration, car

⁹⁴ *Le Val des amants infidèles*, éd. par Yvan G. Lepage (Paris : Le Livre de Poche, 2002).

« elle avait soif de vengeance » (CS, 141). Ce désir de revanche a aussi pour conséquence de différer la joie des retrouvailles avec son bien-aimé. Enfin, si le combat entre Silence et Morgane n'a pas lieu, c'est parce que la fée trouve Wallwein trop ennuyeux et qu'elle veut « se débarrasser de Wallwein au plus vite, le rendre à Silence : QU'ON NE LUI PARLE PLUS JAMAIS DE CE BENÊT » (CS, 140) ! En raison de son amour pour Silence, Wallwein « fit preuve d'une passivité polie, d'une indifférence insultante » (CS, 140) en réponse aux avances de la fée. Le comportement de Wallwein est digne d'une épreuve de chasteté qui renvoie au passage où Lancelot refuse les avances de la demoiselle entreprenante dans le conte de *La Charrette*. L'amant de Guenièvre n'enlève pas sa chemise, ne souffle mot et reste immobile dans le lit :

Et il se couche tot a tret,
mes *sa chemise pas ne tret*,
ne plus qu'ele ot la soe faite.
De tochie a li molt se gueite,
einz s'an esloinge et gist anvers,
ne ne dit mot ne c'uns convers
cui li parlers est desfanduz
quant an *son lit gist estanduz*,
n'onques ne torne son esgart
ne devers li ne d'autre part.

Bel sanblant feire ne li puet. (CC, vv. 1219-1229)⁹⁵

Par sa passivité, Wallwein acquiert une des caractéristiques de Lancelot. Il devient donc difficile de parler catégoriquement d'inversion des rôles. Il s'agit encore une fois de souligner l'interchangeabilité et l'égalité des rôles entre Silence et Wallwein. Le conte tend à effacer les stéréotypes propres au genre. De manière littérale, Roubaud « trouble le genre ». La rivalité féminin/masculin est brouillée, mais aussi l'auteur transgresse l'ordre hégémonique de la normativité hétérosexuelle. Ceci se confirme enfin par le fait que si Wallwein devient objet de désir pour Morgane, Silence l'est aussi : elle « ne lui paraissant pas répugnante non plus » (CS, 137).

Ce n'est d'ailleurs pas l'unique fois que Silence suscite le désir. Malgré elle, elle attise le désir érotique à plusieurs reprises. D'abord chez le narrateur qui est obligé d'écourter son rôle de précepteur en raison des atouts charnels de Silence :

Sans crise pour eux, s'entend. Car pour moi ! je sentis bientôt que la vue de la nudité de plus en plus pleine, harmonieuse et sensuelle de Silence me causait un trouble profond. Je refusai

⁹⁵ Nous soulignons.

longtemps de me l'avouer, trouvant un plaisir coupable à la regarder, tout en restant persuadé de la pureté totale de mes intentions. Enfin, il me fallut me rendre à l'évidence ; je ne pouvais continuer ainsi sans dommage pour mon repos, et peut-être pour celui des enfants (CS, 40).

Cette attraction pour Silence est confirmée par Nourreture lorsqu'elle souligne que « cet imbécile d'Heldris » bave « d'admiration pour les fesses de Silence » (CS, 50). Enfin, c'est le même désir érotique qui cause la mort du roi Glendwr.

Effectivement, le roi va vivre son rêve prophétique, lorsqu'il aperçoit Silence nue se lavant à une fontaine (CS, 77). Nous avons là une réécriture du motif mélusinien de la fée au bain. Mais celui-ci se retrouve inversé d'une part, parce que Silence ne cherche pas à séduire le roi pour l'attirer volontairement, et d'autre part, parce que la fontaine perd tout son aspect merveilleux. Elle n'est plus « le lieu d'un piège érotique parfaitement orchestrée mais l'occasion, toute banale de faire un brin de toilette ! »⁹⁶ De ce fait, on peut aussi y voir un souvenir de la Bethsabée biblique, objet de désir pour les vieillards qui l'ont observée.⁹⁷ Le roi fait lui aussi une proposition indécente à Silence (« Voudriez-vous bien vous allonger un moment dans cette belle herbe, afin d'être à l'aise sous moi et moi sur vous ? » (CS, 79)), puis décide de « se passer de son consentement », essayant de la saisir « par les poignets et l'attirer à lui » (CS, 81). La jeune femme, pour se défendre, dégaine son arme blanche. Ce passage met en valeur la dextérité avec laquelle Silence sait manier l'épée, et Franceschini voit dans cet acte l'expression de la supériorité de la femme, car elle triomphe non pas grâce à ses atouts féminins, mais avec ce symbole masculin qu'est l'épée :

Par le biais d'une héroïne élevée comme un chevalier, Jacques Roubaud rejoue ainsi avec malice la supériorité de la femme tout en évitant de répéter trop machinalement le scénario de séduction : la demoiselle n'est pas simplement forte de pouvoir exercer sur l'homme un pouvoir érotique, elle l'est aussi parce qu'elle sait, très littéralement, manier les mêmes armes que lui.⁹⁸

S'il y a supériorité de la femme dans le *Chevalier Silence*, comme l'affirme Franceschini, c'est moins une supériorité sur l'homme qu'une supériorité sur les personnages féminins des romans arthuriens médiévaux. En maniant l'épée, Silence acquiert une aptitude supplémentaire qui lui permet de s'élever par rapport aux autres femmes, mais sans dépasser pour autant l'homme. Elle arrive à son rang, puisqu'elle se bat comme lui, ce qui vient confirmer encore une fois ce statut d'égalité que cherche à prôner l'auteur.

Cependant, bien qu'un nombre important d'éléments suggère la parité entre les sexes, le rôle de Silence reste ambigu. En effet, quelques détails demeurent qui dévoilent une certaine

⁹⁶ Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 312.

⁹⁷ 2^e livre de Samuel, chapitre 11 et 12.

⁹⁸ Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 311.

faiblesse. Si Silence sait se battre comme un homme, ses prouesses ne sont pas toujours exécutées selon l'art de la chevalerie. Par exemple, c'est en assommant Bréhus par-derrière avec une tuile que Silence vient en aide à Wallwein, insérant un comique de gestes. Le narrateur ne manque pas de préciser que « les règles du combat chevaleresque ne sont pas tout à fait respectées. Mais le résultat est là. C'est l'essentiel » (CS, 43). De même, lorsque Silence affronte la Guivre, elle lui fait perdre ses esprits avant de sortir son épée :

Silence cependant se déshabillait également au pied du lit, le dos tourné à Ilsetraut. Puis elle se retourna brusquement et la Guivre stupéfaite vit qu'il y avait maldonne, que le jeu était faussé. Mais avant qu'elle ait recouvré ses esprits, Silence, toujours nue, avait bondi dans le hall, saisi son épée et lui en fichait la pointe contre la gorge. (CS, 72)

Ce n'est pas l'unique fois que Silence s'attaque à son ennemi alors qu'il n'est plus en possession de tous ses moyens. Lorsqu'elle tue le roi Glendwr, celui-ci se bat « mollement, pressé d'en finir » (CS, 80). Enfin, la Sphinge est « légèrement surprise » (CS, 130) avant d'être abattue par Silence. L'étonnement de ces deux créatures appuie le renversement parodique du *Chevalier Silence* que nous avons déjà souligné. En effet, conformément à la tradition littéraire médiévale, l'apparition d'éléments merveilleux suscite d'abord l'étonnement de celui qui y est confronté. C'est du reste le cas dans *Le Roman de Thèbes*, car le texte nous dit que Tydée est « esguaré » (v. 2942) face à l'énigme de la Sphinge, tandis que chez Roubaud ce sont la Sphinge et la Guivre qui s'étonnent.

Le décalage par rapport au roman chevaleresque se confirme : le merveilleux est renversé, les affrontements ne se font pas à armes égales, Silence surprend plus d'une fois ces adversaires et la nudité de l'héroïne face à la Guivre contribue à évacuer tout aspect héroïque. Ces différents points donnent lieu à des éléments comiques qui entraînent une lecture parodique, si on s'en tient à la définition de Sangsue, selon qui « la parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier ».⁹⁹ Enfin, la surprise de l'adversaire peut se lire comme une ruse de Silence. Dès lors, la parodie se poursuit, car cet *engin* est davantage l'arme des personnages de fabliaux ou du *Roman de Renart*, textes qui renversent les codes des romans de chevalerie. Dans ces récits, notamment dans les fabliaux, la ruse est souvent une arme employée par les femmes pour compenser leur position de faiblesse.¹⁰⁰ De ce point de vue, Silence reste femme, malgré tous les efforts déployés par sa famille pour cacher sa féminité. C'est même un moyen pour elle de ramener l'ennemi à son

⁹⁹ Sangsue, *La Parodie*, p. 73-74.

¹⁰⁰ Sur les femmes et la ruse dans les fabliaux voir l'article de Sophie Marnette, « Voix de femmes et voix d'hommes dans les fabliaux », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22 (2011), 105-122. Voir également, Norris J. Lacy, « Fabliau Women », *Romance Notes*, 25 (1985), 318-327. Pour une bibliographie générale (récente) sur les fabliaux voir Corbellari, *Des fabliaux et des hommes*.

niveau. Pourtant, si Silence a en commun la ruse avec les femmes des fabliaux, on ne peut pas l'assimiler à ce genre littéraire. Comme l'observe à juste titre Sophie Marnette, l'arme qui sert aux femmes dans les fabliaux est la parole¹⁰¹ – ce que Silence n'a justement pas.

Si *a priori* le conte déploie des éléments féministes et favorise notre empathie pour l'héroïne, une lecture en profondeur nous amène à nuancer cette première impression. Silence entre, certes, à la Table Ronde, mais le roi Arthur ignore sa vraie identité. Elle est présentée par Renart en tant que Chevalier Silence, qui n'oublie pas de préciser que « comme son nom l'indique, *il* ne parle pas »¹⁰² (CS, 93). Wallwein ajoute que « Silence était *l'aîné* des enfants de Morgannww, le duc de Morgannwn, son père de lait à lui »¹⁰³ (CS, 93). Ce sont des substantifs et des pronoms masculins qui sont choisis pour désigner Silence à la cour du roi Arthur. Silence n'incarne donc pas la « Marguerite Yourcenar » de la Table Ronde.¹⁰⁴

Surtout, Silence disparaît à la fin du récit. Cette clôture inattendue a essentiellement pour but de déjouer l'horizon d'attente du lecteur, comme le précise, ironique, le narrateur :

Au moment de m'approcher du dénouement de cette histoire je dois te prévenir, ami lecteur, que je ne peux te garantir une fin heureuse. Si tu as eu connaissance de la version tronquée et déformée du scribe troyen Chr., celle qui est connue sous le nom de manuscrit A, tu t'attends sans doute à des retrouvailles générales, à la punition des méchants, au mariage des héros. Mais moi je dois dire ce qui est, non ce qu'on suppose que tu veux entendre. Si tu en es déçu, tant pis. (CS, 139)

Cette déception confirme le brouillage littéraire. L'étonnement du lecteur résulte, nous l'avons vu, du fait que Silence ne revient pas de l'Autre Monde. Cette disparition reste un mystère, mais le conte se clôt sur une note d'espoir, en suggérant l'accomplissement du destin chevaleresque de l'héroïne (CS, 147). La destinée de Silence en tant que chevalier ne peut donc se réaliser que dans un Ailleurs, un Autre Monde « possible ». La concrétisation d'une « femme-chevalier » se fait loin de l'univers traditionnel arthurien. On s'aperçoit qu'il est difficile de changer les codes de cet univers qui s'est construit au fil des siècles. Même si le royaume de Morgannwn se trouve en périphérie du royaume d'Arthur, il n'est pas assez loin pour accueillir une innovation aussi radicale.

La femme occupe ainsi un statut particulier dans *Le Chevalier Silence*. Elle est à la fois au centre et écartée. La question de la place de la femme s'invite jusque dans la « note de

¹⁰¹ Marnette, « Voix de femmes et voix d'hommes dans les fabliaux ».

¹⁰² Nous soulignons.

¹⁰³ Nous soulignons.

¹⁰⁴ Rappelons que Marguerite Yourcenar est la première femme qui est entrée à l'Académie française en 1980.

l'éditeur moderne du conte » (CS, 148), qui parle de misogynie. Celle-ci serait l'apanage du manuscrit A dont l'auteur du présent conte a voulu s'écarter :

Le présent texte s'inspire assez librement des deux versions. Il suit néanmoins plus largement le manuscrit B, qui évite les incidents assez ordinaires de la première version, et sa conclusion finalement plutôt misogyne. (CS, 148)

Si la conclusion évoquée par « l'éditeur » est celle du *Roman de Silence*, la misogynie est donc à comprendre par le fait que la Silence médiévale, malgré ses prouesses chevaleresques dignes d'un homme, est rattrapée par sa condition de femme et finit par se marier. Alors que la Silence roubaldienne, en disparaissant, ne met pas fin à sa quête identitaire ce qui ne la confine pas à sa condition.

Pour originale qu'elle paraisse, une telle fin peut refléter l'héroïsme féminin médiéval, tel que Yasmina Foehr-Janssens a cherché à le retracer.¹⁰⁵ Elle en retient essentiellement que le statut héroïque de la femme comprend une forme de passivité et d'exclusion :

Toujours est-il que, si on peut postuler une forme d'accession du féminin au statut héroïque, celui-ci sera réservé à des figures de femmes solitaires, vierges et veuves, se tenant en marge du commerce matrimonial. Apparemment, le système comporte une case vide : l'héroïsme féminin est incompatible avec la position sociale de la femme mariée. L'impossible entrée dans la gloire de la femme se confirme pleinement dans le cas de l'épouse.¹⁰⁶

Les cas étudiés par la chercheuse confirment ce postulat. L'héroïsme de la veuve, à l'image de Griselda, repose sur une « domestication de l'ire endeuillée » et une patience admirable. Ensuite, les héroïnes des romans idylliques brillent par leur absence dans la trame narrative. Malgré la ressemblance gémellaire des deux enfants qui marque le début des récits idylliques, ceux-ci contribuent à codifier les « rôles sociaux de sexe ». La diégèse « flirte souvent avec la possibilité de dépeindre une fugue adolescente ». Un événement inattendu vient compliquer la fuite des amants qui se retrouvent séparés. Commence alors une course-poursuite à la recherche de l'autre, mais le narrateur se concentre, le plus souvent, sur la « recherche de la fiancée perdue par le jeune garçon », comme dans *L'Escoufle* de Jean Renart. Plus encore qu'Aélis, l'Enide de Chrétien de Troyes montre une héroïne active qui tente de résoudre la crise conjugale et chevaleresque qui survient après son mariage avec Erec. Mais son « agentivité »¹⁰⁷ n'a lieu que la nuit : « une sorte d'héroïsme insomniaque semble caractériser

¹⁰⁵ Voir l'article de Yasmina Foehr-Janssens, « La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII^e-XV^e siècles) », *Clio. Histoire, femmes et société*, 30 (2009), 61-78. Voir aussi, de la même autrice, *La Veuve en majesté : deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale* (Genève : Droz, 2000).

¹⁰⁶ Foehr-Janssens, « La fiancée perdue et retrouvée », p. 63-65, aussi pour ce qui suit.

¹⁰⁷ Par « agentivité », nous nous référons au terme anglais d'*agency* que Butler utilise pour qualifier le pouvoir d'agir. Voir Butler, *Trouble dans le genre*.

Enide dont les exploits discrets offrent un contrepoint nocturne aux démonstrations de bravoure diurne de son époux ».108 Même cette femme admirable reste dans une position de faiblesse, soumise à son mari qui l'entraînera dans une série d'aventures à valeur de rédemption.

La disparition de Silence peut se comprendre comme une forme d'héroïsme féminin conforme à la littérature médiévale. Pour être qualifiée d'héroïne, elle doit subir une forme d'exclusion, se perdre dans une absence. Surtout, elle doit se tenir loin du mariage, incompatible avec l'héroïsme pour une femme. La réflexion reste donc ouverte sur la misogynie ou non de ce dénouement qui se veut différent du « manuscrit A ». En tout cas, le texte se confronte à la fois aux valeurs modernes et médiévales. Roubaud réactualise une littérature passée tout en insérant dans son conte des valeurs culturelles du XX^e siècle. Cependant, le poids de la tradition littéraire médiévale ne lui permet pas d'entreprendre une révolution en ce qui concerne la figure du chevalier. Les tentatives entreprises mènent à l'échec et les répercussions vont au-delà du seul personnage de Silence. Elles entraînent l'abandon des fonctions féodales dans le royaume de Brycheiniog, puisque Morgannww renonce au trône et Wallwein à la chevalerie (CS, 146). L'émancipation féminine attendue est incompatible avec le monde chevaleresque, dans lequel elle introduit une dissonance, voire un dysfonctionnement. Voilà justement l'aspect que Roubaud questionne : c'est peut-être en détruisant l'ordre féodal que s'amorce une perspective féministe du roman, dont il suggère qu'elle ne peut se réaliser que dans un autre univers, mais un univers qui ne nous est pas connu.

108 Foehr-Janssens, « La fiancée perdue et retrouvée », p. 76.

Chapitre 7 : La merveille

La particularité des textes roubaldiens, comme nous l'avons vu, est qu'ils ne restent pas confinés au genre auquel ils prétendent appartenir. Les catégories pour la jeunesse ne sont en réalité qu'un masque. *Le Roi Arthur* ainsi que *Le Chevalier Silence* activent différents degrés de lecture en fonction des lecteurs potentiels : les deux contes répondent aux attentes d'un jeune public tout en relatant de manière érudite une évolution condensée des sources, travail que peut apprécier un médiéviste. Toutefois, il y a bien une thématique qui permet de rallier les deux principaux publics visés : le merveilleux.

La merveille est indissociable de l'imaginaire de l'enfance. Elle est même indispensable au bon développement de l'enfant. En même temps, cette merveille sous-tend la légende arthurienne. Elle offre un point de rencontre privilégié entre la littérature de jeunesse et la matière de Bretagne. Dans le sillage des procédés de composition médiévaux, Roubaud réactualise le merveilleux, afin de répondre en même temps aux besoins d'un jeune lecteur.

7.1 Merveilleux médiéval, merveilleux pour enfants

Au XII^e siècle, la *merveille* abonde dans la littérature française. L'apparition du merveilleux s'explique par « le relâchement de l'hostilité cléricale et l'avènement de formes culturelles (roman courtois) qui tendent à exalter les valeurs profanes ».¹ La *merveille* littéraire est donc étroitement liée à la naissance du roman et aux récits qui ont pour thématique l'amour. Par ce lien avec l'amour, la *merveille* profane se présente comme une écriture du désir.² Les critiques ont souvent essayé de préciser la nature de la *merveille* médiévale. Issue du latin *mirabilia*, elle concerne en premier lieu une perception visuelle, laquelle « se définit au moins autant par l'étonnement de celui qui regarde que par le caractère extraordinaire de ce qui est vu ».³ Cette perception visuelle amène un questionnement et une pluralité de réponses sur les causes qui peuvent créer un « désordre contre nature ».⁴

Mais ce désordre relève-t-il du fantastique ou du *merveilleux* ? En effet, la frontière est incertaine entre les éléments surnaturels qui peuvent servir à différencier un texte fantastique

¹ Dubost, « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge : positions et propositions », p. 4.

² Voir Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du moyen âge* (Paris : PUF, 1982) ; Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge* ; Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles* (Paris : Champion, 2002).

³ Francis Gingras, « Introduction », in *Une Étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. Francis Gingras (Laval : PU Laval, 2006), 1-10, p. 1.

⁴ Id.

d'un récit merveilleux, puisque tous les deux suscitent étonnement et interrogations. Selon Todorov, le fantastique résulte d'une intrusion d'éléments surnaturels dans « un monde qui est bien le nôtre », et cette intrusion ne « peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier ».⁵ Ces phénomènes surnaturels provoquent chez le lecteur ou le héros une hésitation qui demande à être expliquée pour définir le genre du texte. Si le lecteur ou le personnage « décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits », l'œuvre relève de l'étrange. Par contre, si de nouvelles lois de la nature sont admises et que le surnaturel ne provoque « aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite », le texte appartient au merveilleux.⁶ Et, contrairement au fantastique, le merveilleux ne représente pas l'intrusion de phénomènes surnaturels dans une réalité familière, mais repose sur une évasion du lecteur dans un au-delà.

La définition du fantastique que donne Todorov correspond surtout à un genre littéraire qui apparaît au XVIII^e siècle ; il ne prend guère en compte les écrits médiévaux. De ce fait, les définitions énoncées par Todorov s'appliquent mal aux textes du Moyen Âge, ce qui a conduit Christine Ferlampin-Acher à reprendre la question et à envisager le merveilleux comme un processus complet. Pour elle, il s'agit d'abord d'une vision qui suscite un étonnement, suivi d'un questionnement sur la nature du phénomène. Les réponses sont « plurielles et concomitantes » : soit le phénomène existe et il est de l'ordre de la féerie, de la magie et/ou du miraculeux ; soit « le phénomène n'est qu'une illusion ; nous sommes dans le domaine du fantastique et de la *déception* médiévale. L'enquête peut alors examiner l'origine du *fantosme*, qui sera féérique, magique, diabolique, scientifique... ». ⁷ Ainsi Pour Ferlampin-Acher, ce que Todorov appelle fantastique est ce que le médiéviste qualifie de merveilleux, mais l'enjeu ne se réduit pourtant pas à une simple substitution de termes : « il peut y avoir, simultanément [...] étrange et merveilleux, la causalité médiévale n'étant jamais unique ». Comprendons que le merveilleux repose « sur une polyphonie (les voix qui questionnent sont plurielles et l'on ne peut limiter le champ à un lecteur implicite) et sur une polysémie (les 'causalités' suggérées sont nombreuses) ». Quant au fantastique, il serait « un des développements possibles du merveilleux : le phénomène qui étonnait et qui aurait pu rester une *merveille* est interprété négativement, il n'existe pas, il n'est qu'illusion ».⁸

⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970), p. 29.

⁶ Ibid., p. 37 et 46.

⁷ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topiques merveilleuse dans les romans médiévaux* (Paris : Champion, 2003), p. 23.

⁸ Ibid., p. 22.

Ces différentes définitions nous amènent à repenser les phénomènes surnaturels chez Roubaud. D'emblée, nous pouvons dire que l'essentiel du surnaturel roubaldien appartient au merveilleux, car il s'inspire directement des textes médiévaux. D'autre part, ces récits pour enfants sont des contes, genre rattaché au merveilleux. La narration invite à l'évasion, au voyage et transporte les personnages et, par ricochet, le lecteur dans une autre temporalité et une autre géographie propices à la *merveille*. Pourtant, quand il s'agit d'étudier des événements étranges dans les contes roubaldiens, les définitions de fantastique et merveilleux selon Todorov ne peuvent être totalement évacuées. En tant qu'œuvre moderne, on doit se demander si le surnaturel dans les récits de Roubaud appartient davantage au merveilleux médiéval ou au fantastique moderne.

Enfin, bien plus qu'un souci de terminologie, c'est surtout le sens des phénomènes surnaturels qui nous intéresse. L'étude de Daniel Poirion permet de comprendre l'enjeu du merveilleux dans la littérature médiévale : la vraie problématique qui s'en dégage, c'est l'*autre*. Cette altérité, souvent motivée par le désir – désir étrange ou interdit – réorganise notre imaginaire dont les formes sont empruntées à d'autres cultures et traditions :

Comme dans les rêves, les constructions du désir interdit prennent dans la littérature le masque de l'étrangeté. Mais cette étrangeté est complice de notre plus secrète intimité. Ce sont ainsi les cultures étrangères qui fécondent l'imagination et aident à penser la vie, la sexualité et la mort. Indice de la réception d'une culture par une autre culture, symptôme du trouble suscité par la présence d'un autre en soi-même, le merveilleux médiéval [...] relève d'une critique de la « réception », notre lecture moderne prenant le relais d'une lecture médiévale où se creusait déjà l'écart entre divers systèmes de signes.⁹

Le merveilleux permet de donner un sens à l'inexplicable, de comprendre l'altérité et de remplir des blancs qui échappent à la raison humaine. Cette perception n'est pas uniquement médiévale : le contexte primitif des origines du conte le démontre. Il faut remonter aux premiers hommes pour comprendre l'enjeu des récits merveilleux : les phénomènes naturels géophysiques (les saisons, les jours, les nuits et les aléas climatiques) et biologiques (la naissance et la mort) demeuraient pour eux un mystère et étaient effrayants.¹⁰ Les contes deviennent un moyen de percer ces mystères et de rationaliser la peur en montrant « le chemin de la domestication du monstre/loup/inconscient et la maîtrise de la Nature environnante ».¹¹

⁹ Poirion, *Le Merveilleux*, p. 4-6.

¹⁰ Rondeau, *Aux sources du merveilleux : une exploration de l'univers des contes*.

¹¹ Véronique Rousseau, « Le robot et le loup », in Véronique Rousseau (dir.) *Enfance et merveilleux* (Paris : Lierre & Coudrier, 1990), p. 41.

Il est dès lors facile de faire le lien entre la littérature de jeunesse et les récits merveilleux, dans la mesure où ils partagent le même dessein, celui d'apporter des réponses à nos inquiétudes. Montandon considère d'ailleurs que « le merveilleux est un retour à l'enfance en ce qu'elle recèle de facultés à s'émouvoir de nouvelles rencontres, de s'ouvrir à l'inconnu, d'inventer la terre, le ciel et le monde, et de leur donner vie et langage ».12 Les livres pour enfants, comme nous l'avons montré, mettent l'accent sur les problématiques liées à l'enfance et suggèrent au jeune lecteur des réponses qu'il peut appliquer au monde qui l'entoure. Si le surnaturel plaît tant aux enfants, c'est surtout parce que leur pensée est animiste.13 La logique surnaturelle du merveilleux se rapproche de la pensée et de la perception des enfants pour qui la frontière entre le réel et l'irréel est poreuse. Isabelle Muller rappelle que « l'enfant est crédule, le merveilleux est pour lui une réalité, c'est une partie intégrante de son univers ludique non dissociable du rêve ou de la réalité, car les enfants adhèrent à leurs croyances ».14 Les mystères qui accompagnent l'enfant dans son quotidien facilitent aussi l'adhésion au merveilleux, car il est « habitué à voir ses parents pourvoir, par des moyens qui lui restent mystérieux, à tous ses besoins, les fées et leurs talents ne lui paraissant pas si extraordinaires que cela. Puisque le monde dans lequel il vit fonctionne sans qu'il en comprenne les ressorts, le monde magique ne lui demande pas davantage de crédulité ».15

Dans la littérature de jeunesse, le merveilleux a deux fonctions. Il permet avant tout au jeune lecteur de s'évader de la réalité « oppressante qui le cerne ».16 Il s'identifie à un héros valorisé qui va lui donner une confiance en soi et le rassurer17. En second lieu, le merveilleux a la même fonction pour l'enfant que pour l'homme primitif. Il permet de « compenser son ignorance partielle du monde extérieur ».18 L'enfant ne recherche pas une vérité absolue sur les choses qui l'entourent, il cherche surtout à être rassuré. L'explication magique ou surnaturelle apparaît plus appropriée pour son âge, tandis que

12 Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance* (Paris : Imago, 2001), p. 10.

13 Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 73.

14 Isabelle Muller, « Le merveilleux serait-il un terme adulte ? », in *Enfance et merveilleux*, 80-94, p. 83.

15 Anna Da Costa et Fabian Da Costa, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines du mythes, symbolisme et interprétation* (Paris : Vecchi, 2005), p. 74.

16 Ganna Ottevaere-van Praag, *Le Roman pour la jeunesse* (Bern : Lang, 2000), p. 176.

17 Id.

18 Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 76-77.

les explications scientifiques exigent une pensée objective. La recherche théorique et l'exploration expérimentale ont montré qu'aucun enfant d'âge préscolaire n'est vraiment capable de saisir ces deux concepts sans lesquels toute compréhension abstraite est impossible.¹⁹

Le merveilleux a donc avant tout un aspect sécuritaire et réconfortant pour le jeune lecteur. C'est pourquoi Bettelheim mais aussi d'autres pédagogues influencés par le psychanalyste américain considère le merveilleux des contes de fées comme un élément indispensable pour le développement de l'enfant.²⁰

Si le merveilleux répond aux attentes du jeune public, il séduit aussi l'auteur. Ce dernier étant adulte a perdu sa pensée animiste au profit d'une pensée rationnelle ancrée dans le réel. Cependant, il n'en éprouve pas moins le besoin de se distancier de son vécu quotidien :

Le choix de la tonalité merveilleuse ne renvoie donc pas seulement à la psychologie du jeune lecteur, mais elle relève aussi du talent – et de la pulsion – de l'écrivain porté par son imagination inventive et poétique à privilégier la représentation d'un monde ouvert à toutes les possibilités [...] et ne tient pas moins à l'invention des personnages, créatures imaginaires ou humaines armées de pouvoirs surnaturels [...]. La création inventive est aussi dans l'évocation de paysages et de décors soudain trop sereins ou inquiétants, de plantes et d'objets aux dimensions bizarrement fluctuantes.²¹

Ainsi le merveilleux fait sens dans l'œuvre de Roubaud, laquelle se construit autour de deux pôles centraux, l'imaginaire et la pluralité des mondes possibles.

Finalement, en plus de véhiculer une problématique de l'altérité, le merveilleux s'accompagne d'une écriture, ou plus précisément d'une réécriture de motifs, c'est-à-dire « d'éléments récurrents identifiables dans différents contextes, par-delà les aires culturelles et les époques ».²² Ces motifs qui introduisent le surnaturel sont accompagnés de la thématique du regard qui annonce la *merveille*. C'est au travers de ces deux axes – altérité et réécriture – que nous étudierons les formes du merveilleux dans les contes de Jacques Roubaud en vue d'en comprendre les enjeux littéraires, mais aussi leur but pédagogique. Deux figures

¹⁹ Ibid., p. 79.

²⁰ Voir Rondeau, « La pédagogie moderne du merveilleux », in *Aux source du merveilleux : une exploration de l'univers des contes*, p. 99-125. Parmi ceux qui revendiquent l'importance du merveilleux dans le développement de l'enfant voir aussi Jacqueline Held, *L'Imaginaire au pouvoir* (Paris : Ouvrières, 1977) ; Georges Jean, *Le Pouvoir des contes* (Paris : Casterman, 1989) ; Sylvie Loiseau, *Les Pouvoirs du conte* (Paris : Presses Universitaires de France, 1992) ; Pierre Péju, *La Petite fille dans la forêt des contes* (Paris : Robert Laffont, 1980) ; Isabelle Jan, *La littérature enfantine* (Paris : Ouvrières, 1985) ; Alison Lurie, *Don't Tell the Grown-Ups* (Boston : Little, Brown, [1990] 1998) ; Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*.

²¹ Ottevaere-van Praag, *Le Roman pour la jeunesse*, p. 177.

²² Gingras, « Introduction », in *Une Étrange constance*, p. 1.

arthuriennes vont nous permettre de questionner l'altérité et la réécriture : l'enchanteur et la fée.

7.2 Enchanteurs, sciences et techniques

Pour étudier le personnage de Merlin dans les contes de Roubaud, il faut remonter à sa double origine littéraire : l'homme des bois qui nous vient du folklore breton et la récupération chrétienne proposée par les sources françaises. Le Merlin décrit par Geoffroy de Monmouth dans la *Vita Merlini* est un roi qui après une défaite devient fou et se réfugie dans la forêt de Calédonie avec laquelle il entretient un rapport privilégié.²³ Le cadre sylvestre est repris par les continuateurs français de la légende arthurienne, en particulier Robert de Boron. Les séjours de Merlin dans la forêt – cette fois de *Nrhombellande* – ont pour but de rejoindre Blaise, le substitut paternel, qui est chargé de consigner l'histoire du Graal dictée par Merlin. En réalité, les liens avec la nature ne sont que très peu expliqués, Robert de Boron va essentiellement apporter une continuité biographique au personnage tout en le christianisant.²⁴ Nous avons déjà mentionné que Merlin est le fruit de l'union d'une vierge et d'un incube. Dans le *Merlin* de Robert de Boron, le diable veut prendre sa revanche sur le Christ et décide de créer un « homme capable de séduire l'humanité entière ». ²⁵ Cet être serait doté de la mémoire et de l'intelligence du diable pour se jouer de Jésus-Christ. C'est alors que, après avoir détruit une famille, le démon s'en prend aux deux jeunes filles restées orphelines. Il parvient à faire sombrer la cadette dans les plaisirs de la chair. Son aînée, dont la vertu ne fait pas défaut, entre alors dans une colère furieuse et va se coucher. La colère la trouble, et l'incube profite de cette faiblesse pour la posséder pendant son sommeil.

À partir de cette conception de Merlin, qui lie érotisme et satanisme, Robert de Boron s'attache à démontrer que la rédemption est toujours possible. Merlin, en raison de ses doubles origines – le Bien et le Mal –, va choisir le Bien. Il jouit des pouvoirs qui lui sont donnés par les deux camps : « La connaissance des choses passées lui vient du diable ; mais il tient de Dieu la faculté de connaître l'avenir, faculté infiniment supérieure à la précédente ». ²⁶ Le divin est toujours supérieur au satanique, de sorte que les pouvoirs que Merlin reçoit du

²³ *Vie de Merlin par Geoffroy de Monmouth*, éd. par Christine Bord et Jean-Charles Berthet, in *Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et études*, éd. par Philippe Walter (Grenoble : ELLUG, 1999), 49-171.

²⁴ Fédérique Le Nan, « Les séjours sylvestres de Merlin dans l'œuvre de Robert de Boron », in *Merlin Roman du XIIIe siècle*, éd. par Dominique Quérel et Christine Fermanpin-Acher (Paris : Ellipses, 2000), 18-26, p.18. Voir également Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages* (Cambridge: Harvard UP, 1952).

²⁵ Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 713.

²⁶ *Ibid.*, p. 716.

diabole sont mis au service du Bien. Cependant, Merlin reste un être souvent inquiétant. Il existe un paradoxe autour de ce personnage, écartelé entre le spirituel et le péché. Même s'il met son pouvoir au service du Bien, il se compromet dans des « situations scabreuses ». Rappelons qu'il est à l'origine des amours adultères d'Utherpandragon et Ygerne qui engendrent Arthur. Seulement, la conception d'Arthur telle qu'elle apparaît est nécessaire et a un caractère mythique : « La naissance d'Arthur renvoie à la naissance d'Héraclès, selon un éternel retour au mythe qui devrait estomper la responsabilité de Merlin ». ²⁷ Malgré la tentative de rachat de Robert de Boron, Merlin perd son âme lorsqu'il est séduit par Viviane et succombe dans les tentations de la chair.

Le caractère inquiétant et énigmatique de Merlin se manifeste aussi par ses pouvoirs. Dubost en dénombre trois : le prophétisme, caractéristique des personnages sacrés ; la divination, don possédé par les personnages écoutés et respectés, car il s'apparente au prophétisme, l'attribut sacré en moins ; et la magie des sorciers et des enchanteurs, pouvoir inquiétant qui viendrait d'un pacte diabolique. Merlin est ainsi à la fois prophète, devin et enchanteur. Il dérouté, car le public médiéval est « habitué, non seulement à distinguer ces différentes fonctions, mais aussi à porter sur chacune d'elles un jugement de valeur ». ²⁸ Cependant, c'est surtout en tant qu'enchanteur qu'il passe à la postérité. Cette fonction lui octroie la capacité de se jouer de la pesanteur, le don d'ubiquité et l'art de la métamorphose. Ce dernier, souvent présenté comme une plaisanterie, renvoie en réalité aux démons des premiers âges chrétiens qui aimaient se « divertir aux dépens des humains par de rapides et multiples apparences ». La tradition a donc de la peine à détacher Merlin de l'œuvre du Malin, même s'il n'utilise pas ses pouvoirs pour faire le mal, mais « pour organiser le cours des événements selon un plan providentiel qu'il est le seul à connaître ». ²⁹

Ainsi, la tradition littéraire amène une série d'interrogations et d'étonnements au sujet de ce personnage qui, en plus de le doter de pouvoirs surnaturels, le rattache avec certitude à la *merveille*. Le caractère merveilleux de Merlin l'exclut de l'humain, bien qu'il mette au service des hommes ses pouvoirs et ses savoirs. Toutefois, il n'est ni guerrier ni chevalier et il ne se déplace que rarement en monture, préférant marcher aussi vite que les chevaliers à cheval. Selon la tradition, les druides, prophètes et clercs n'avaient pas le droit de faire couler le sang. ³⁰ Ainsi s'explique le refus de la violence par Merlin. L'amour aussi écarte Merlin de

²⁷ Ibid., p. 721.

²⁸ Ibid., p. 723.

²⁹ Ibid., p. 725.

³⁰ Ibid., p. 742.

la sphère humaine. Ses expériences amoureuses vont rapidement se retourner contre lui. Par ses origines diaboliques et sauvages, il est facilement en proie à des pulsions sexuelles qui tendent vers la folie amoureuse. Sa perte commence lorsqu'il rencontre Viviane. La jeune fée, avide de connaître tous les enchantements de Merlin, fait semblant de lui accorder son amour jusqu'à ce qu'elle parvienne à enfermer le magicien « sans tour et sans mur et sans fer par enchantement » (SV, p. 1630, § 808). Il s'agit là de la version douce de l'enserrement de Merlin. Dans *La Suite du roman de Merlin*, Merlin devient l'enchanteur pourrissant dont se souviendra Apollinaire. Par la pratique d'un enchantement, Nivienne le plonge dans un état entre la vie et la mort et le jette dans une fosse où reposent deux cadavres. Il n'est plus enfermé dans une prison d'air, mais dans un tombeau, rendant dès lors sa fin plus brutale.³¹

L'enchanteur

Chez Roubaud, Merlin – comme d'ailleurs les autres membres du personnel roulant arthurien – résume en lui l'évolution de cette tradition littéraire. La grande différence avec la légende médiévale est que, dans nos deux contes, les circonstances de la conception de Merlin sont passées sous silence. Pour les connaître, il faut se référer à *Graal Théâtre* et à *Graal fiction*.³² Dans le *Roi Arthur*, il est seulement dit que les informations relatives à ses parents font partie de « l'histoire de Merlin » (RA, 20). Tout ce que nous apprenons, c'est qu'il détient ses pouvoirs prophétiques et divinatoires de ses parents : « Mais je sais aussi les choses du passé, à cause de mon père, et les choses de l'avenir, à cause de ma mère » (RA, 20). Il est précisé que pour les choses du passé « il voyait tout et ne se trompait jamais » (RA, 26), tandis que les choses de l'avenir ne sont pas aussi nettes :

Moi, Merlin, je ne connais pas tout le futur, que Dieu tient en sa main. Je l'aperçois seulement comme une image, parfois très claire, parfois brouillée, en train d'apparaître dans l'eau quand la lumière y pénètre ; il y a parfois beaucoup d'images, presque semblables, et ce sont tous des futurs possibles qui attendent de sortir de l'ombre à mesure que le temps mange le présent. (RA, 22)

La pluralité de Merlin apparaît, mais elle n'est rattachée ni au diable ni au divin. Ses pouvoirs sont de types prophétiques, divinatoires et magiques. Si ce sont les deux premiers que le lecteur découvre au début du récit, les pouvoirs de l'enchanteur prennent rapidement le dessus. La fonction d'enchanteur est d'ailleurs très tôt mise en évidence :

³¹ Ibid., p. 747.

³² Voir *supra* chapitre 2.1.

Il était aussi enchanteur. Il connaissait les paroles qui arrêtent les hirondelles en plein vol pendant une minute et puis les laissent repartir ensuite, tout étourdies et se disant : « Allons bon, qu'est-ce qui m'arrive ! » Il pouvait transporter sur son dos un château pierre à pierre avec tous ses habitants endormis et le reconstruire pendant la nuit juste un peu plus loin (il faisait ces choses quand il avait envie de s'amuser). Et au matin, en se réveillant, les gens du château se frottaient les yeux et disaient : « Allons bon, où est passée la rivière qui coulait là, en bas du perron ? ». Merlin était un grand enchanteur, le plus grand qui ait jamais été, je crois. (RA, 26-27).

Les prédictions sont reléguées au second plan en faveur d'enchantelements divers tels que la tisane « faite de quarante et une herbes différentes, toutes aromatiques » (RA, 27), laquelle donne à Utherpandragon l'apparence du roi Marc. Cet enchantement est à l'origine de la conception d'Arthur. Les autres sont mis au service du nouveau roi et prennent place dans un contexte guerrier. Si Merlin ne manie pas les armes, il use de ses pouvoirs pour aider Arthur. Il fait tomber une brume lors de la révolte des barons. Ceux-ci, au lieu de se battre contre les chevaliers du roi de Logres, se donnent « des coups de lance et d'épée les uns aux autres » (RA, 46). Merlin fait encore plus :

Pour chaque chevalier d'Arthur, il créa par enchantement neuf images de chevalier qu'il installa sur des images de cheval avec des lances illusoires et des épées faites d'ombre ; et il les lança dans la bataille. (RA, 46)

L'enchanteur confectionne aussi le fourreau magique d'Escalibour « qui avait le pouvoir de guérir instantanément toutes les blessures du roi quand il en recevrait dans les batailles » (RA, 98). À côté des enchantements, il y a les métamorphoses. Merlin passe par tous les âges de la vie au gré de ses besoins et de ses envies. Il a aussi la capacité de se rendre invisible (RA, 52). La magie est donc la facette de Merlin qui est mise en avant dans *Le Roi Arthur*. Le personnage de Roubaud confirme la forme prise par la légende merlinienne, où c'est en effet en tant que magicien que le personnage frappe aujourd'hui les esprits. En plus de rendre hommage à la tradition, Roubaud respecte aussi les attentes d'un jeune lectorat. Car c'est l'enchanteur, plus que le prophète qui plaît à ce public. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que la terminologie apparaît déjà dans le titre du conte, signalant le rôle qu'y joue le merveilleux, si important (nous l'avons vu) dans la littérature de jeunesse. Le magicien, très généralement dans les livres pour enfants, apporte à son public une touche familière :

En outre cet *emploi*, si archétypal qu'il renvoie directement à la tradition des contes de fées, est l'un de ceux qui peuvent le mieux expliquer le goût des enfants pour ce Moyen Âge-pays. Destinées à de jeunes lecteurs, ces fictions moyenâgeuses mettent en scène des personnages qui

appartiennent à leur toute récente culture livresque. Les enfants ont tous lu, entendu, des histoires de sorcières et de loups. Mais, arrivés à l'âge où « on n'y croit plus », ils trouvent dans ces romans historiques une réactualisation de ces peurs de la petite enfance. Elles sont ici dépassées : il ne s'agit plus de faire peur avec une sorcière, mais de mettre en scène un personnage qui aurait été historiquement attesté, et dont certaines caractéristiques rappelleraient les pratiques des sorcières des contes. En évoquant le personnage, on permet au lecteur le plaisir innocent d'une petite régression, une plongée nostalgique dans les frissons des premiers récits entendus.³³

Cependant, un paradoxe s'installe dans la mesure où à travers cette figure connue, qui a pour but de rassurer, on recherche un sentiment de peur. Ces deux pôles sont incarnés chez Roubaud par Merlin. L'auteur cherche constamment à apaiser le lecteur en précisant que l'enchanteur use de ses pouvoirs pour faire des plaisanteries et s'amuser (RA, 26, 41), en revanche, une certaine crainte demeure :

Merlin avait été le conseiller du roi Utherpandragon, et chacun se demandait si Arthur allait le garder ou le renvoyer. Car Merlin était un enchanteur et certains avaient peur de lui, bien qu'il fût bon et ne fît de mal à personne, sinon des farces aux méchants. (RA, 41)

Le côté farceur de Merlin désamorce la peur et amène un effet ludique dans ce conte pour enfants, mais il n'a rien de novateur. Nous le trouvons déjà dans les sources médiévales où les « diverses métamorphoses sont souvent présentées comme des plaisanteries, et il est certain que Merlin prend plaisir à déconcerter les gens ».³⁴ Dans *Le Roi Arthur*, Roubaud parvient à faire un condensé des attributs qui ont façonné Merlin tout au long de la légende. Si sa fonction d'enchanteur domine, il n'omet pas pour autant l'ascendance sylvestre du personnage. Nous retrouvons Merlin dans les bois :

Il revenait à Logres en marchant dans la forêt. Il était un peu mélancolique ; bien sûr, il racontait des histoires drôles aux rouges-gorges pour les faire rire, comme d'habitude ; il faisait la course avec les biches ; il chatouillait les vers de terre dans les champs ; il faisait courir les ruisseaux dans l'autre sens pendant une minute pour voir la tête des truites (les truites sont trop sérieuses, il faut parfois les secouer) ; mais tout cela ne l'amusait pas autant qu'autrefois, quand il était un enchanteur à ses débuts. (RA, 89)

Si son humour est encore présent, il se mélange à un sentiment de nostalgie, de mélancolie. Le narrateur nous présente un Merlin changé annonçant en quelque sorte sa déchéance. Ce passage se situe au milieu de la deuxième partie, dans un chapitre qui est loin d'être anodin,

³³ Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 59.

³⁴ Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 723.

celui de « la demoiselle du lac ». Y est racontée la rencontre avec Viviane pour qui il brûle de désir. Il n'est pourtant pas question d'amour fou, seulement de quelques baisers :

C'est ainsi que Merlin se trouva une nouvelle élève, qui lui jura qu'elle ferait tout ce qu'il voulait avec elle en échange de ses leçons, mais le premier enchantement qu'elle fit fut un enchantement qui empêchait Merlin de lui faire quoi que ce soit sauf quelques baisers, et encore quand elle en avait envie. (RA, 93)

On entrevoit donc le piège dans lequel Merlin s'engouffre par amour. Il va la voir tous les jours pour poursuivre son enseignement (RA, 93), sans que le conte ne nous en dise davantage sur leur relation. Il n'évoque pas l'emprisonnement de Merlin dans la tour invisible, mais sa disparition est signalée à la toute fin du conte :

Quelqu'un manque : Merlin ! Merlin n'est pas là ; entre l'avant-dernier chapitre et le dernier, entre la guerre des Saxons et ce soir de Noël, il a disparu ; où et pourquoi ? Eh bien, on ne peut pas le dire dans cette histoire ; c'est une aventure qui appartient à l'*histoire de Merlin*. (RA, 126)

L'épilogue de la vie de Merlin, ainsi que son origine, n'est pas développé dans le conte. Le narrateur renvoie le lecteur à l'*Histoire de Merlin* pour s'informer sur ces événements. La raison de cette discrétion relève du fait que ces deux parties de la vie de l'enchanteur dévoilent le côté sombre du personnage. Si cette négativité n'est pas totalement censurée, car un lecteur averti peut en voir des bribes, elle n'est en tout cas pas explicitée. Par souci du public visé, l'auteur préfère garder un mystère autour de ce personnage afin de le placer définitivement du côté du bien et dans le domaine du merveilleux. Il efface ainsi tout l'aspect religieux de la rédemption et de la chute que les médiévaux ont placé dans ce personnage. Aucune mention n'évoque qu'il est le fils du diable. Au contraire, toute filiation est effacée, puisqu'il est désigné en tant qu'« Enfant-sans-père » (RA, 16). Une allusion à son côté satanique affleure pourtant, lorsque les barons suspectent Merlin d'avoir « fait une alliance avec le diable » (RA, 42). Toutefois, il s'agit d'un des prétextes trouvés par les barons pour se révolter contre Arthur. De plus, c'est un pacte – hypothétique ! – qui est évoqué et non une ascendance directe.

Finalement, la chute décrite par les continuateurs n'apparaît qu'en filigrane dans le conte.³⁵ Tout ce qui est de l'ordre de ses pulsions sexuelles est passé sous silence. Cela tient aussi à une censure justifiée en fonction du public ciblé. On mentionne uniquement l'attrait de Merlin pour « les jeunes et belles fées » (RA, 48), d'abord avec Morgane, et qui se confirme

³⁵ Dans les textes médiévaux, la disparition de Merlin se justifie par la volonté de christianiser la légende arthurienne et pour ce faire apparaît le besoin de supprimer tout merveilleux Breton, dont Merlin.

avec Viviane dans la deuxième partie du conte.³⁶ Cette deuxième partie s'éloigne justement du *Merlin* en prose et prend davantage les éléments développés par les continuateurs dans la *Suite du roman de Merlin*. L'origine sauvage de Merlin en est un aspect, mais son exclusion de la sphère humaine en est un autre. Ainsi, il est précisé que Merlin refuse de monter à cheval. C'est l'un des éléments relevés par Dubost, lequel distingue l'enchanteur du commun des mortels :

Ils chevauchèrent longtemps, ou plutôt Arthur chevaucha longtemps, car Merlin n'aimait pas monter à cheval, il disait que c'était trop haut au-dessus du sol, que l'on était trop secoué et que ça lui donnait le mal de mer ; il préférait se déplacer en glissant sur un coussin d'air à vingt centimètres du sol. (RA, 94)

Le coussin d'air éloigne Merlin de l'humain et le rapproche davantage de la sorcière et de son balai. Notons que l'aspect comique de l'enchanteur est toujours présent dans l'image qu'il offre de lui-même, se dépeignant, nauséux, sur un cheval.

Roubaud parvient à donner un panorama de l'évolution de Merlin dans la littérature. Si la première partie suit le texte du *Merlin* en prose, la deuxième rend hommage aux continuateurs, puisque c'est un Merlin sylvestre et amoureux qui prend le dessus sur le conseiller du roi Arthur. Roubaud ne reprend pas seulement les événements et les aventures de ses deux sources, mais, il rend compte, au fil du récit, des changements de Merlin allant des aspects prophétiques aux attraits charnels, même s'il atténue l'érotisme et efface le côté obscur de l'enchanteur : il en fait ainsi l'adjuvant principal d'Arthur. L'art de Roubaud, c'est de parvenir à adapter la matière arthurienne en respectant les règles narratologiques du conte tout en retraçant l'évolution de la légende. En somme, les quelques traits négatifs que l'enchanteur laisse entrevoir dans *Le Roi Arthur* permettent au lecteur expert de comprendre les enjeux de la réécriture, sans pour autant discréditer le personnage aux yeux des petits lecteurs. En effet, Merlin apparaît comme une *merveille*, tirant ainsi le récit davantage vers le conte de fées que vers *l'exemplum* édifiant, contrairement à ce que les médiévaux ont cherché à faire. La négativité de Merlin est aussi en retrait dans *Le Chevalier Silence*. D'ailleurs les caractéristiques de l'enchanteur y sont réparties sur plusieurs personnages.

³⁶ Ce désir brûlant pour les jeunes fées est par contre largement développé dans la pièce « Merlin l'enchanteur » de *Graal Théâtre*. Comme aucune censure ne retient les auteurs, la facette négative de Merlin est exposée dans la pièce de plusieurs manières : par sa naissance, son désir et son enserrement par Viviane.

Merlin ou Myrddin ?

Dans *Le Chevalier Silence*, le personnage de Merlin joue avec la tradition. Premièrement, sa présence est discrète, comme elle l'est dans le *Roman de Silence* où il n'apparaît qu'à la fin. Ensuite, le personnage n'apparaît plus physiquement, il est mentionné à seulement deux reprises, ce qui rappelle la démarche du *Lancelot* en prose. Dans cette source médiévale, le narrateur fait mention de Merlin lorsqu'il évoque le passé de Viviane, mais l'enchanteur n'est plus un personnage de la diégèse. Dans *Le Chevalier Silence*, la première allusion à Merlin se trouve dans la lettre découverte dans le berceau de Wallwein: « elle m'a confié à la Providence et à son auxiliaire, la rivière Ombre, qui saura prendre soin de moi comme Merlin le lui a prophétisé » (CS, 28). La seconde mention apparaît lorsque Wallwein rencontre sa mère et que l'abandon du jeune homme à sa naissance est rappelé :

Chaque jour elle pleure dans mes bras sur le sort de son fils bien-aimé qu'elle a confié à sa naissance à la rivière Ombre sur les conseils de Merlin. (CS, 111)

À travers ces deux rappels, Merlin se manifeste essentiellement en tant que prophète et conseiller. La particularité du personnage, dans *Le Chevalier Silence*, est qu'il n'a pas le monopole des trois fonctions qu'il occupe normalement dans les textes médiévaux : prophète, devin et enchanteur. Celles-ci sont dissociées et réparties entre plusieurs personnages. Merlin devient littéralement un être pluriel, car il coexiste avec Myrddin, nom qui renvoie à la version galloise et ancestrale du magicien. Avec son nom latinisé, il entre dans la légende arthurienne sous la plume de Geoffroy de Monmouth :

Geoffroy of Monmouth took up Myrddin before he took to Arthur. He latinized the name as *Merlinus*, changing a letter because his prospective Norman-French readers would dislike *Merdinus* as suggesting the offensive *merde*. In a short work entitled *Prophetiae Merlini* (« the Prophecies of Merlin »), Geoffroy paraphrased some of the existing Myrddin material, and added more of his own, most of it in a highly cryptic style. Then he incorporated these « prophecies » in his major book, the *Historia Regum Britanniae*, completed toward 1138.³⁷

Dans le conte roubaldien l'empreinte galloise est affirmée. Il suffit d'évoquer le nom des lieux et des personnes du royaume de Brycheiniog (ancien royaume du Pays de Galles), dont la complexité graphique et l'accumulation de consonnes signalent le rapport ludique avec l'onomastique celtique. De plus, le narrateur ne se définit pas comme trouvère ou troubadour, mais par l'équivalent gallois : « cyfarwydd » (CS, 13). Et enfin, lorsque Renart dit son nom « Renart ap Renart » (CS, 87), le médiéviste reconnaît la structure commune aux noms

³⁷ *The New Arthurian Encyclopedia*, ed. Norris J. Lacy (Pennsylvania : Garland, 1996), p. 320.

propres celtes présents dans les romans arthuriens (par exemple : *Madoc ap Uthyr*). Par cette logique de rattachement à la culture celte, Myrddin, dont le nom renvoie aux mythiques origines celtiques, acquiert un poids tout particulier dans le récit. Il occupe quant à lui la fonction de « devin » (CS, 19). Il prédit le rêve du roi Glendwr (CS, 19). Et il a des qualités d'obstétricien, car il dévoile le sexe du bébé de Gortensja :

Hélas Myrddin, consulté en secret au cours du cinquième mois de la grossesse et examinant dans son for intérieur une image du bébé lové bien au chaud dans le ventre douillet (et charmant) de sa mère, tout en grommelant que ce n'était pas la peine de le déranger dans ses recherches d'algèbres pour un mystère qui en était si peu, leur dit fort nettement qu'ils allaient être bientôt en possession d'une fille. (CS, 21-22)

Myrddin, en plus d'être devin est aussi savant par ces connaissances médicales et mathématiques que l'on perçoit dans cette citation. Cependant, il incarne aussi l'aspect négatif de la figure merlinienne, c'est-à-dire son penchant pour les femmes. Son vice s'avère nuisible à Silence et à Walllwein, car il dévoile par mégarde à Morgane des informations à leur sujet :

Morgane la fée savait, parce que Myrddin le lui avait révélé. Et si Myrddin avait, imprudemment et contrairement à sa règle de conduite fait cette révélation, c'est qu'il avait conclu avec Morgane un pacte de récit : elle lui racontait ses aventures amoureuses, avec un grand luxe de détails, en échange de quelques bribes d'information sur les événements à venir, écart rapide d'un coin du rideau du futur. (La vie solitaire de Myrddin [sic] et son emploi du temps très encombré ne lui permettaient pas de vivre lui-même des amours ; il était donc obligé d'avoir recours à des récits.) Les inventions érotiques de la Guivre l'avaient tellement passionné qu'il n'avait pu s'empêcher de montrer à Morgane la nuit qu'allait passer Walllwein dans son château, et du coup, avait révélé distraitemment l'affaire de l'anneau. (CS, 100)

Il y a une tentative de justification des penchants de Myrddin en raison de sa solitude, afin de ne pas jeter l'opprobre sur ce personnage proche de la famille de Silence, mais aussi du narrateur comme nous l'apprenons dans le postlogue :

Je suis parti alors dans le manoir ancestral de ma famille, avec mes livres, mes manuscrits. J'y vis seul, ayant parfois la visite des descendants de Renart [...] et de Myrddin, qui me raconte ce qui se passe dans le monde, ce qui s'y est passé, et un peu, très peu, de ce qui arrivera. (CS, 147)

Myrddin est donc rattaché à ce royaume fictionnel et pseudo-celtique inventé par Roubaud, alors que Merlin reste ancré dans la légende arthurienne, par exemple quand la famille de Lis parle de lui. Les rares mentions de Merlin font de lui un personnage qui, en sa qualité de prophète, apparaît comme le sauveur de Walllwein. Comme le reste du personnel roulant

arthurien, ce personnage est peu exploité dans *Le Chevalier Silence*. Myrddin, lui, occupe une place plus importante dans la diégèse et paraît ambigu. Il a des dons qu'il met au service des gens, mais il a aussi un côté négatif, même si celui-ci est atténué et motivé. Au-delà de ce qui les distingue, Merlin et son ancêtre celtique représentent deux fonctions apparentées : la prophétique et la divinatoire, plus inquiétante.

Il nous reste encore à explorer ce qui relève de l'enchanteur et de l'homme des bois. Ces deux caractéristiques vont de pair, mais elles ne sont, chez Roubaud, plus rattachées aux personnages merliniens. On sait qu'il faut se rendre à Brocéliande pour trouver des enchanteurs. Le nom de cette mythique forêt suffit pour invoquer le merveilleux. C'est d'ailleurs dans ce bois que, selon les sources médiévales, le Merlin sylvestre a été conçu. Or, chez Roubaud cette forêt perd de son caractère merveilleux, car « nul n'ignore non plus que la forêt de Brocéliande est pleine de *pièges* » (CS, 84). Ces pièges renvoient plus à la technique et à la mécanique qu'ils ne suggèrent une quelconque présence de surnaturel. Cette intuition se confirme lorsque le lecteur découvre Renart en même temps que Silence et Houyymn :

En s'approchant, Silence et Houyymn s'aperçurent que debout sur le devant de cette grille, collé presque contre elle était immobilisé un grand renard (il avait bien cinq pieds huit pouces de longueur) qui ne parvenait pas à s'en libérer. Car la clôture contenait des pièges aux mâchoires d'acier dont l'un s'était refermé sur sa patte avant droite. (CS, 85)

Le caractère inquiétant de Brocéliande est renforcé par la présence – tout aussi peu merveilleuse – « d'enchanteurs et de brigands (souvent indiscernables) dans les sombres sous-bois au pied des chênes immenses, dissimulant presque la lumière du jour est plus grande que partout ailleurs au monde » (CS, 84). La figure de l'enchanteur n'est pourtant pas absente du passage : c'est en effet par le dispositif d'un enchanteur que Renart est pris au piège. Celui-ci l'a mis à cette place parce que le goupil lui a dérobé « une poule aux œufs d'or » (CS, 89). L'acte de Renart justifie le recours au piège, mais ceci ne suffit pas à améliorer l'image du, ou plutôt des enchanteurs dans le récit. En effet, Renart vole la poule pour la remettre à un autre enchanteur qualifié de « bandit » (CS, 91) et « maudit » (CS, 88). Il s'agit de Bréhus sans Pitié, un des pires malfaiteurs du monde arthurien.³⁸ Celui-ci, en plus d'agir selon les ordres de Morgane, veut la poule pour couvrir ses besoins financiers :

³⁸ Le personnage est emprunté au *Tristan* en prose. Voir l'article de Richard Trachsler, « Brehus sans pitié : portrait-robot du criminel arthurien », in *La Violence dans le monde médiéval, Sénéfiance* 36 (Aix-en-Provence : PUP, 1994), 525-542.

Il a un grand besoin d'or pour financer ses recherches en vue de la fabrication d'un robot-chevalier indiscernable d'un chevalier humain ; et le magicien qui vit ici, avec lequel il s'entend mal, a refusé de lui échanger sa poule contre une poudre d'invisibilité.³⁹ (CS, 89)

Si Renart ne lui remet pas l'animal, Bréhus promet de changer la famille du goupil en langouste. Malgré les capacités de métamorphose et la mention de la poudre d'invisibilité, le merveilleux cède progressivement sa place à la technique par les pièges et les robots. Quant à l'enchanteur, il rejoint le côté du mal.

Il y a là un paradoxe qui s'amorce, car en devenant maléfique, l'enchanteur se rapproche des figures de sorcières ou même des loups qui suscitent la peur dans les contes des tout-petits. Cécile Boulaire précise que des personnages tels que les magiciens, alchimistes ou médecins ne sont ni bons ni mauvais : « c'est selon ».⁴⁰ Contrairement aux sources médiévales, qui ont proposé une figure plurielle de Merlin, Roubaud fait une distinction nette. Il dissocie les fonctions de Merlin en classant le prophète vers le bien, le devin dans l'entre-deux et le magicien vers le mal. Il relègue les enchanteurs dans le camp des méchants, non plus en assignant leur image à Merlin, mais à Bréhus dont l'attribut de malfaiteur est incontesté dans les romans arthuriens. En même temps, il neutralise le merveilleux qui ne répond plus aux attentes d'un lectorat plus âgé. Il garde certaines réminiscences enfantines avec la malignité des enchanteurs ou encore avec les animaux dotés de parole. Par contre, il n'y a plus d'enchanteurs et de magie, contrairement au *Roi Arthur*. Si le merveilleux est « tout élément qui échappe à une causalité rationnelle »⁴¹, il est effacé dans le *Chevalier Silence*. Ce qui sort de l'ordinaire est rationalisé et expliqué par des engins ou des dispositifs. Ceci correspond aux connaissances d'un public adolescent et à une logique rationnelle qui ne se contente plus de croire ou de s'émerveiller, mais qui a besoin d'explications. La seule magie qui subsiste est l'amour, représenté par *l'anneau*. Même dans le monde des fées, dans l'Ailleurs, le merveilleux est déconstruit.

7.3. Les fées et l'Autre Monde

La fée est définie comme un être doté « d'un don divinatoire qui ne va pas toutefois jusqu'au pouvoir de déterminer l'avenir des humains : elle appartient ainsi de droit aux déesses du Destin. Mais son royaume est plus vaste : les pouvoirs de la fée [...] ne sont pas circonscrits

³⁹ On notera que le « robot-chevalier » permet un double renvoi : à Galaad dans *Graal Théâtre* et au *Chevalier Inexistant* d'Italo Calvino.

⁴⁰ Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, p. 59.

⁴¹ Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, p. 7.

au registre du 'Fatum' : leur champ est illimité ».42 Son origine est double. La fée témoigne d'abord d'un héritage antique. Par son don divinatoire, elle rappelle les Parques. Et en tant que figure du désir, elle peut être rapprochée des nymphes :

Au XII^e siècle, la vogue de la matière de Bretagne favorise l'irruption des contes merveilleux dans la littérature écrite. La culture savante va s'emparer des figures de l'imaginaire collectif et préciser leurs traits. Ainsi pénètre, dans le monde de l'écrit, une nouvelle vision de la fée ou plutôt un second type de fée, bien différent de la figure savante de la Parque. Le terme qui désignait, dans la culture savante, la déesse du destin, évoquait aussi son avatar dans la culture populaire, divinité sylvestre liée à un culte de l'abondance et de la fertilité. Mais il va s'attacher, à partir du XII^e siècle, à un autre personnage : nos fées sont nées de la superposition de ces apports.43

Ces nouvelles fées se distinguent essentiellement de la Parque par l'érotisme qu'elles irradient. Nous avons vu que la sensualité ne manque pas dans les contes de Roubaud quand Merlin est en contact avec les deux fées présentes dans les textes : Viviane et Morgane.

Viviane

Dans la littérature médiévale, Viviane – qui deviendra la Dame du Lac – incarne le destin de Merlin et Lancelot. Alors qu'elle entraîne le premier vers la mort, elle transforme le second en parfait chevalier. Chrétien de Troyes dans *Le Chevalier de la Charrette* fait une des premières mentions de la Dame du Lac, bienfaitrice de Lancelot. Toutefois, l'assimilation de la mère adoptive de Lancelot et de l'amoureuse de Merlin se réalise dans le *Lancelot* en prose. Les romans postérieurs – c'est-à-dire les suites du *Merlin* en prose que sont la *Suite Vulgate*, la *Suite du roman de Merlin* et les *Prophéties Merlin* – ne reviennent pas « sur cette double personnalité de la fée, qu'ils acceptent comme un fait acquis ».44

Son rôle de fée marraine ou mère adoptive de Lancelot est la partie dominante de cette figure dans la légende arthurienne. Cependant, pour l'étude des contes de Roubaud, c'est surtout son passé qui nous intéresse. Avant de devenir la Dame du Lac, elle commence par être l'élève de Merlin. Elle peaufine ses pouvoirs avec l'aide de l'enchanteur qui tombe éperdument amoureux de la jeune femme. Le *Lancelot* est le premier texte à raconter la relation de la fée et du magicien. Les suites du *Merlin* en prose vont enrichir la figure de cette

42 Ibid., p. 13.

43 Ibid., p. 25.

44 Ibid., p. 291.

fée. Si, dans le *Lancelot*, la demoiselle n'entre en contact du merveilleux qu'avec l'aide de Merlin, les suites affirment le caractère féérique de Viviane, font d'elle « une divinité sylvestre » et la rattachent à une déesse antique :

Tous concourent à rapprocher Viviane, la fée sylvestre, la demoiselle chasserresse qui se refuse à Merlin par refus de l'amour, de la chaste déesse des forêts, la vierge chasserresse qui elle aussi châtie cruellement ceux qui osent l'aimer : Diane.⁴⁵

Ce rapprochement entre la fée et la déesse se fait au travers de plusieurs éléments. Il y a la similitude des noms, leur passion pour la chasse et une négation amoureuse commune. Dans la *Suite du roman de Merlin*, le sort que la fée réserve à Merlin renvoie à la trahison commise par Diane envers son amant Faunus.⁴⁶ Dans ce même texte, Niviene partage une autre caractéristique avec la déesse italique : elle veut à tout prix préserver sa virginité. « Cette obsession justifie la trahison et facilite l'identification de deux personnages, l'un maléfique, l'amante de Merlin, l'autre bienfaisant, la mère nourricière de Lancelot ».⁴⁷

Ce culte de la virginité distingue la *Suite du roman de Merlin* des deux autres récits sur la signification des amours de Viviane et Merlin. Si dans toutes les versions, la fée se refuse à l'enchanteur, elle ne cherche cependant pas à se débarrasser de lui. Dans la *Suite Vulgate*, elle respecte « son serment d'accorder son amour à Merlin quand il lui aura appris toute sa science ».⁴⁸ Grâce aux leçons de Merlin, elle finira par l'enfermer dans une tour sans mur. Cet emprisonnement reflète la caractéristique des contes morganiens, où la fée enlève l'amant dans l'Autre Monde et le retient prisonnier. Lorsque l'enchanteur est en captivité, Viviane reste près de lui. Dans la *Suite du roman de Merlin*, par contre, la fin de Merlin est brutale. La haine est le moteur des actions de la fée et c'est un rapport de force qui s'établit entre les deux personnages :

Partagée par le dégoût pour l'homme et la fascination pour l'enchanteur, Niviene laisse à Merlin l'espoir de la voir répondre à son amour en échange de leçons de magie. Dès lors professeur et élève ne se quittent plus ; l'amour de Merlin, la haine de Niviene grandissent parallèlement, l'un prétendant obtenir le don d'une virginité que l'autre entend préserver à tout prix.⁴⁹

⁴⁵ Ibid., p. 292.

⁴⁶ Notons que dans la *Suite du roman de Merlin*, le nom de la fée devient Niviene.

⁴⁷ Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, p. 294.

⁴⁸ Ibid., p. 295.

⁴⁹ Ibid., p. 296.

La fée qui défend sa pureté devient une figure positive, une valorisation que confirme la suite du récit, puisqu'elle est la protectrice d'Arthur et de Lancelot. A l'opposé, le désir contribue à noircir Merlin, préfigurant la disparition de l'enchanteur.

Chez Roubaud, la fée n'est encore qu'« une petite jeune fille » (RA, 90). Elle se prénomme Viviane et, contrairement aux suites médiévales, elle a dès son apparition le lac pour attribut. C'est en effet dans une forêt près d'un lac que Merlin fait sa rencontre. Quant à la forêt, elle réactualise la figure de Diane. Or, chez Roubaud, le lecteur ne découvre pas une jeune fille en train de chasser ; elle semble s'adonner à la pêche et plus précisément à la pêche à l'anguille : « c'est que l'anguille n'était pas *dans* l'eau ; elle était en l'air, à cinquante centimètres au-dessus de la surface du lac ; et elle gigotait d'un air surpris et mécontent, sans arriver à bouger et à replonger dans l'élément liquide » (RA, 89).

Cette substitution de la chasse par la pêche n'est pas innocente, car la demoiselle chasseresse devient la demoiselle « pêcheresse ». Ce déplacement a un effet discriminant dans la mesure où ce nouvel attribut rapproche la fée de la faute. Mais la question réside de savoir de quelle faute : la (future) disparition de Merlin peut-être ? Viviane, qui apparaît en tant que jeune fille dans le conte de Roubaud, n'a pas encore acquis le rôle positif de fée marraine de Lancelot. Sa pureté est encore à faire. Elle est d'ailleurs décrite de manière érotisée lors de sa première apparition : « elle n'était pas très habillée, puisqu'elle ne portait en tout et pour tout qu'une couronne de jonquilles sur ces cheveux blonds » (RA, 90). La nudité, qui témoigne de la liberté (morale) de la jeune femme, vient confirmer son appartenance au monde des fées et au merveilleux. Dans les contes, le passage du monde des humains à l'univers féérique se marque aussi par une frontière. Même si celle-ci est très fine chez Roubaud, elle est délimitée par des éléments topographiques qui ont été fixés par la tradition, « au premier rang la forêt, puis les landes, les cours d'eau, les montagnes, la mer avec ses îles mystérieuses, et au-delà, les contrées lointaines réelles ou fabuleuses ».⁵⁰ Dans le *Roi Arthur*, la forêt, l'eau sous forme de lac, de torrent, et enfin « une petite île dans la brume » (RA, 89) viennent consolider l'apparition du surnaturel. Cette atmosphère merveilleuse que suggère le paysage n'est certes identifiable que par les médiévaux ou par un lecteur expérimenté. Roubaud rajoute des éléments plus explicites à l'intention du jeune lecteur. Aux lieux mentionnés s'ajoute une anguille en lévitation et, une fois la jeune fille décrite, le texte confirme sa nature particulière : « Merlin vit tout de suite que c'était une fée » (RA, 90).

⁵⁰ Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 251.

Si Merlin est rapidement séduit par la fée qu'il trouve « très jolie » (RA, 90), celle-ci ne cache pas son antipathie pour les hommes qu'elle qualifie à deux reprises d'idiots. La première fois en s'adressant directement à Merlin qui l'observe : « Qu'est-ce que vous avez à me regarder comme un idiot ? » (RA, 90). Et la deuxième fois, lorsqu'elle clame ouvertement son opinion sur la gent masculine :

« C'est fort ! dit-elle. Je croyais que tous les hommes étaient idiots comme mon père et mes frères et tous les garçons du voisinage qui ne pensent qu'à m'embrasser qui ne savent même pas parler aux oiseaux ! Comment faites-vous ça ? » (RA, 90)

Dans ce passage sont condensées les deux principales caractéristiques de Viviane : son aversion pour les hommes et son intérêt pour les enchantements. Comme dans les différentes versions médiévales, elle devient l'élève de Merlin par attrait pour la magie, mais elle apprend rapidement à dompter son maître, puisque, rappelons-le, le premier enchantement qu'elle fait sert à empêcher « Merlin de lui faire quoi que ce soit » (RA, 93).

Dans *Le Roi Arthur*, la fée est présentée par les caractéristiques essentielles que l'on connaît de la légende arthurienne médiévale : une topographie qui lui est propre – le lac et la forêt – la féerie et son apprentissage auprès de Merlin ou encore sa déconsidération de la gent masculine. Elle est principalement un être sylvestre ; même sa fonction de fée marraine, bien qu'elle ne soit pas développée en raison de l'absence de Lancelot, est esquissée, quand elle remet Escalibour à Arthur :

À ce moment, venant de loin à la surface du lac, apparut une demoiselle en robe légère qui marchait rapidement à la surface de l'eau. C'était la fée Viviane, la nouvelle élève de Merlin, et Merlin la regarda avec tendresse et fierté se diriger sans hésiter et sans se mouiller vers l'épée et la saisir par la lame sans perdre une goutte de sang. Elle enleva l'épée de la main noire qui resta immobile au-dessus de l'eau et, sans un mot, elle l'apporta au roi. Et quand le roi l'eut prise, elle lui fit un petit salut et s'en alla silencieusement comme elle était venue. (RA, 97)

Cette remise de l'épée évoque la cérémonie d'adoubement, faisant de Viviane la suzeraine et par conséquent la protectrice d'Arthur. D'ailleurs, Viviane sauve Arthur lorsqu'il est sur le point de se faire tuer par Accalon sur l'ordre de Morgane (RA, 114). C'est bien une fée positive qui se dessine dans le conte de Roubaud. Positivité qui se confirme, car sa responsabilité dans la disparition de Merlin est passée sous silence.⁵¹ Tout autre est Morgane.

⁵¹ Pour garder une bonne image de la fée, le besoin de cacher la raison pour laquelle Merlin disparaît est important. En effet, l'enchantement en tant que conseiller du roi est un adjutant. Viviane aussi est un adjutant. Or

Morgane

Dans *Le Roi Arthur*, Morgane est présentée successivement comme la fille d'Ygerne et d'Utherpandragon, la femme d'Urien, la mère d'Yvain et la sœur d'Arthur. Elle domine le récit en tant que fée sombre, maléfique et luxurieuse. Elle est l'ennemie principale d'Arthur qu'elle cherche à détruire afin de prendre sa place. Pour arriver à ses fins, elle use de ses charmes pour bénéficier de l'aide d'Accalon et de Merlin.

Roubaud, dans *Le Roi Arthur*, nous présente une Morgane aux multiples rôles conformément à la tradition médiévale. Elle est en effet un personnage complexe et changeant d'un texte à l'autre. Elle apparaît pour la première fois chez Geoffroy de Monmouth dans la *Vita Merlini* composée en 1148. Morgane est décrite comme la fée qui guérit Arthur sur l'île d'Avalon, mais aucun lien de parenté avec le roi n'est mentionné. Elle devient la sœur d'Arthur sous la plume de Chrétien de Troyes, dans *Erec et Enide*. Dans ce texte, elle est toujours décrite en tant que guérisseuse. Par conséquent ce personnage est marqué positivement.

Si la consanguinité entre Arthur et Morgane n'est plus contestée depuis Chrétien de Troyes, la positivité de la fée, en revanche, disparaît. Dès le *Lancelot*, Morgane se voit chargée « de tous les péchés du monde », et ceci pour deux raisons :

[La plus évidente] est la réaction générale de crainte, dans l'imaginaire médiéval, à l'égard des êtres surnaturels issus de mythologies païennes. Cette réaction se traduit par une « satanisation » des anciennes divinités. Mais elle ne suffit pas à expliquer la noirceur que l'on attribue à Morgue, car d'autres fées, telle la Dame du Lac, connaissent un sort plus clément et sont même parfois les fidèles servantes de Dieu [...]. Or le personnage littéraire de Morgane, étroitement lié, dans la littérature romanesque, à des récits d'enlèvement dans l'autre monde, est avant tout une figure dangereuse et inquiétante.⁵²

L'enlèvement devient à partir de la fin du XII^e siècle le leitmotiv de la fée Morgane. La récurrence de ce thème a permis d'établir un type de contes dits « morganiens » dont la structure narrative a en commun le ravissement d'un être humain dans l'Autre monde⁵³ par un être surnaturel.⁵⁴

si elle s'en prend à Merlin elle devient opposante, rejoignant ainsi le camp des méchants et rendant son personnage difficile à saisir pour un jeune public.

⁵² Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, p. 267.

⁵³ La définition de l'Autre monde est très vague. Pour certains il s'agit de l'au-delà. La mort peut alors s'inscrire comme ce voyage dans le monde de la fée.

⁵⁴ Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, p. 10.

Chez Roubaud, Morgane n'apparaît nullement sous un jour positif. Elle est la principale opposante, la méchante de l'histoire aussi bien dans *Le Roi Arthur* que dans *Le Chevalier Silence*. Dans *Le Roi Arthur*, elle cherche à tuer son frère. Tout commence lorsque Arthur, Gauvain et Yvain partent à la chasse du blanc cerf. C'est là un motif hérité de la littérature arthurienne, lequel « fournit un épisode charnière, celui du passage d'un monde à l'autre ».⁵⁵ L'apparition du blanc cerf active la féerie et place l'aventure sous le signe du merveilleux. L'animal a pour but de guider le héros jusqu'à la fée.

Dans *Le Roi Arthur*, le cerf symbolise cette féerie, il incarne même la fée, au sens littéral, puisque celle-ci sort de l'animal : « Et qui sortit de la carcasse du cerf ? Morgane, la fée Morgane » (RA, 103). Là encore, pour que l'activation du merveilleux soit saisie par un jeune public, Roubaud introduit des indications qui complètent les symboles traditionnels de la merveille que sont la forêt, le blanc cerf et l'eau de la fontaine. On précise qu'il s'agit d'un « cerf enchanté » (RA, 103) et le passage dans l'Autre Monde prend la forme d'un rêve, car les chevaliers s'endorment « après avoir bu de l'eau à la fontaine » (RA, 100). Par conséquent, la triple aventure s'articule tel un songe suspendu entre la réalité et l'Ailleurs : Gauvain rencontre Péléas, Yvain voit sa mère Morgane sur le point de tuer son père et Arthur réchappe, avec l'aide de Viviane, au coup de grâce que veut lui porter Accalon. Toutefois, à la fin de la séquence, le lecteur s'interroge, se demandant s'il s'agissait véritablement d'un rêve, car au réveil des protagonistes Accalon gît mort devant eux. Ce cadavre confirme que la *merveille* a bien eu lieu et donc atteste le caractère merveilleux du conte.

Ce passage contribue à démarquer les deux fées de l'histoire, Viviane et Morgane. En effet, l'activation du merveilleux ne suit pas les mêmes procédés selon qu'il se manifeste en lien avec l'une ou avec l'autre. Quand le surnaturel apparaît au travers de Viviane, il ne provoque aucune réaction de la part des personnages et du lecteur. La facette magique de la jeune fille apparaît comme naturelle. Ceci peut s'expliquer par le fait que Viviane en tant que protectrice du roi Arthur a un rôle de fée marraine, personnage type des contes de fées. Du moment que le texte appartient aux contes de fées, le merveilleux qui en ressort correspond davantage à la définition qu'en donne Todorov, c'est-à-dire que « les éléments surnaturels n'y provoquent aucune surprise ».⁵⁶ Tandis que Morgane, qui est instigatrice d'aventures, garde un caractère médiéval qu'elle partage avec le merveilleux. Ce dernier provoque des réactions et il nécessite des réponses pour pouvoir être confirmé et défini.

⁵⁵ Ibid., p. 221. Voir aussi Méla, *La Reine et le Graal*, p. 52.

⁵⁶ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 59.

Suite à ces aventures, ou mésaventures pour Morgane, car ses plans échouent, elle s'exile à Avalon suivant le conseil de Merlin. Son exil justifie ses futurs enlèvements :

- Oui, dit Morgane, mais qu'est-ce qu'on doit s'ennuyer !
- Mais pas du tout, dit Merlin, écoute un peu. Pour commencer tu pourras faire venir dans ton île de jeunes chevaliers, que tu inviteras pour te tenir compagnie ; en plus, tu auras un grand château avec plus de cent cinquante chambres, chacune avec vue sur la mer ; et tu auras de belles jeunes fées à ton service. (RA, 117)

C'est effectivement pour se divertir que Morgane attire Wallwein à Avalon dans *Le Chevalier Silence*. *Le Chevalier Silence* est un récit d'enlèvement dont Morgane est l'instigatrice. La chasse au blanc cerf y est également présente, mais le motif se trouve renversé. Il apparaît d'abord dans le rêve prémonitoire du roi Glendwr, lequel rappelle à la fois la rencontre de Viviane à la fontaine et la chasse au cerf d'Arthur, à quelques exceptions près. Contrairement au roi de Logres, Glendwr ne parvient pas à abattre le cervidé :

Il rêva qu'étant parti à la chasse d'un grand cerf blanc aux bois phénoménaux, l'ayant poursuivi toute une journée sans l'atteindre, égaré dans la forêt et éloigné de ses gens, il s'allongea dans l'herbe d'une clairière où murmurait une fontaine et s'endormit. (CS, 17)

En outre, la jeune fille à la fontaine n'est pas une fée. Cette demoiselle décrite avec une coupe à la garçonne n'est autre que Silence : « le roi aperçut une belle jeune fille aux cheveux couleur de noisette, très courts, qui se baignait à la fontaine » (CS, 17-18). Comme le relève Franceschini, la description de la demoiselle est peu canonique, ce qui nous montre que « la logique romanesque a déjà discrètement déraillé ». ⁵⁷ Elle déraile d'autant plus que le motif de la chasse au blanc cerf n'engendre aucune merveille. Bien au contraire, il aboutit à une fin tragique : la mort du roi, qu'annonce le rêve. Glendwr se fera effectivement tuer (chap. 20) après une partie de chasse, quand se reposant auprès d'une fontaine, il aperçoit Silence et la désire.

Le blanc cerf ne symbolise donc plus la présence de merveilleux et il ne sert plus à attirer le héros vers la fée dans *Le Chevalier Silence*. Cet animal pur et noble, qui a aussi un caractère christique, ⁵⁸ est remplacé par son antithèse : l'escoufle. Ce sont en effet deux escoufles qui vont attirer Silence et Wallwein sur l'île d'Avalon. Les « séides de Morgane » sont des charognards : « Aucune nourriture ne leur est plus agréable que la chair des héros morts (surtout les yeux, qu'ils dégustent comme des huîtres) » (CS, 102). À l'opposé de la

⁵⁷ Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 310.

⁵⁸ Voir la légende de Saint Eustache, Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, p. 239-241.

blancheur du cerf, ces deux « escogriffes », nous l'avons vu, ont le plumage et l'âme maculés (CS, 98). L'utilisation de ces oiseaux aux antipodes du cervidé sert la parodie, mais aussi la narration, car les oiseaux ont pour but d'attirer les héros dans l'Autre Monde, et plus précisément à Avalon.

Avalon est cette île sur laquelle Morgane est forcée de s'exiler. Dans *Le Roi Arthur*, l'île est décrite à travers le prisme du merveilleux et ressemble à s'y méprendre au jardin d'Eden. C'est un endroit hors du temps, difficile d'accès, où règne l'harmonie :

Cette île c'est *Avalon*, une petite île dans la mer, souvent entourée de brume : car, partout où elle se trouve (et elle ne reste pas toujours au même endroit), sa température est agréable, en toute saison de l'année et même quand la mer est couverte de glace ou frappée de tempête. C'est pourquoi la vapeur des eaux froides qu'elle réchauffe autour d'elle peut la cacher entièrement. Son sol est fertile et produit, en abondance et simultanément sur les mêmes arbres, fleurs et fruits, mais surtout pommes, tomates qui sont les « pommes d'or » et citrons. Et chaque arbre, en plus, a dans son feuillage des oiseaux qui sont entraînés à toutes les musiques. Les garrigues fournissent des cigales, des grillons, des herbes parfumées. Et des fontaines. Comme tu aimeras les fontaines ! Et ses torrents, bordés de tendres bois de noisetiers, où les saumons sautent pour cueillir les noisettes qui donnent la sagesse. (RA, 117).

Une description similaire de l'île se retrouve dans le *Chevalier Silence* :

L'île est souvent entourée de brumes ; une température agréable y règne toute l'année. Son sol est fertile et produit en abondance et simultanément sur les mêmes arbres fleurs et fruits de toutes latitudes, mais surtout pommes, tomates et citrons. Chaque arbre a aussi un feuillage d'oiseaux de toutes couleurs, qui savent la polyphonie et le chant grégorien. Les garrigues fournissent à profusion cigales, sauterelles et herbes aromatiques. Et les fontaines ! On ne pourrait rêver plus fontaines... (CS, 136-137)

La description est presque identique d'un conte à l'autre. Néanmoins, le fait de qualifier le chant des oiseaux de « polyphonie » et de « chant grégorien » introduit une note à la fois érudite et parodique dans le *Chevalier Silence* : en invoquant deux manifestations majeures de la musique médiévale, Roubaud traite une caractéristique du *locus amoenus* (le chant des oiseaux) avec une distance amusée. Il ne se contente donc pas de reprendre la description d'Avalon par Geoffroy de Monmouth qui est un des premiers à parler de l'île des Pommes, haut lieu de la géographie arthurienne :

Avalon sera toujours *l'autre lieu* du roman arthurien : celui d'où l'on vient, celui où l'on va (*Lanval*), jamais celui où l'on est. Dans ces conditions cette île demeure une île merveilleuse, un

espace évoqué, une référence mythique, *une terre d'asile pour les âmes*, selon la belle définition d'Edmond Faral.⁵⁹

Dans *Le Chevalier Silence*, l'île n'est qu'évoquée. Les protagonistes ne s'y attardent pas. À peine arrivé sur Avalon, ils repartent aussitôt :

C'est pourquoi quand Renart, Silence et Houyymm arrivèrent en Avalon, qui les attendait sur le quai ? Walllwein, Houyymmie et la famille Renart. Le quai et le port étaient déserts. Morgane était invisible. Un corbeau s'approcha du navire laissant tomber un message, qui comportait les nouvelles instructions du capitaine. Il devait embarquer tout ce joli monde, aller au large, et les larguer dans une chaloupe avec un mois de provisions. À eux ensuite de se débrouiller ; elle, Morgane, s'en lavait les mains jusqu'au coude. (CS, 140)

Dans le conte, le lecteur fait en compagnie des héros un voyage dans l'Autre Monde, mais il s'arrête sur le quai d'Avalon. L'Ailleurs est représenté par les Antipodes,⁶⁰ dont la description s'apparente aux contrées décrites dans le *Roman d'Alexandre* ou *Le Devisement du Monde* de Marco Polo.⁶¹ Avalon reste impossible à saisir, car l'île disparaît quand Morgane le souhaite, par « une brume de voile » comme Merlin le lui suggère dans le *Roi Arthur* (RA, 118).

Si le mystère demeure autour de l'île, c'est sans doute la seule trace merveilleuse à ne pas être parodiée dans le *Chevalier Silence*. Comme nous l'avons vu avec les enchanteurs, la merveille est désamorcée qu'elle soit rationalisée ou tournée en dérision. En plus des escouffles, les aventures de la Guivre – une femme serpent – confirment le comique lié au merveilleux. Cette bête n'est autre que Morgane déguisée qui cherche à retenir des chevaliers.

Pour cet épisode, Roubaud se réfère au *Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu, épigone de Chrétien de Troyes, dont le héros – Guinglain – est chargé de porter secours à la maîtresse d'Hélie, transformée en Guivre repoussante par un enchantement. Il doit relever l'épreuve du « Fier Baiser », qui consiste à embrasser la créature pour que celle-ci redevienne une belle et charmante princesse au nom parlant de Blonde Esmerée (c'est-à-dire pure et éclatante). Suite à cet exploit, le héros – qui jusque-là était surnommé le Bel Inconnu – découvre son identité. Ses origines lui sont dévoilées par une voix qui lui apprend qu'il est Guinglain, fils de Gauvain.

La Guivre suscite l'étonnement et la crainte. Le Bel Inconnu se signe quand il la voit, afin d'exorciser le mal (« Cil se saine quant il le voit » BI, v. 3150). La monstruosité de la

⁵⁹ Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 297.

⁶⁰ Gabriella Moretti, *Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito letterario* (Parme : Pratiche, 1994). La seconde partie (p. 79-112) suit le développement du mythe de l'Antiquité tardive au Moyen Âge.

⁶¹ Voir Ding, « La réécriture entrelacée », p. 326.

créature est mise en avant. Excepté ses lèvres vermeilles fortement érotisées, rien dans sa description physique ne peut être rapproché de l'humain : sa grandeur, sa queue et ses couleurs en font une créature surnaturelle, et elle est comparée à un « dyable » (*BI*, v. 3152). Pourtant, l'apparence démoniaque est vite remise en question. Face à Guinglain, la Guivre s'incline à plusieurs reprises. Elle dévoile son humanité cachée en respectant les règles sociales et en montrant qu'elle reconnaît l'autorité du chevalier. Une relation féodale se dessine entre les deux personnages et les attributs humains de la Guivre (ses lèvres et les codes sociaux) lui permettent de voler un baiser au héros interloqué :

La guivre autre fois le *rencline*
Vers lui doucement s'*umelie*
Il se retint, ne le fiert mie
Il l'esgarde, par ne s'oublie
Ne de rien nulle ne fercele
Et si a il molt grant mervele
De la *bouce qu'a si vermelle*
Tout s'enten en li regarder
Que d'autre part ne pot garder
La guivre vers lui se lança
Et en la bouce le baissa (*BI*, v. 3176-3186, nous soulignons).

Chez Roubaud, la Guivre est certes « impressionnante » (*CS*, 60), mais c'est sa laideur qui crée la stupéfaction. Une laideur caractérisée comme répugnante à « effet émétique » (*CS*, 60), bien que sa description physique présente peu d'éléments qui feraient d'elle un monstre ou une créature surnaturelle. Elle est « de taille humaine » et constituée de « membres plus ou moins humains » (*CS*, 60). Aucune référence à la physionomie traditionnelle des guivres n'est présente, car elle ne ressemble ni à un serpent géant ni à un dragon femelle. De surcroît, elle est dotée de la parole. En plus des attributs humains concédés à la créature, le merveilleux continue d'être désamorcé par une écriture qui porte les marques de la parodie, ainsi quand « le fier baiser » est appelé, de manière plus familière et enfantine : « le poutou qui pue » (*CS*, 61). Le jeu désacralisant de la parodie se manifeste aussi par l'emploi d'onomatopées tel le « bruit glougloutant » (*CS*, 61). Finalement, la Guivre est tournée en dérision : elle est présentée comme une créature moustachue et luxurieuse, souffrant de strabisme (*CS*, 60). Ces éléments inattendus, qui suscitent le rire, reclassent ce passage dans un registre burlesque. L'univers courtois du *Bel Inconnu* est désamorcé, car le passage de la Guivre dans le *Chevalier Silence* est dominé par l'emploi de termes familiers et vulgaires qui évoquent le bas

corporel et l'éros, de manière à dévoiler la présence de Morgane sous les traits de la Guivre.

Morgane est le personnage avec lequel Roubaud prend le plus de liberté. Avant tout, il ne retrace pas son évolution. Si, dans les textes de Chrétien de Troyes, la fée est positive et devient, dans les continuations, progressivement négative, chez Roubaud elle est d'emblée l'ennemie jurée d'Arthur. L'auteur moderne se permet donc de jouer avec ce personnage de méchant. Morgane garde sa dominance érotique et se voit affublée d'éléments parodiques qui la rattachent davantage à l'univers du fabliau qu'à celui du roman courtois. Au contact de la fée, d'autres éléments à consonance merveilleuse perdent aussi leur essence, tels le blanc cerf et la Guivre. Le cervidé se voit vidé de sa fonction de guide, et la créature mi-dragon, mi-serpent perd sa monstruosité pour devenir un être comique et répugnant. Ces deux bêtes peuvent figurer dans un bestiaire fabuleux, à cette liste nous pouvons rajouter la Sphinge.

Cette « grande bête moitié humaine moitié chatte au sexe indistinct » (CS, 130) marque le passage vers Avalon, donc chez Morgane. Son apparition est marquée par une géographie qui annonce la *merveille* : une montagne escarpée « de parois presque verticales, lisses » (CS, 129) au pied de laquelle coule une « rivière froide et roide » (CS, 129).⁶² Malgré cette topographie, là encore le merveilleux disparaît. En effet, la Sphinge ne provoque aucune réaction affective chez Silence. La jeune fille tue le monstre « sans trembler de terreur » (CS, 131). Au contraire, l'étonnement se manifeste chez la Sphinge : « Silence tira son épée et transperça d'un coup foudroyant le cœur de la Sphinge, qui mourut sans avoir eu le temps d'effacer l'expression de surprise de son visage » (CS, 131). Le merveilleux n'est plus seulement évacué, mais par la réaction de la créature, il se trouve renversé.

Ce dernier élément vient confirmer le statut du merveilleux dans *Le Chevalier Silence*. Il y est abordé soit de manière risible, soit il est rationalisé. C'est ainsi que l'étrange peut s'adresser à un public adolescent ou plus expérimenté. Si l'enfant lecteur, comme le confirme Bettelheim, a besoin de magie, l'adulte ou l'adolescent ne trouvera plus de réponses dans les contes, car les « solutions semblent si incongrues ».⁶³ Roubaud tient parfaitement compte de cette évolution de l'enfant à l'adulte en rédigeant ses deux contes. Dans le *Roi Arthur*, le surnaturel a toute sa place et il apparaît de manière conforme à ce que les théories littéraires ont établi. Dans *Le Chevalier Silence*, il ne peut plus exister en tant que tel. Il est essentiellement travaillé par la parodie, fonctionnant comme une piqûre de rappel pour

⁶² La description du passage qui mène à la Sphinge est reprise du *Roman de Thèbes*, pour l'analyse voir Ding, « La réécriture entrelacée », p. 314-328.

⁶³ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 76.

l'adulte qui lui remémore ses croyances enfantines, source de sourire pour un esprit devenu adulte. Même l'aspect le plus enfantin du conte, qui est la parole donnée aux animaux, sert le rire. Les héros sont accompagnés dans leurs aventures par des animaux, ce qui est un schéma classique des contes de fées. Mais, comme nous l'avons vu avec Renart, l'humour et la parodie sont, là encore, de la partie, Roubaud entretient l'amusement littéraire et le jeu avec les sources. La thématique du merveilleux dans *Le Chevalier Silence* souligne davantage l'impossibilité de classer cette œuvre, mais elle ouvre aussi toute une série de questions sur la réception et l'adhésion au merveilleux chez un public moderne et adulte.

Avec la littérature pour enfants, Roubaud poursuit son expérimentation de brouillage de genres littéraires et de publics visés. Conformément à la littérature de jeunesse, il entretient le *dual addressee*, de sorte que ses contes font le bonheur des petits comme des grands. Cependant, le public adulte auquel Roubaud s'adresse tend à se spécifier. Il ne s'agit plus nécessairement des parents (ils n'en sont pas exclus pour autant), car les jeunes lecteurs roubaldiens sont en mesure de lire seuls. Roubaud s'adresse en particulier à un lecteur adulte qui est médiéviste ou, au moins, un amateur éclairé de littérature arthurienne. Il poursuit, en réalité, le lien entre enfants et médiévistes qu'il tisse dans *Graal fiction* en parlant des héros de la matière de Bretagne : « Qui les connaît encore aujourd'hui, sinon les enfants, dont se nourrissent les contes, et les médiévistes qui sont, nul ne l'ignore, de grands enfants ? » (*GF*, 13). Et on le sait, Roubaud, lui-même est un grand enfant. La réécriture arthurienne devient dès lors sa propre quête d'une enfance perdue.

TROISIÈME PARTIE :

UNIFICATION ROUBALDIENNE

Roubaud, à l'instar de Silence, s'aventure au-delà du royaume arthurien pour poursuivre sa quête. Les genres, les registres, les époques et les pratiques d'écritures sont enchevêtrés les uns aux autres pour constituer cette grande tapisserie qui est l'œuvre de Jacques Roubaud. Si dans les deux parties qui précèdent nous décomposons les pratiques d'écriture de l'auteur en regard aux sources du Moyen Âge, dans cette partie, nous étudierons essentiellement les liens que les *ambages* arthuriennes roubaldiennes entretiennent entre elles. Dans un premier temps, nous abordons les questions d'auto-réécritures qui d'une part tissent un réseau entre les textes de Roubaud, et d'autre part, imitent des pratiques d'écriture du Moyen Âge. Le processus d'auto-réécriture, comme nous le verrons, contribue à produire une imitation de la composition littéraire médiévale. Enfin, nous terminerons avec la portée métatextuelle des fictions de Roubaud, permettant une réflexion sur les enjeux des fictions théoriques de Roubaud dans la pratique de la création littéraire.

Chapitre 8 : La géométrie de l'auto-réécriture roubaldienne

Le travail de réécriture dans les textes de Roubaud ne se limite pas à la relation entre un texte A et un texte B de deux auteurs distincts. Elle se trouve au sein même de l'œuvre (générale) de Roubaud, comme l'a démontré Florence Marsal au sujet du '*grand incendie de Londres*' : les répétitions sont constantes, notamment le récit du rêve qui va « se retrouver un peu partout, répété, avec des changements minimaux, dans plusieurs branches ».1 Ces répétitions ont deux effets. D'une part, le retour du rêve permet de reproduire le mécanisme de la mémoire ; ainsi il tend à « imiter le retour incessant du souvenir ».2 D'autre part, le récit itératif s'inscrit dans des étapes « du travail du deuil et du renoncement du projet, étapes caractérisées par une intense réflexion et une réévaluation du rêve et de son impact réel sur la vie du narrateur ».3 Le procédé est emprunté à la prose du *Lancelot* qui est émaillée de répétitions qui, comme dans le cycle roubaldien, marquent la progression du temps. En même temps, il permet à Roubaud de progresser dans son travail de deuil, détournant le récit médiéval « de sa fin pourtant inévitable, afin de recréer un passé fictionnel ».4

1 Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 195.

2 Ibid., p. 195-200. Rappelons qu'un rêve est à l'origine du projet d'écrire « un roman, dont le titre serait *Le Grand incendie de Londres* » (*GRIL*, 134).

3 Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 200.

4 Ibid., p. 192.

Les *ambages* arthuriennes de Roubaud ne sont pas exemptes de répétitions, lesquelles sont présentes aussi bien au sein d'un même texte qu'entre les différents récits. De ce fait, nous considérerons ces répétitions de phénomènes d'*auto-réécriture*. Celle-ci peut se comprendre selon trois perspectives : la génétique d'un texte, l'écriture de soi ou des rapports d'intratextualité. À vrai dire, le '*grand incendie de Londres*' constituerait un champ d'étude intéressant pour ces trois axes, dans la mesure où il s'agit d'un texte à visée autobiographique, marqué par de nombreuses répétitions et composé en cycle dont chaque branche a sa propre histoire éditoriale. Toutefois, pour ce qui est des textes arthuriens de Roubaud, nous retiendrons uniquement le troisième sens du terme, c'est-à-dire l'approche intratextuelle qui se produit lorsqu'un auteur « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) ».⁵ Si nous préférons le terme d'*auto-réécriture* à intratextualité, c'est qu'il est plus large. L'intratextualité, comme l'intertextualité, implique essentiellement un acte de communication (réussie) entre l'écrivain et un lecteur attentif.⁶ Chez Roubaud, cette relation entre les deux agents est indéniablement présente, cependant elle ne constitue qu'un des aspects de l'*auto-réécriture*.

Les *auto-réécritures* sont de trois types chez Roubaud. Nous distinguons l'adaptation, c'est-à-dire la réécriture d'un texte antérieur destiné à un autre public. La reprise de motifs qui sont retravaillés de la même façon que pourrait le faire un écrivain (ou un copiste) médiéval. Enfin apparaît une réécriture plus subtile et qui à ce moment donne lieu à un phénomène à proprement parler d'intratextualité. Généralement une citation, une formule ou une allusion revient et active un jeu de piste entre les œuvres. Le lecteur se transforme, dès lors, en enquêteur amenant la communication entre l'écrivain et son lecteur à son acmé. Pour exploiter ces trois différents mécanismes d'*auto-réécriture*, nous ajoutons à notre corpus arthurien *La Langue des enfants*, bref récit publié en 1994 dans la revue la *Main de Singe*.

⁵ Voir l'introduction à l'ouvrage collectif *L'Intertextualité*, dir. par Nathalie Limat Letelier et Marie Miguet-Ollagnier (Paris : Belles Lettres, 1998), p. 27. Pour les questions d'intertextualité et d'intratextualité voir notre *Introduction*, c.f. *supra* p. 37.

⁶ Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », consulté le 21 février 2019, <https://doi.org/10.7202/012270a>.

8.1 La translation du théâtre populaire au conte pour enfants

Un cas exemplaire d'auto-réécriture chez Roubaud se rencontre entre la pièce *Merlin l'enchanteur* tirée de *Graal Théâtre* et le conte pour enfants *Le Roi Arthur*.⁷ Ce dernier peut se lire comme l'adaptation pour enfants de la pièce. Le lien entre les deux textes ne fait aucun doute dans la mesure où l'un et l'autre relatent de manière similaire les origines du royaume de Logres. L'adaptation demande premièrement des ajustements au niveau du registre, du contenu et de la narration en vue d'interpeller un jeune lectorat. Le vocabulaire se trouve simplifié et les épisodes de types guerriers et érotiques sont atténués, constat que nous avons déjà pu faire en comparant *Le Roi Arthur* à ses sources médiévales. Ensuite les modifications d'auto-réécriture les plus importantes passent par la transmodalisation qui, selon Genette, est le passage du mode narratif au dramatique et vice versa.⁸ Cependant, les modifications modales apparaissent en trois temps chez Roubaud. Il y a d'abord la composition de la pièce qui passe par une réécriture des sources médiévales, laquelle implique une dramatisation des textes narratifs médiévaux. Puis, les répliques théâtrales sont à leur tour retravaillées et retransposées en prose dans *Le Roi Arthur*. Nous reconnaissons dans ce travail le processus de recyclage en trois phases proposé par Moser : le prélèvement, le transfert et la réinsertion.

Cependant, il ne faut pas voir dans *Le Roi Arthur* un résultat final du processus de réécriture et dans *Graal Théâtre* un travail intermédiaire. Les deux œuvres peuvent exister (se lire) indépendamment des liens qu'elles partagent. De plus, la composition du *Roi Arthur* ne se fait pas de manière si linéaire, c'est-à-dire que le texte n'est pas le résultat d'une simple réécriture de la légende arthurienne transmise par *Graal Théâtre*. Si ce dernier texte est un médiateur, le conte pour enfants n'en écarte pas pour autant les sources dont les principales sont, comme nous l'avons vu, *Le Merlin* en prose, *La Suite Vulgate* ainsi que *La Suite du roman de Merlin*. Elles constituent à la fois un hypotexte pour *Graal Théâtre* et pour *Le Roi Arthur*. *Graal Théâtre* devient alors un hypertexte, mais *Le Roi Arthur* acquiert un statut particulier en raison de l'emprunt fait à la fois aux sources médiévales et à l'œuvre théâtrale, il peut être donc qualifié, si l'on reprend la terminologie de Genette, d'hyper-hypertexte.⁹

La réécriture du *Roi Arthur* qui retravaille à la fois des textes d'autrui et les propres textes de Roubaud se rapproche de la démarche de Michel Tournier qui, lui aussi, adapte son

⁷ Si le recueil complet de *Graal Théâtre* est paru en 2005, la pièce *Merlin l'enchanteur* paraît une première fois en 1981 aux éditions Gallimard. La version de 1981 ne diffère pratiquement pas de celle de 2005. C'est pourquoi nous pouvons utiliser la pièce comme hypotexte du conte *Le Roi Arthur* paru en 1987.

⁸ Ibid., p. 396.

⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 425.

Vendredi pour les enfants. Tournier compose en 1967 *Vendredi ou les limbes du Pacifique*¹⁰ qui se veut une variante du roman de Defoe paru en 1719 : *Robinson Crusoé*.¹¹ En 1971, Tournier adapte son roman pour les enfants dans *Vendredi et la vie sauvage*.¹² Ce texte apparaît comme une version épurée de la précédente, que l'auteur va jusqu'à qualifier d'œuvre meilleure, sans pour autant remplacer le texte destiné aux adultes.¹³ Là encore les deux textes sont destinés à coexister, et l'adaptation pour enfants emprunte à la fois au mythe originel et à la version pour adultes présentée par Tournier. Si l'écriture est à double niveau, sa réception l'est aussi :

Vendredi ou la vie sauvage devient donc l'objet de ce que le théoricien [Genette] appelle une « double 'réception' », c'est-à-dire une réception à deux niveaux par le même lecteur, créant une sorte de « palimpseste de lecture ». Le second *Vendredi*, rappelle Genette, « vise un lecteur par hypothèse inapte à la lecture du premier ». Pour le lecteur enfant, qui ne connaît pas *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, la dernière version n'est en fait qu'une réécriture du *Robinson Crusoé* de Defoe, n'engendrant pas plus de gêne entre le texte et son lecteur que les innombrables autres versions. Par contre, le lecteur adulte, qui lit ce « second *Vendredi* avec le souvenir du premier », venant ainsi « se superposer au destinataire recherché », serait un « lecteur imprévu et sans doute importun », et ressentirait en conséquence un malaise.¹⁴

Ce constat s'applique également aux textes de Roubaud, la « double réception » y est aussi présente. Chez Roubaud, le malaise du lecteur adulte est peut-être encore plus grand, dans la mesure où l'œuvre roubaldienne cache nombre d'énigmes faites pour le tester. Un lecteur adulte et averti face à la version pour enfants sait que Roubaud lui réserve une lecture particulière, il se prépare à en trouver les traces. Enfin, pour le lecteur enfant, ou plutôt futur adulte, *Graal Théâtre* offre plus qu'une nouvelle version du *Roi Arthur*. Le recueil théâtral lui offre un double accès, celui du lecteur et celui du spectateur, réactivant son imaginaire enfantin. De plus, *Graal Théâtre* présente cette suite tant attendue marquée par l'arrivée du Chevalier Vert dans *Le Roi Arthur*. Les démarches des deux écrivains sont indéniablement semblables : ils réécrivent un mythe qu'ils adaptent ensuite pour la jeunesse et que l'on peut lire de manière indépendante ou (l'enfant devenu adulte) dans un ordre inversé. Le but recherché par ces réécritures n'est pas pour autant le même.

¹⁰ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Paris : Gallimard, 1967).

¹¹ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, ed by Michael Shinahel (New York : Norton, 1994).

¹² Michel Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage* (Paris : Gallimard jeunesse, [1977], 2007).

¹³ Michel Tournier, « Quand Michel Tournier récrit ses livres pour les enfants », *Le Monde*, 24 décembre 1971, p. 7.

¹⁴ Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants* (Montréal : PU de Montréal, 1997), p. 132.

Tournier subvertit le mythe de Robinson. Il procède à une inversion des valeurs et des rapports entre Robinson et Vendredi : « la nature et le primitivisme surmontent la civilisation, Vendredi instruit Robinson ».¹⁵ Cette réécriture à l'envers du mythe est influencée par le succès qu'a connu la pensée de Lévi-Strauss et les théories postcoloniales. Ainsi, Tournier questionne les approches sociologique et ethnographique de son temps par la littérature. Il place son œuvre dans l'actualité et « la dimension philosophique n'échappe pas aux jeunes » sensibles à la rencontre entre le tiers monde et le monde industriel. Les deux versions de Tournier gardent Robinson en tant que personnage principal, mais Vendredi joue un rôle essentiel, d'autant plus important dans le roman pour enfants qu'« il intervient plus tôt pour tout anéantir ».¹⁶ Cette subversion du mythe est absente chez Roubaud, marquant la différence notoire entre le processus de réécriture des deux auteurs. La dimension philosophique et l'analyse de la société actuelle ne sont pas au cœur des textes roubaldiens. Au contraire, l'auteur ne cherche pas à conserver son lecteur dans l'actualité, il le déracine pour l'emmener dans un ailleurs géographique et historique. La volonté de Roubaud est de faire « redécouvrir et renouveler l'approche de la littérature ancienne ».¹⁷ Ce dessein est d'ailleurs partagé par les oulipiens, notamment Queneau, qui entendent « refonder une lecture de la littérature du passé ».¹⁸ Roubaud offre alors un voyage aux origines accompagné de va-et-vient avec le présent. Un vrai parcours labyrinthique se crée dès lors rappelant le fonctionnement de la mémoire.

Enfin, à la différence de Tournier, Roubaud ne se contente pas d'adapter un roman d'adultes pour en faire un roman pour enfants. Il établit une double contrainte, car en plus du public cible, il doit respecter également les contraintes respectivement liées au théâtre et au conte. L'analyse des passages réécrits entre *Merlin l'enchanteur* et *Le Roi Arthur* que nous proposons permet d'illustrer les stratégies oulipiennes d'écriture, mais également le but visé par Roubaud dans sa volonté de s'adresser à deux publics différents.

Une même structure pour un autre genre

Le Roi Arthur et *Merlin l'enchanteur* racontent la même histoire à quelques épisodes près. Il s'agit de présenter les origines du royaume de Logres, l'histoire de Merlin, le début du règne d'Arthur et le commencement des aventures des chevaliers de la Table Ronde. Le début et la

¹⁵ Ibid., p. 134.

¹⁶ Ibid., p. 135-136.

¹⁷ Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 52.

¹⁸ Id.

fin différent pourtant sensiblement. Contrairement au *Roi Arthur*, la pièce de *Graal Théâtre* ne fait pas l'impasse sur la conception de Merlin ni sur l'identité de ses parents. Ces deux débuts qui diffèrent d'un texte à l'autre illustrent d'une part les variances entre les manuscrits relevées par Francis Gingras.¹⁹ D'autre part, ils témoignent, comme nous l'avons déjà soulevé, de l'incompatibilité de la double nature de Merlin dans un conte pour enfants. D'ailleurs, la disparition de l'enchanteur est traitée différemment dans les deux textes. Le recueil de théâtre ne cache pas l'ambiguïté du personnage et présente, dans les dernières scènes, l'enserrement de Merlin dans une prison d'air, alors que le conte ne mentionne que succinctement son absence à la fin du texte. Les deux récits se rejoignent, cependant, dans la transition finale qu'ils proposent avec l'aventure de Gauvain défié par le Chevalier Vert. Poursuivre la légende arthurienne avec *Sir Gawain and the Green Knight* constitue un saut temporel et géographique qui se doit d'être expliqué. Charles Long stipule que le Chevalier Vert n'est autre que Merlin lui-même agissant selon les volontés de Morgane :

Although Merlin and the Green Knight both live in caves, have 'love dealing' with Morgan la Faye, and both are known shape-shifters, wily, and not entirely benevolent beings, the greenness and apparent age differential alone have probably prevented a previous association of the two. Since the color green is not applied to any of the kindrer beings in dozens of sources and analogues of *Sir Gawain and the Green Knight*, the color would seem to be the invention of the Gawain-poet who could color Merlin as easily as a rustic herdsman or any other individual.²⁰

La date de l'article, paru en 1975, laisse entrevoir la possibilité qu'il ait pu influencer Roubaud et que la structure de *Graal Théâtre* s'en soit inspiré. *Le Roi Arthur* reprend cette transition pour deux raisons. La première permet d'indiquer au lecteur enfant devenu grand que la pièce de *Gauvain* est cette suite du conte tant attendue. D'autre part, l'apparition du Chevalier Vert dans le conte constitue un début de réponse à la question que le texte laisse en suspens : « il [Merlin] a disparu ; où et pourquoi ? » (RA, 127).

Mis à part ces divergences sur les détails de Merlin, la structure des deux récits est identique, du moins jusqu'au couronnement du roi Arthur. Après, le contenu change peu, mais il est agencé de manière différente. Le conte pour enfants a une chronologie linéaire. Il met en place les débuts du royaume, le couronnement et le mariage d'Arthur et, une fois ce

¹⁹ Gingras, « L'autre Merlin », p. 264. Nous avons déjà évoqué que quatre des quarante et un manuscrits suppriment totalement le récit de la conception de Merlin. Précisons encore que sept manuscrits présentent simplement un résumé du texte de Robert de Boron et vingt-deux manuscrits relatent un récit « radicalement diabolique où la mère de Merlin n'est plus une jeune vierge, mais bien une jeune fille luxurieuse, et où le fils du diable n'est pas baptisé, mais reçoit plutôt son nom de la bouche même du démon incubé ». Id.

²⁰ Charles Long, « Was the Green Knight really Merlin? », *Interpretations*, 7/1 (1975), p. 1.

royaume établi, le texte laisse place aux aventures des chevaliers. Dans *Merlin l'enchanteur*, la méthode d'entrelacement est mise à contribution. Elle laisse ainsi place à des allers-retours et à une simultanéité de l'action qui n'apparaît pas dans le conte pour enfants. L'épisode de la quadruple aventure, qui devient la triple aventure dans le conte pour enfants, le prouve. Il s'agit toujours de la même histoire. Lors d'une chasse au blanc cerf, Arthur, Gauvain Yvain et Accalon, victimes d'un tour de Morgane, sont entraînés, chacun d'entre eux dans une aventure différente. Gauvain vient en aide à Pelléas, amoureux transi d'Arcade. Yvain empêche un homicide parental en surprenant sa mère, Morgane, sur le point d'assassiner Urien. Et Arthur est à deux doigts de se faire tuer par Accalon. Ces aventures sont orchestrées par Morgane, mais son plan échoue, de sorte qu'elle est obligée, avec l'aide de Merlin, de s'enfuir sur l'île d'Avalon.

Les événements qui constituent cette aventure multiple sont issus d'une réécriture de deux épisodes empruntés à *La Suite du roman de Merlin*. D'une part la chasse au blanc cerf qui marque le commencement des aventures, de manière alternative, d'Arthur, Urien et Accalon (*SrM*, §361-419). D'autre part, l'errance de Gauvain qui le conduit à se retrouver dans la Plaine Aventureuse où il rencontre Pellias et propose de venir en aide au chevalier dans ses démêlés avec Arcade (*SrM*, §450-469). Dans l'écriture de *Graal Théâtre*, Roubaud et Delay rattachent l'aventure de Gauvain à la partie de chasse et remplacent Urien par son fils Yvain. En revanche, la réécriture reste fidèle à l'entrelacement des aventures. L'agencement de la scène met à profit la méthode d'entrelacement de deux façons différentes. On pourrait d'abord parler d'un « macro-entrelacement », dans la mesure où les auteurs de *Graal Théâtre* utilisent deux épisodes qui se succèdent pour n'en faire qu'un, c'est-à-dire la partie de chasse et la rencontre entre Gauvain et Pellias. Ce procédé est conservé dans *Le Roi Arthur*. Par contre, la deuxième façon, qu'on qualifie de « micro-entrelacement », marque une divergence dans l'auto-réécriture de ces textes roubaldiens. En effet, au sein de cet épisode qui se veut unique dans *Graal Théâtre*, les différentes actions qui le composent sont entrelacées de manière à montrer la simultanéité entre les aventures qui arrivent aux personnages. L'épisode laisse ainsi place à des allers-retours de l'action qui n'apparaissent pas dans le conte pour enfants. À l'entrelacement se substitue un découpage des épisodes plus systématique en chapitres. Cette même aventure se répartit sur six chapitres :

21. La triple aventure : I. La chasse au cerf

22. La triple aventure : II. L'aventure de Gauvain, contenant l'aventure de Pelléas et Arcades

23. La triple aventure : II. (suite). Aventure de Gauvain contenant la suite de l'aventure de Pelléas et Arcades
24. La triple aventure : III. L'aventure d'Yvain
25. La triple aventure : IV. L'aventure d'Arthur
26. Avalon (RA, Tables des matières).

Tout en conservant un effet de simultanéité par la répétition du titre qui donne à voir qu'il s'agit d'un seul et même évènement, ce découpage permet une lecture facilitée pour un jeune public, contrairement au « micro-entrelacement » qui est balisé d'indicateurs temporels.

Dans *Graal Théâtre*, une fois que tous les chevaliers se sont endormis et que Morgane a remis Escalibour à Accalon, Gauvain se réveille dans le lieu où se trouve Pelléas. Lorsque le neveu d'Arthur décide d'aider le chevalier et propose de se rendre chez Arcade, l'aventure est interrompue par Blaise, l'instance narratrice, pour recentrer l'action sur Yvain. L'entrelacement des deux aventures est souligné par un marqueur temporel « Au même moment messire Yvain se réveillant à son tour » (GT, 135), de sorte que la scène insiste sur la simultanéité des deux aventures. Elle met en lumière l'entier de l'aventure d'Yvain, où il surprend sa mère prête à tuer son père, puis, Blaise interrompt de nouveau l'action pour se focaliser cette fois-ci sur Arthur. Le réveil du roi est marqué davantage par la narration que par l'action. Blaise a le monopole de la parole, Arthur n'a droit qu'à une courte réplique :

BLAISE : Enfin Arthur se réveilla et quand il se réveilla il se trouva bien à l'endroit où il s'était endormi mais ses neveux avaient disparu et Accalon se tenait debout devant lui l'épée à la main. Que se passe-t-il ? demanda le bon roi. Il y a que nous devons nous battre lui répondit Accalon et que je dois vous tuer. Le roi Urien est mort Morgane a pris le pouvoir c'est elle qui sera roi de Logres et moi je suis son amant.

ARTHUR : Tu mens ou tu es fou. Tu n'as aucune chance contre Escalibour.

BLAISE : Il suffit au roi Arthur de quelques échanges pour commencer à soupçonner quelque chose car l'épée d'Accalon brillait autant que la sienne était terne lourde dans sa main et inefficace dans ses coups. Pendant qu'ils combattaient ainsi et que son cœur se remplissait d'angoisse messire Gauvain accomplissait sa mission auprès de la belle Arcade. (GT, 136)

Ce n'est pas seulement la longueur et le nombre des répliques de Blaise qui marquent son monopole langagier, mais surtout le fait qu'il absorbe la parole d'Arthur et d'Accalon par la présence dans sa première réplique du double discours : direct et rapporté. La parole est donc presque enlevée à Arthur et même totalement à Accalon. De surcroît, leur présence scénique tend aussi à disparaître, car Blaise continue à rapporter non plus des éléments descriptifs, mais

à narrer l'action de la bataille entre le roi et l'amant de la fée. Cette disparition scénique est pour le moins surprenante pour une pièce de théâtre. L'omniprésence de Blaise fait oublier la contrainte théâtrale et rappelle l'origine romanesque des textes médiévaux. Le jeu des acteurs est peu à peu remplacé par le récit du clerc. Ce qui est mis en scène, c'est le rôle du conteur. Ainsi, par l'éclipse des autres personnages, ce moment poursuit un double but : une réminiscence des sources et un ancrage scénique du personnage de Blaise.

Au cours du combat, Blaise revient sur l'aventure de Gauvain, Pelléas et Arcade, en soulignant encore une fois la simultanéité de l'action par le marqueur temporel « pendant » (GT, 136). Commence alors un va-et-vient entre l'aventure de Gauvain et celle d'Arthur. On retrouve Gauvain chez Arcade, jusqu'au moment où le neveu d'Arthur succombe aux charmes de la jeune demoiselle. À ce moment, Blaise reprend la parole et revient au combat entre le roi et Accalon :

BLAISE : Et tandis que messire Gauvain pour la première fois de sa vie ajoutait caresses à prouesses et rejoignait amour et armes et que la douce blessure d'Arcade s'ouvrait pour se renfermer ensuite le roi Arthur lui se rendait compte que ses blessures ne se fermaient pas d'elles-mêmes. Enfin quand l'épée qu'il tenait à la main se brisa il comprit que tout ce qu'avait dit Accalon était vrai que sa sœur Morgane l'avait trahi qu'il avait eu tort de la dédaigner et qu'il allait mourir. Escalibour brillait dans la main du traître et s'approchait de son cœur quand tout à coup... (GT, 138).

La blessure métaphorique qu'inflige amour à Arcade permet la transition sur les blessures d'Arthur, cette fois au sens littéral. Cette « douce blessure » est comme les « caresses » de Gauvain, toutes deux sont le signe des premières aventures amoureuses pour l'un et pour l'autre. Gauvain devient alors un chevalier accompli et Arcades « cesse d'être 'précieuse' (au sens premier du mot) » (FI, 64). Arcade a besoin de passer par cette étape pour devenir dame courtoise et ainsi devenir la dame du chevalier. Roubaud revient sur cette aventure dans *La Fleur inverse* et nous dit qu'Arcade est une fée selon l'interprétation qu'il en donne au prénom de l'enfant qui naîtra de ce couple : « ce Guivret le Petit, qui naîtra d'elle, par son nom la trahit » (FI, 64). On reconnaît, effectivement, le mot guivre dans le prénom de l'enfant, mais il s'agit aussi du nain fort courageux – autre type de personnage appartenant à la merveille médiévale – rencontré dans *Erec et Enide*.²¹ Roubaud rajoute que dans les contes arthuriens, toutes « les femmes [...] qui ne sont pas dames, sont des fées [...]. C'est leur état naturel dans l'enfance » (FI, 64). Cette « chute dans l'herbe » (FI, 64) est alors, aussi bien

²¹ Vernon J. Hoarward, *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition* (Leiden : Brill, 1958), p. 62-70.

pour Gauvain que pour Arcade une étape nécessaire pour leur transformation, ils parviennent à acquérir ainsi un statut d'homme et de femme de cour. Dans le conte pour enfant, par contre, ce passage prend un air d'innocence qui à la fois cache et suggère (pour qui va au-delà de la lettre). Aucune mention n'est faite des caresses : « [...] Elle serait bien sottre ou bien cruelle, dit alors Arcades en soupirant, celle qui refuserait d'aimer par amour un aussi beau et un aussi noble chevalier que vous'. Et ainsi Gauvain oublia complètement Pelléas, et la belle Arcades ne fut pas cruelle avec lui ». (RA, 110). Toute la subtilité du passage réside dans l'interjection « et ainsi ». Enfin, Si Pelléas retrouve Gauvain et Arcades allongés nus l'un à côté de l'autre dans la prairie devant le château, c'est parce que les deux personnages voulaient « se chauffer au doux soleil de printemps » (RA, 110). Il n'est plus question textuellement de la rencontre d'*arma* et d'*amor*. Le conte conserve l'état d'enfance de ces deux personnages. Cette adaptation rend compte aussi des conventions qu'implique l'écriture de jeunesse,²² où les non-dits érotiques et des personnages enfants sont à privilégier.

Au-delà des questions suscitées par les genres littéraires, ces légères modifications contribuent à recréer les liens que les romans arthuriens entretiennent entre eux. Ce n'est pas pour rien si dans *La Fleur inverse*, après avoir réécrit l'aventure de Pelléas et Arcades, Roubaud cite Charles Méla :

La matière arthurienne, écrit Charles Méla dans *La Reine et le Graal*, déroutte le lecteur qui garde toujours l'impression d'avoir déjà lu cette histoire, sans pouvoir l'identifier. Il semble que d'un roman à l'autre soient reprises les mêmes données fondamentales, mais chaque fois sous un autre jour, comme si chacun de ces auteurs si attentifs à se lire entre eux relevait dans le fonds commun ce qu'un autre avait laissé dans l'ombre et en variant ainsi l'apparence (FI, 62).

Charles Méla évoque « l'impression d'avoir déjà lu cette histoire ». C'est le même sentiment qui se produit dans les textes de Roubaud. D'ailleurs, Christophe Pradeau parle bien d'un « sentiment de déjà-lu » à l'égard de l'œuvre roubaldienne :

Les livres de Roubaud sont composés dans la masse du « déjà-écrit », faits de « pans de mots », qui ont été lus, fréquentés, cités, récités, ressassés. Aussi lire Roubaud est-ce faire l'expérience du sentiment de « déjà-lu » : des formules retiennent l'attention, que l'on reconnaît sans pouvoir toujours précisément les situer, faisant ainsi entrer la mémoire en résonance, chambre d'écho où le poème s'épanouit, se diffracte jusqu'à atteindre la plénitude de ce que Roubaud appelle l'« effini » (un infini indéfini qui est celui de l'instant d'un poème).²³

²² Rappelons-nous de la loi de 1949, voir *supra* chapitre 6.1.

²³ Pradeau, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », 203-225.

Le « déjà-écrit » est bien là le moteur de création de Roubaud, un « déjà-écrit » par d'autres comme par lui-même.²⁴ Roubaud cherche à tendre vers cet infini, étendant les récits, aveuglant ainsi son lecteur par l'infinitude des récits, les rendant alors à l'image de l'univers : en expansion (*GRIL*, p. 600).

Roubaud entame à travers la pièce de théâtre et le conte pour enfants un dialogue entre deux ou plusieurs auteurs virtuels. La structure de l'épisode de Pelléas et Arcade, nous l'avons vu, est identique dans les deux textes. Elle représente les « données fondamentales », mais à celles-ci, Roubaud y insère quelques variantes. Il poursuit ce jeu dans *La Fleur inverse*, où il réécrit ce passage pour la troisième fois, intégrant cette fois toutes les variantes que Roubaud propose dans *Graal Théâtre* et *Le Roi Arthur*. Gauvain « ajoute amour à armes », mais aussi « quelques jours passèrent [...] Gauvain et Arcades s'allongeaient nus dans l'herbe de la prairie devant le château pour se chauffer au doux soleil de printemps » (*FI*, 62). Le jeu atteint son apogée, lorsque Roubaud investit dans un texte ce qu'il laisse lui-même dans l'ombre dans un récit antérieur. C'est notamment le cas dans le *Roi Arthur*, lorsqu'il propose une nouvelle version de la rencontre entre le roi et la future reine.

²⁴ Voir aussi Judith Schlanger, *Le neuf, le différent et le déjà-là : une exploration de l'influence* (Paris : Hermann, 2014).

Tableau 3 mise en relation des scènes et chapitres

Le tableau ci-dessous permet de mettre en relation les chapitres du conte (dans la colonne de droite) qui correspondent aux scènes de la pièce de théâtre (dans la colonne de gauche). Un bref résumé synthétise le contenu de chaque scène.

Merlin l'enchanteur		Le Roi Arthur
		1. Le royaume de Logres (<i>Première partie</i>)
1. L'interrogatoire	Les juges, la mère et Blaise. Avant la naissance de Merlin	
2. Procès d'une fille mère	Conception de Merlin, intervention de Merlin	
3. Vive Uter ! Vive Pendragon ! Vive Uterpendragon !	La tour de Vortiger, le combat des dragons, le retour des héritiers	2. Vortiger 3. Merlin
4. Merlin crée la Table Ronde	La création de Salesbière, La table ronde. Mort du frère par les saxons. Prédiction.	4. Vive Uther ! Vive Pandragon ! Vive Utherpendragon ! 5. Salesbières
5. Le Banquet	Rencontre avec Ygerne et Marc. Conception d'Arthur	6. Ygerne
6. Le Grand Livre	Naissance d'Arthur et confié à Auctor. Pas la peine de dire ce qu'il a fait pendant quinze ans.	7. Les enfances d'Arthur
7. Arthur couronné. Merlin travaille	Epée dans l'enclume devant le parvis de la cathédrale de Canterbury, épreuve de l'épée, Arthur roi, mécontentement des barons, Arthur et Anna, Merlin ne dit pas comment agir, vol de la table ronde	8. La succession 9. Le couronnement
10. Merlin et Morgane signent le pacte du récit	Parcours amoureux de Morgane, élève de Merlin	11. Sœurs et neveux
11. La Bête Glatissant	Rêve d'Arthur, cerf blanc, fontaine, la bête, Pellinor, enfant, vieillard, Merlin	14. La Bête Glatissant
12. De la guerre	Roi Ris et barbe, Saxons et Hargodabran, Léodagan et la table ronde, un romain, idée du mariage, les barons, Gauvain et Yvain se mettent au service d'Arthur	27. La guerre des Saxons 10. La révolte des barons 12. Guenièvre

		15. Les coutumes (deuxième partie)
		16. Le début des aventures
		17. Le coup douloureux
		18. Balaain contre Balaan
13. Escalibour	Epée, apparition de Viviane	19. La demoiselle du Lac 20. Escalibour
14. Mariage d'Arthur	Amour Arthur Guenièvre, invention du pique-nique, dévoile le lien parental avec Ygerne, remise de la table ronde	13. La Table ronde
15. Viviane	Enseignement de Merlin à Viviane (Lancelot)	
16. La quadruple aventure	Chasse au Cerf, sieste, Gauvain et Pelléas, Yvain et Morgane, Arcade et Gauvain, Arthur et Accalon, Merlin Morgane	21. La triple aventure : I la chasse au cerf 22. La triple aventure : II. L'aventure de Gauvain contenant la suite de l'aventure de Pelléas et Arcades 23. La triple aventure : II (suite). L'aventure de Gauvain contenant la suite de l'aventure de Pelléas et Arcades 24. La triple aventure : III. L'aventure d'Yvain 25. La triple aventure : IV L'aventure d'Arthur 26. Avalon
17. Les adieux	Adieux entre Blaise et Merlin, Merlin rejoint Viviane. Esplumoir	
18. Perceval rencontre des chevaliers	Perceval, Ké, Gauvain	
19. La prison d'air	Merlin et Viviane	
20. Cri de Merlin	Merlin et Don Quichotte	
21. L'esplumoir	Solution des femmes de Bagdad, chevalier vert. Fin des commencements	28. Dernier chapitre

Divergences factuelles

Merlin l'enchanteur et *Le Roi Arthur* ont une structure commune. Les changements qui interviennent sont de l'ordre de l'accident, au sens aristotélicien du terme. Les modifications apportées dépendent davantage du détail sans venir pour autant altérer la substance. Il s'agit justement des différences que nous avons soulignées ci-dessus et auxquelles nous pouvons ajouter les changements orthographiques de certains noms propres. Dans l'exemple que nous venons d'illustrer, le prénom de la jeune Arcade se voit attribuer un « s » final dans *Le Roi Arthur* et *La Fleur Inverse*, alors qu'il en est exempt dans *Graal Théâtre*. Un autre exemple, peut-être le plus évident, est la graphie des ancêtres d'Arthur qu'on retrouve dans *Graal Théâtre* sous la forme de « Uter » « Pendragon » et « Uterpendragon » (GT, 72). Dans *Le Roi Arthur* ces noms sont écrits ainsi : « Uther », « Pandragon » et « Utherpendragon » (RA, 21). Ces transformations peuvent sembler anecdotiques, mais en disent long sur la tradition écrite médiévale. En effet, l'ancien français ne connaît pas une graphie fixe et, dans une même œuvre, on rencontre des variantes orthographiques. Le fait que Roubaud choisisse deux graphies différentes pour parler des mêmes personnages a certes un aspect ludique, mais c'est aussi une façon de rendre hommage aux pratiques de la culture manuscrite et de l'étude philologique.²⁵ Par conséquent, les changements accidentels entre les deux textes de Roubaud traduisent ces trois attitudes de ludisme, d'admiration et d'étude.

Toutefois, malgré les similitudes que partagent ces récits, il y a deux épisodes qui diffèrent d'une œuvre à l'autre non seulement sur le plan des détails, mais aussi sur le fond. Il s'agit des enseignements de Merlin et de la recherche d'une reine. Les enseignements, dans les sources médiévales ainsi que dans *Graal Théâtre* sont guidés par le désir que l'enchanteur éprouve envers les fées Morgane et Viviane. Ces épisodes chargés d'érotisme tendent à donner une image plutôt négative du magicien. Il est placé en position de faiblesse et soumis à ses sens.²⁶ La première rencontre entre la demoiselle du lac et Merlin se passe lorsqu'Arthur reçoit Escalibour. La demoiselle est décrite par l'enchanteur comme une « apprentie fée » (GT, 119), ce qui place Merlin dans une position de supériorité en raison de son savoir. Tout en reconnaissant son talent, Merlin lui fait remarquer qu'elle a encore des choses à apprendre : « MERLIN : Pas mal ensorcelé ce lac. Vous me paraissez douée jeune fille et vous

²⁵ Christophe Imperiali précise que Roubaud imite le geste du philologue « quand il met à plat les divers éléments d'une tradition manuscrite », mais en même temps, il déjoue partiellement la démarche philologique en engageant « la confrontation des variantes sur un plan herméneutique ». La confrontation des variantes rend compte du déploiement historique de la légende. Voir Imperiali, *En quête de Perceval*, p. 382-383.

²⁶ Voir *supra* chapitre 7. Voir également Peter H. Goodrich, « The Erotic Merlin », *Arthuriana*, 10 (2000), 94-115.

irez loin si on vous aide » (GT, 119). Toutefois, la position du maître est remplacée par celle de l'amoureux transi dès la prochaine rencontre. Son « cœur est une horloge amoureuse » (GT, 131), et son désir le pousse à satisfaire toutes les volontés de la demoiselle : « MERLIN : Je sais que tu n'as rien aussi je te demande tout. Pour que tu aies tout » (GT, 131). Guidé par son désir, Merlin se retrouve en position de faiblesse et se fait enfermer par Viviane dans une prison d'air. Du premier rendez-vous, Roubaud saute à l'emprisonnement de Merlin. La fée sait tout et elle veut donner à l'enchanteur sa récompense (GT, 146). Pour ce faire, elle utilise ses attraits féminins. Elle « lève la conjuration sur [ses] lèvres », sur ses seins et finalement sur elle-même (GT, 147). Merlin a alors accès aux différentes parties du corps de la fée et croit pouvoir enfin satisfaire ses désirs. Seulement, au moment où l'enchanteur accède aux endroits les plus intimes de la demoiselle, il disparaît :

MERLIN : De quelle couleur est ce bout d'étoffe que je touche entre les jambes ?

VIVIANE : Bleu

BLAISE : Le soleil a disparu. De ce qui se passe maintenant moi Blaise de Nothombrelande je ne parle pas. Dans un moment vous entendrez un cri. Il sera à jamais connu sous le nom de cri de Merlin. Quand la lumière reviendra l'enchanteur enchanté sera comme endormi. Viviane tournera autour de lui et dans le cercle de sa conjuration elle le fera disparaître sous elle là où sa robe fait ombre. Alors le corps de Merlin s'élèvera lentement dans les airs. (GT, 147).

Le retour de la lumière dévoile la disparition de l'enchanteur, mais surtout la renaissance de la femme à travers la fée Viviane. Une fois Merlin écarté, Viviane a une seule réplique, mais lourde de sens : « Je suis femme je suis libre » (GT, 147). La fée marque ainsi son émancipation et incarne à elle seule une visée féministe très vingtième siècle, derrière laquelle on pourrait lire l'empreinte de Florence Delay.

Dans *Graal Théâtre*, la positivité de Viviane ne se marque plus avec l'image adulée de la Vierge, comme au Moyen Âge, mais par une représentation du féminisme qui voit son âge d'or dans les années soixante-dix, époque qui coïncide avec la première édition de la pièce *Merlin l'enchanteur*. Les valeurs qu'incarne Viviane sont actualisées par rapport aux changements culturels et sociaux de l'époque dans laquelle le texte paraît.

En revanche, les valeurs féministes sont pratiquement absentes dans *Le Roi Arthur*, d'ailleurs Florence Delay l'est aussi, elle n'est plus co-auteur. Viviane est une petite fille, ou « plutôt une petite jeune fille » (RA, 90). Elle est encore au stade de l'enfance et la positivité de ce personnage est surtout marquée par sa candeur et sa pureté enfantines. Il n'y a pas d'inversion de supériorité entre Merlin et Viviane, car à chaque apparition, la fée est désignée

comme l'élève de l'enchanteur. Leur première rencontre scelle leur relation de maître à élève (RA, 93). Leur rencontre est suivie de la remise d'Escalibour à Arthur. Contrairement à *Graal Théâtre*, cet épisode survient dans le conte lorsque Merlin et Viviane se connaissent déjà. Enfin, quand celle-ci sauve Arthur sur le point de se faire tuer par Accalon, elle est « guidée par Merlin » (RA, 114). Le conte met donc l'accent sur la relation entre le maître et l'élève, alors que la pièce de théâtre passe sous silence la période d'apprentissage pour aller directement au surpassement du maître par l'élève. Ces différences s'expliquent par les conventions qu'impose le récit pour la jeunesse. Ensuite, rappelons que la chute de l'enchanteur, marquée au sceau de la négativité, n'a pas sa place dans le conte pour la jeunesse.²⁷ Enfin, ce récit pour enfants se plie aux codes genrés qui régissent l'essentiel de la littérature de jeunesse.²⁸ Les personnages principaux sont des personnages masculins. Seule Morgane sort du lot, mais elle est du côté du mal. L'essentiel des rôles féminins reste cantonné à celui de « mère de », « sœur de », « élève de » ou « épouse de ». Elles sont l'attribut d'un personnage masculin, tout en restant discrètes et en arrière-plan.

Les relations homme/femme sont également au centre du deuxième passage qui diffère entre les deux textes, la rencontre entre Arthur et Guenièvre. Nous avons déjà mis en évidence la manière dont ce passage prend ses distances avec les sources médiévales dans le conte,²⁹ *Graal Théâtre* reste, une fois encore, plus proche des sources médiévales. Arthur, toujours sur le conseil de Merlin, part pour aider Léodagan assiégé par le roi Ris. Ce départ est motivé par deux ambitions : ramener la Table Ronde de Carmélide au pays de Logres et dresser les différents ennemis d'Arthur (les barons, les Saxons et les Romains) les uns contre les autres :

MERLIN : La Table se trouve chez Léodagan de Carmélide. Lot l'y a laissée en dépôt avec ses plus vieux chevaliers car il les trouvait un peu encombrants pour passer la mer jusqu'en Orcanie. D'ailleurs les vieux chevaliers de la Table sont fort mécontents de ce qui se passe et réclament encore le roi Uter. Ils n'ont pas compris qu'on avait changé de règne. Il faudra songer à les mettre à la retraite. Or Léodagan est assiégé dans son château de Carohaize par Ris. La première opération consiste donc à rallier Léodagan en lui portant secours. Si nous partons il n'y aura plus personne dans ce royaume. Les Saxons ne pourront donc pas nous livrer bataille et ils seront obligés de chercher d'autres ennemis. Par la même occasion une fois en Carmélide il faudra te marier (GT, 113).

²⁷ Voir *supra* chapitre 7.2.

²⁸ Voir *supra* chapitre 6.2. Angelot et al., « Chronique 'culture jeune' », consulté le 21 juillet 2017, <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-4-page-109.htm>.

Manuelian, Magnan-Rahimi, Laroque, « La littérature pour la jeunesse et le genre », 45-62.

²⁹ Voir *supra* chapitre 4.1.

La raison matrimoniale ne vient qu'en fin de discours, en guise d'un ajout d'importance secondaire. Voilà la grande différence entre les deux récits. Néanmoins, une fois le mariage décidé, les noces du roi occupent une place importante aussi dans la pièce de théâtre. La douzième scène est consacrée à cet événement s'étendant sur une dizaine de pages (p. 120 - 130). Dans *Le Roi Arthur*, le chapitre douze est également celui consacré à Guenièvre et Arthur. Le détail peut sembler anecdotique, mais nous savons l'importance que Roubaud accorde aux nombres. Les significations cachées derrière le douze peuvent être nombreuses,³⁰ mais il nous invite à rechercher des similitudes entre les deux textes. Malgré les différences entre les récits, cela ne revient pas à dire que la rencontre avec Guenièvre dans le *Roi Arthur* soit totalement exempte de liens avec *Graal Théâtre*. Ce que relate le narrateur du conte, c'est simplement le fantasme émis par Guenièvre dans la pièce de théâtre et la façon dont elle voudrait rencontrer un chevalier :

GUENIEVRE : Mon père mon père s'est trompé. Ce jeune homme ne peut être un roi. Ce doit être un nouveau chevalier. Gauvain ou Yvain. L'empereur Charlemagne n'a jamais été jeune il est né avec une barbe et tous les rois sont vieux. Quelle tristesse d'être mariée. Pourquoi mon père au lieu d'un mari ne m'a-t-il pas donné un de ses châteaux de Carmélide ? J'aurais reçu des chevaliers comme celui-là. Ce serait le soir il aurait fait très chaud un orage aurait éclaté il m'aurait demandé l'hospitalité pour la nuit. Je lui aurais dit : d'où venez-vous sire chevalier vous semblez bien fatigué. Nous allons vous préparer un bain. Hélas. Dans mon château j'aurais été assiégée et il m'aurait délivrée. J'aurais été enlevée par un géant et il m'aurait retrouvée. Ce roi Arthur ne m'a pas même envoyé un présent ou un poème. Il ne pense qu'à la guerre. Il est plus fort que le roi Ris c'est sa seule qualité. (GT, 120-121).

Guenièvre, à l'instar d'Emma Bovary, rêve d'une rencontre amoureuse digne des clichés véhiculés par les romans. Dans *Le Roi Arthur*, Roubaud ne fait que répondre au souhait qu'elle exprime dans le passage de *Graal Théâtre* que nous venons de citer. Il lui offre cette rencontre où elle se fait sauver des griffes d'un monstre par un chevalier. L'évacuation de la guerre dans le conte s'explique aussi par le reproche que Guenièvre formule à l'encontre d'Arthur : « il ne pense qu'à la guerre ». Ainsi, dans le conte, la priorité du roi n'est pas la guerre, mais la recherche d'une épouse. De prime abord, l'auto-réécriture de la rencontre entre Arthur et Guenièvre paraît quelque peu misogyne dans la mesure où Guenièvre y est présentée comme un objet à conquérir et que le motif de la demoiselle en détresse est réutilisé ; finalement, l'épisode répond aux désirs de la dame. De plus, il met Guenièvre au

³⁰ On peut penser aux heures, aux mois, aux apôtres. C'est aussi un nombre parfait, car il est le résultat de la multiplication entre le 3 (chiffre divin) et le 4 qui représente l'humain. Enfin, derrière le 12 se cache deux fois le 6, chiffre phare de la sextine.

premier plan, alors qu'elle apparaît comme un rattachement secondaire dans *Graal Théâtre* comme déjà dans la *Suite Vulgate*. Roubaud joue ainsi avec ses personnages.

On reconnaîtra le procédé transfictionnel à l'œuvre dans les deux textes. *Le Roi Arthur*, en proposant une nouvelle interprétation de la rencontre entre Arthur et Guenièvre, est ce que Richard Saint-Gelais définit une *version réinterprétative* : « lorsqu'un récit 'retraverse' sous un nouvel angle une histoire déjà racontée [et qu']il soumet cette histoire [...] à une interprétation divergeant plus ou moins de celle qui se dégageait du récit initial »³¹. Les différentes versions créées à partir d'un texte initial ne sont pas sans conséquence sur la fiction, elles apportent un nouveau statut aux récits et aux personnages. L'auto-réécriture de l'épisode de la rencontre amène effectivement une situation différente pour Guenièvre dans la mesure où celle-ci est mise au premier plan. Cependant, cette nouvelle version ne change en rien sa destinée, car comme les autres épisodes de la rencontre, elle annonce l'adultère de la reine.³² Quant au récit, cet effet transfictionnel lui confère d'une part un caractère ludique, et d'autre part, il rend compte des stéréotypes attendus dans le genre du conte. L'histoire fantasmée par Guenièvre dans *Graal Théâtre*, l'auteur la reprend, la prolonge et fait naître, dans *Le Roi Arthur*, un récit qui serait resté hypothétique. Le désir énoncé par Guenièvre peut constituer un texte fantôme,³³ auquel Roubaud décide de donner vie. Il crée un autre monde fictionnel pour faire vivre ce spectre textuel. Par conséquent, ces deux récits si différents, mais qui en fin de compte relatent un seul événement de la diégèse, amorcent une réflexion sur les conceptions ontologiques des mondes possibles.

La théorie des mondes possibles qui trouve son origine « dans la tradition logico-philosophique inaugurée par Leibniz et réinventée au XX^e siècle par la philosophie analytique anglo-saxonne », connaît un fort accueil dans la critique littéraire en tant que théorie des univers de fiction.³⁴ Patrick Moran rappelle les deux grands textes de référence sur la question – *L'Univers de la fiction* de Thomas Pavel et *Lector in fabula* d'Umberto Eco – devenus

³¹ Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, p. 139-140.

³² Comme démontré au chapitre 5.1, Guenièvre est rapprochée d'Iseut dans la mesure où elle lave le sang du dragon qui a entaché Arthur. Le bain d'Arthur est déjà présent dans *Graal Théâtre*, ce qui met le lecteur sur la même piste tristanienne que pour le conte. Mais la pièce de théâtre est encore plus explicite, car le premier baiser entre le roi et Guenièvre est une réécriture du premier baiser présenté dans le *Lancelot* entre Guenièvre et Lancelot, voir *infra* chapitre 10.

³³ Voir Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes* (Paris : Seuil, 1995), p. 101-113 ; Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles* (Amsterdam : Rodopi, 2012).

³⁴ Alexandre Gefen, « L'usage des mondes », in *La Théorie littéraire des mondes possibles*, dir. par Françoise Lavocat (Paris : CNRS, 2010), 293-306, p. 293. Voir également Paul Rateau, *Leibniz et le meilleur des mondes possibles* (Paris : Classiques Garnier, « Les Anciens et les Modernes – Études de philosophie », 2015) ; Saul Kripke, *Naming and Necessity* (Harvard : Harvard University Press, 1972). Voir aussi Anne Cauquelin, *A l'angle des mondes possibles* (Paris : PUF, 2014).

accessibles au public français après leur traduction à partir des années 1970.³⁵ L'auteur italien propose une théorie de la lecture par une approche sémiotique qui détermine la réception des textes narratifs à travers leurs fonctionnements. Sa théorie est construite à partir de deux notions : l'encyclopédie et les mondes possibles.³⁶ La première renvoie à l'ensemble des propositions vraies dans le cadre d'un texte. La seconde se réfère à « l'actualisation à un moment *t* de la narration d'un certain nombre de propositions de l'encyclopédie narrative », c'est-à-dire qu'il s'agit d'anticipations, de pronostics que le lecteur peut se faire sur la progression du récit. Ainsi, la création de mondes possibles est l'apanage du lecteur et le récit se charge d'opérer un choix dans les scénarii possibles. Dès lors, « le rapport entre encyclopédie et monde possible est un rapport de dépendance et d'inclusion » ;³⁷ l'encyclopédie est nécessaire au lecteur pour les présages des mondes possibles, qui ceux-ci se voient actualisés constamment au fil de la progression du récit. La conception d'Eco des mondes possibles s'approche en ce sens de la notion de textes fantômes. La théorie de Pavel, quant à elle, propose un argumentaire ontologique sur les mondes possibles en recourant aux outils de la théorie des actes du langage. Pavel donne des indices pour reconnaître l'univers de la fiction en comparaison avec notre monde actuel considéré comme « contenu référentiel ». ³⁸ L'auteur questionne ainsi la force révérencielle de la fiction, la vérité littéraire et la distance entre littérature et réalité.³⁹

À ces deux ouvrages primordiaux, nous devons rajouter l'étude récente de Françoise Lavocat, qui propose d'élargir la notion en préférant l'usage terminologique de « mondes possibles » à « univers de fiction », permettant ainsi de poser des rapports entre fictions et entre la fiction et le monde réel.⁴⁰ Toutefois, plus qu'une discussion autour de ces notions, il est remarquable de souligner la précision lexicale et l'application aux textes arthuriens proposées par Patrick Moran. En effet, « monde possible » et « univers de fiction » ne sont pas synonymes. « L'univers de fiction » représente le monde dans lequel se déroule un récit.

³⁵ Patrick Moran, *Lectures cycliques*, p. 108-115. Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (Paris : Seuil, 1988 [1986]), Eco, *Lector in Fabula*, p. 157-225.

³⁶ Eco, *Lector in Fabula*, p. 145-150.

³⁷ Moran, *Lectures cycliques*, p. 111.

³⁸ Pavel, *Univers de la fiction*, 109.

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰ Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles* (Paris : CNRS, 2010). Voir également de la même autrice « L'impossibilité des mondes possibles de la fiction », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 123 (2013), 113-129. Nous pouvons aussi rajouter André Petitat, « Fiction, pluralité des mondes et interprétation », *A Contrario*, 4/2 (2006), 85-107. Enfin, la question des mondes possibles s'est essentiellement développée en langue anglaise : Sture Allén (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences : Proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin / New York : De Gruyter, 1989) ; Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge : Cambridge UP, 1994) ; Lubomir Dolezel, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds* (Baltimore / London : Hopkins, 1998) ; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington / Indianapolis : Indiana UP, 1991).

Alors que « monde possible » se réfère à « l'éventualité narrative à un instant t du récit ». Pour reprendre à la fois un exemple de Moran et un exemple que nous avons déjà mentionné, la *Suite Vulgate* et la *Suite du roman de Merlin* actualisent deux « mondes possible à l'issue du *Merlin* ».41 En suivant cette logique, nous pouvons considérer que la rencontre d'Arthur et de Guenièvre dans *Graal Théâtre* et dans *Le Roi Arthur* sont deux éventualités à l'instant t du récit et par conséquent deux mondes possibles. Toutefois, pour les textes arthuriens du Moyen Âge comme pour ceux de Roubaud, les différents mondes qui surgissent ne peuvent se comprendre qu'en relation avec le chronotope. S'ils se contredisent les uns les autres, ils sont en revanche, comme le confirme Moran, « tous fidèles à la matière de Bretagne ».42

Cependant, ne considérer qu'une approche théorique littéraire pour les textes de Roubaud est réducteur. Il faut également tenir compte du réalisme modal de Lewis,43 à qui Roubaud rend hommage en intitulant un de ses recueils de poèmes *La pluralité des mondes de Lewis*.44 Pour Lewis, le monde désigne tout ce qui nous entoure, mais il aurait pu être différent selon, entre autres, nos décisions linguistiques. Par conséquent, « chaque manière dont le monde aurait pu être correspond à un monde possible, [...] une entité concrète non moins réelle que notre monde ».45 Cette théorie de Lewis qui « propose l'existence de mondes alternatifs, peuplés éventuellement d'individus [...] et d'objets, qui ressemblent plus ou moins à notre monde actuel »,46 est souvent reprise pour analyser les modalités du possible. Pavel, s'en inspire justement lorsqu'il conçoit l'univers de fiction distinct de notre univers de référence. La fiction est la *mimésis* du monde réel. Or, Lewis est beaucoup plus radical : pour lui, le monde actuel n'offre pas d'ancrage comparatif. Il conteste toute « différence de statut entre le monde actuel et les mondes possibles, chaque monde possible étant le monde actuel d'autres mondes possibles, qui existent au même titre que lui ».47 Il va d'ailleurs jusqu'à définir la fiction comme « une histoire racontée en tant que vraie par un narrateur situé dans un autre monde que le nôtre ».48 Ce statut que Lewis donne à la fiction vient apporter une explication supplémentaire à la théorie du conte de Merlin et nous permet de comprendre

41 Moran, *Lectures cycliques*, p. 113.

42 Ibid., p. 127.

43 David Lewis, *On the Plurality of Worlds* (Oxford : Blackwell, 1986).

44 Jacques Roubaud, *La Pluralité des mondes de Lewis* (Paris : Gallimard, 1991).

45 Voir Jean-Pascal Anfray, « 'Autant de mondes sans connexion' : Leibniz et Lewis sur la compossibilité et l'unité du monde », *Les Études Philosophiques*, 162 (2016), 537-558, p. 537.

46 Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 148.

47 Françoise Lavocat, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? » *Atelier Fabula*, 2009, consulté le 21 juillet 2017, http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26acute%3Braire_est%2Delle_un_monde_possible%3F.

48 Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore / London : Hopkins, 2001), p. 29.

pourquoi le conte dit vrai. Quant à la rencontre de Guenièvre et Arthur, si pour le lecteur les deux versions présentent des éventualités narratives, du point de vue cette fois des personnages, il s'agit bien de deux mondes qui coexistent : le récit de *Graal Théâtre* est le monde actuel de la possibilité modale qui prend forme dans *Le Roi Arthur*. Il s'agit donc d'une mise en abyme des mondes possibles qui se réalise dans la relation qu'entretiennent les deux textes.

Les divergences factuelles entre *Graal Théâtre* et *Le Roi Arthur* n'éloignent pas les textes l'un de l'autre, au contraire, elles les rapprochent de l'ensemble de l'œuvre de Roubaud. Les passages qui se distinguent présentent toujours un lien et celui-ci n'est que le début des connexions entre les différents textes de Roubaud. L'évocation des mondes possibles renvoie le lecteur à d'autres œuvres de l'auteur amorçant un parcours labyrinthique dans la masse de ses écrits. Ce parcours peut aussi prendre place au sein d'une même œuvre. C'est le cas de la thématique du désir qui, dans *Graal Théâtre*, se manifeste chaque fois par la réécriture d'un même motif.

8.2 La triangularité du désir

Florence Delay, en parlant de *Graal Théâtre*, souligne l'importance qu'y a l'amour. Amour entre les auteurs, amour entre les personnages, amour de l'écriture et des textes, il apparaît « sous toutes ces formes » et « constitue le sujet principal du cycle ».49 Il joue, dès lors, un rôle primordial dans la structuration du texte. Chez Delay et Roubaud, trois relations ont un impact majeur sur la diégèse : la nuit d'amour entre Joseph d'Arimathie et sa sœur, la rencontre d'Arthur et Guenièvre et la relation de la reine et Lancelot. Ces trois relations influencent respectivement, les origines du Graal, le début des temps aventureux et la fin du royaume de Logres.

La nuit d'amour entre Joseph et Enygeus est à l'origine du mythe fondateur de la chevalerie céleste, qui naît de l'inceste.⁵⁰ Cette origine est au cœur de la réflexion d'une fiction théorique de Jacques Roubaud dans *Graal fiction*, « Généalogie morale des rois pêcheurs » :

Nous avons suggéré qu'une hypothèse minimale, un axiome en quelque sorte, celui de *l'inceste héréditaire dans la famille des rois pêcheurs*, permettait non seulement de « réconcilier » les

⁴⁹ Rencontre avec Florence de Delay et Jacques Roubaud, consulté le 24 février 2019, <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01057096.HTM>.

⁵⁰ Delay, « entrée dans l'univers médiéval : l'expérience du Graal », p. 79. Voir aussi de la même autrice « Composition de Graal Théâtre », p. 207. Pour la thématique de l'inceste dans les sources arthuriennes médiévales, voir Alexandre Leupin, *Le Graal et la littérature* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1982), p. 55-92.

différentes indications de parenté éparses dans les textes (avec leurs « branches » et variantes innombrables) mais d'expliquer également (je dirais presque « déduire ») un certain nombre de traits concomitants du conte (*GF*, 190).

Ainsi, tous les rois pêcheurs sont victimes de l'inceste qui débute avec Joseph. Roubaud souligne qu'il est ainsi aisé de comprendre la raison pour laquelle le héros du Graal doit être pur, chaste et vierge : « Il est clair que c'est une garantie souveraine contre l'inceste » (*GF*, 190). Ce péché est aussi le dénominateur commun qui lie la chevalerie céleste et la chevalerie terrestre. Arthur, par sa relation avec sa sœur, est marqué par l'inceste qui est en partie responsable de la fin du royaume de Logres.

Avant d'en venir à la fin, intéressons-nous aux débuts des aventures arthuriennes qui s'amorcent après le mariage d'Arthur ! Ce mariage est une nécessité, comme le rappelle Merlin : « Le royaume ne peut exister sans une reine il n'y a pas de dames. Sans dames comment tes chevaliers se surpasseraient-ils ? » (*GT*, 115). Et Arthur, nous l'avons vu, d'obtempérer, tout en prévoyant que sa femme sera « source d'amour pour mes chevaliers » (*GT*, 115). On reconnaît le concept du triangle courtois régi par la *fin'amor* dans le discours du roi.⁵¹ Il va se concrétiser par la relation de Guenièvre et Lancelot, mais paradoxalement signera la fin des temps aventureux.

Ces trois relations structurent *Graal Théâtre* : début de la quête du Graal, début des aventures arthuriennes, début de la fin des aventures. Elles ont aussi cela de particulier que le désir est consommé à chaque fois à l'aide de l'intervention d'un personnage intermédiaire. On peut appliquer à ces passages la théorie du « médiateur du désir » de René Girard.⁵² La relation des personnages ne s'illustre pas par une ligne entre un sujet et un objet, mais prend la forme – par la présence du « médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet » – d'un triangle.⁵³ Cette conception du désir implique que les personnages soient amenés à éprouver des désirs qui n'auraient pas surgi spontanément. Ils imitent un désir imaginaire.

La spontanéité du désir est bel et bien absente dans la relation charnelle qui lie Joseph et sa sœur, l'attraction que Joseph ressent dépasse sa volonté :

JOSEPH : Cette nuit ma sœur je t'aime plus que mon âme.

ENTENDEMENT : L'homme qui dit à une femme : je t'aime plus que mon âme dit vrai. Mais quelle preuve d'amour lui donne-t-il puisque en disant cela il déteste son âme ?

⁵¹ Georges Duby, « A propos de l'amour que l'on dit courtois », in *Mâle Moyen Âge* (Paris : Flammarion, 1988), p. 74-82.

⁵² Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 12.

⁵³ Id.

VOLONTE : Un désir étranger à ma volonté l'envahit (*GT*, 36, nous soulignons).

Le désir laisse place à une parole introspective de Volonté et Entendement. Survient alors une troisième entité externe qui pousse Joseph et Enygeus dans les bras l'un de l'autre – le dieu celte Manannann :

On entend le tonnerre gronder dans le ciel.

Bron et Ana dorment enlacés sous un édredon de petits bruits.

Joseph et Enygeus s'éveillent enlacés sous le manteau de Manannann.

ENYGEUS : Joseph c'est l'aube. Que s'est-il passé ? Avons-nous dormi ensemble toute la nuit ?

J'ai peur. Qu'avons-nous fait ?

JOSEPH : Qu'avons-nous fait ? Quel est ce manteau ?

VOIX DE MANANNANN :

Je rentre chez moi

la pâle pure aube approche

Manannann Mac Llyr

tel est mon nom (*GT*, 36-37).

Le triangle apparaît avec le dieu celte qui fait figure de médiateur entre Joseph et sa sœur. L'origine de la famille du Graal est marquée par l'inceste et enlacée entre une filiation biblique représentée par Joseph et une filiation celtique par l'intervention de Manannann. Par ce mécanisme, Delay et Roubaud rendent compte des origines de la légende arthurienne et de la christianisation du Graal entreprise au XIII^e siècle. En réalité, les auteurs modernes vont à rebours des auteurs médiévaux. Là où ces derniers ont cherché à évacuer toute origine païenne, Delay et Roubaud la réinsèrent.

La rencontre entre Arthur et Guenièvre se fait aussi au travers d'un médiateur : Merlin. Il conseille à Arthur de se marier et il trouve la future reine, mais surtout il intervient quand les futurs mariés échangent leur premier baiser :

GUENIEVRE : Je vous veux tout le bien du monde mais je ne sais de quel bien il s'agit puisque vous ne me dites rien.

VOIX DE MERLIN : Je vous prie de lui donner votre amour et pour le commencement de l'amour de lui donner ce matin un baiser devant moi.

GUENIEVRE : Qui parle ?

VOIX DE MERLIN : Merlin.

ARTHUR : Mon ami Merlin.

Arthur embrasse Guenièvre. Rire de Merlin (GT, 122).

Ces quelques répliques sont réécrites presque à l'identique quelques pages plus loin dans la pièce *Lancelot du Lac* de *Graal Théâtre* lorsque Guenièvre et Lancelot s'embrassent pour la première fois à la demande de Galehaut des Îles Lointaines :

GUENIEVRE : Je lui veux tout le bien du monde mais je ne sais quel bien il veut puisqu'il ne dit rien.

GALEHAUT : Alors je vous prie pour lui de lui donner votre amour de la prendre vôtre et d'être sienne pour toujours.

GUENIEVRE : Je vous l'accorde.

GALEHAUT : Merci dame. Et pour le commencement de l'amour vrai donnez-lui un baiser devant moi.

Guenièvre embrasse longuement Lancelot sur les lèvres devant Galehaut (GT, 312).

Galehaut sert de médiateur, et il est conscient de son rôle : « Mais je sais aussi clairement que sans ma présence rien n'arrivera. Il n'y aura que l'absence. Guenièvre a trop d'orgueil lui trop de honte » (GT, 309). Par cette reprise textuelle, la rencontre avec Arthur porte les prémices de la liaison entre la reine et Lancelot. D'ailleurs, Merlin le prédit au roi lorsqu'ils abordent la thématique du mariage : « Quelqu'un venu des Îles Lointaines à la fois ton rival et ton allié déplacera autour de toi les lignes amoureuses » (GT, 115). Celui qui vient des Îles Lointaine est Galehaut. Ce déplacement des *lignes amoureuses* est la transformation entre un amour que Merlin qualifie de « duel » (GT, 115) où le roi est tout à fait seul avec la reine, à une relation triangulaire, dans laquelle vient se rajouter Lancelot. Enfin, le rire de Merlin est annonciateur de ce futur. C'est un révélateur funeste. En anticipant la relation adultère entre Lancelot et Guenièvre, il annonce aussi la fin du royaume de Logres.⁵⁴

Un lecteur averti aura reconnu ce futur annoncé dès le baiser échangé entre le roi et Guenièvre, car les deux passages sont issus d'un même hypotexte, le *Lancelot* en prose :

Dame, fait Galehoz, granz merciz. Et ge vos pri que vos li donoiz vostre anmor et que vos lo prenez a vostre chevalier a tozjorz et devenez sa leiaus dame a toz les jorz de vostre vie. Et puis si l'avrez fait plus riche que se vos li avoiez doné tot lo monde. » « Ainsi, fait ele, l'otroi ge que il soit toz miens, et ge tote soe, et que par vos soient amandé li meffait et li trespas de covenanz. » « Dame, fait Galehoz, granz merciz. Mais or covient comancement de seürté. »

⁵⁴ Voir Howard Bloch, « Le rire de Merlin », *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 37 (1985), 7-21.

« Vos ne deviseroiz ja chose nule, fait la reine, que ge n'an face. » « Dame, fait Galehoz, granz merciz. Donc lo baissiez devant moi par comancement d'amors veraie.⁵⁵

Il s'agit par conséquent d'une réécriture à rebours, où Roubaud et Delay font émerger en deux temps un sentiment incongru de redite, ce fameux « sentiment de déjà-lu ».⁵⁶ Ils mettent le lecteur sur la piste en transposant Arthur et Merlin dans les rôles de Lancelot et Galehaut. Ils confirment ensuite l'identification de la source lorsqu'ils réécrivent la naissance du vrai amour entre Lancelot et Guenièvre. Ainsi, au sein même de *Graal Théâtre* la réécriture est multiple. Nous avons déjà vu comment les hypotextes médiévaux sont réutilisés, mais les pièces de Delay et Roubaud, à peine écrites, servent déjà de matériaux pour l'auto-réécriture et viennent enrichir la continuité de l'œuvre théâtrale.

En outre, ces trois relations permettent de confirmer l'importance que Girard donne à l'écart entre le médiateur et le sujet. La variation de cette distance détermine le degré de spiritualité ou de vanité qui anime la relation. Le médiateur peut être externe ou interne :

Nous parlerons de *médiation externe* lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de *médiation interne* lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre.⁵⁷

Les trois intermédiaires incarnant à leur manière des êtres surnaturels – Manannann le dieu, Merlin le fils du Diable et Galehaut le géant – dessinent un crescendo entre médiations externe et interne.⁵⁸ Manannann est un médiateur externe. C'est une divinité dont la présence scénique est désincarnée. Il se manifeste uniquement par son « ombre » ou sa « voix » (*GT*, 36). L'écart est ici grand entre le médiateur et le sujet. À en croire Girard, cette distance serait symbole de spiritualité, ce qui se vérifie dans la mesure où cette nuit d'amour entre Joseph et sa sœur engendre la lignée de la chevalerie céleste. Merlin est à mi-chemin du médiateur externe et interne : il existe scéniquement ; seulement, il n'est pas présent lors du baiser échangé entre Arthur et Guenièvre. Seule sa voix guide les jeunes gens. Enfin, Galehaut

⁵⁵ *Lancelot du Lac*, éd. par Elspeth Kennedy (Paris : Livre de Poche, 1991), p. 894. Voir l'article de Marchello-Nizia, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir ».

⁵⁶ Voir l'article de Pradeau, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud ».

⁵⁷ Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 18.

⁵⁸ La nature de ces trois intermédiaires renvoie à la tripartition faite par Le Goff du surnaturel médiéval : Le *miraculosus* lié à une intervention divine, le *magicus* d'origine diabolique et le *mirabilis* renvoyant au folklore. Voir Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Âge* (Paris : Gallimard, 1999), p. 465-472.

représente incontestablement le médiateur interne. La distance est réduite au minimum et il incite la reine à calquer son désir sur le sien. De ce fait, la proximité du médiateur est aussi synonyme de danger.

De surcroît, ces relations si elles sont influencées par trois types de médiateurs, elles représentent également trois degrés d'amour définis selon la terminologie grecque : l'*eros* qui selon Platon se marque par la passion ; le concept aristotélicien de *philia* qui s'applique à l'amitié et la fraternité, enfin, l'*agapé* chrétienne qui témoigne de la charité et de l'amour sacrificiel.⁵⁹ Cette catégorisation de l'amour s'appliquent respectivement à la relation transgressive guidée par le désir de Joseph pour sa sœur, du mariage d'Arthur et Guenièvre et de l'idéal amoureux représenté par Guenièvre et Lancelot. Cette tripartition, longtemps débattue en philosophie et en théologie, trouve aussi un écho dans la définition que donne Alain Corbellari à l'amour courtois.

Il le définit comme l'ensemble de trois notions différentes d'amour présentes dans les textes du Moyen Âge : la *fol'amor*, la *bone amor* et la *fin'amor*.⁶⁰ Le premier « connote la déraison », l'excès de la sensualité et de la sexualité : « les *foles amours* sont ainsi moins des amours de forcenés que des relations où prime la composante charnelle, pour ne pas dire bestiale ». La *bone amor* s'assimile essentiellement à l'amour conjugal. Quant à la *fin'amor*, il s'agit de l'idéal d'un amour parfait, d'un amour qui affine suivant le modèle d'amour chanté par les troubadours : « connotant, au-delà de la finesse, la purification et la perfection, il s'applique par excellence à une conception qui met le raffinement, la patience et l'ascèse au cœur de ses préoccupations ». ⁶¹ La transposition aux couples de *Graal Théâtre* est remarquable : Joseph et Enygeus représentent la *fol'amor*, Arthur et la reine la *bone amor* et Lancelot et Guenièvre sont les ambassadeurs de la *fin'amor*. Ceux-ci sont les héritiers directs de l'amour troubadouresque. Mais, rappelons que le positionnement des couples dans le triptyque de l'amour n'est pas statique. La relation Guenièvre-Lancelot, conçue par Chrétien de Troyes comme une adaptation romanesque de la lyrique des troubadours, va au fil des

⁵⁹ Le couple *eros* et *agapé* a suscité plusieurs réflexions chez les penseurs, essentiellement théologiens et philosophes. Voir Daniel Day Williams, *The Spirit and Forms of Love* (Lanham : UP of America, 1981) ; Anders Nygren, *Agape and Eros*, trad. par Philip S. Watson (Chicago : University of Chicago Press, 1982) ; Gene Outka, *Agape : An Ethical Analysis* (New Haven : Yale UP, 1972) ; Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (Paris : Plon, 1972) ; Diogenes Allen, *Love : Christian Romance, Marriage, Friendship* (Cambridge : Cowley, 1987). Pour une réflexion sur la tripartition amoureuse voir Francis Wolff, *Il n'y a pas d'amour parfait* (Paris : Fayard, 2016) ; André Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus* (Paris : PUF, 1995), p. 367-497, repris dans *Le Sexe ni la mort, trois essais sur l'amour et la sexualité* (Paris : Michel, 2012), p. 17-152.

⁶⁰ Alain Corbellari, « Retour sur l'amour courtois », *Cahiers de recherches médiévales*, 17 (2009), 375-385. Voir également du même auteur *Prismes de l'amour courtois* (Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2018).

⁶¹ Corbellari, « Retour sur l'amour courtois », p. 379.

réécritures et des continuations de la légende du Graal glisser dans la catégorie de la *fol'amor*. *Graal Théâtre* rend compte de cette mouvance, lorsqu'en Sorelois Guenièvre fait à Lancelot le récit de l'épisode du philtre (autre médiateur) de Tristan et Iseut (*GT*, 432-433).

D'un point de vue philosophique, l'amour se nourrit de ces trois substances, le prototype de l'amour représente le centre du triangle. Cependant, « les trois composantes de l'amour ne jouent pas collectif », elles surviennent différemment à chaque rencontre, mais aussi à des moments différents.⁶² C'est peut-être ce que démontrent les amants des romans idylliques. Au lieu de présenter trois différents couples, ces textes narrent la succession de ces trois degrés d'amour au fil de la relation au sein d'un même couple. La trame narrative canonique⁶³ de ces romans nous présente des jeunes amants dont l'attraction l'un pour l'autre est d'abord essentiellement motivée par un désir charnel. Puis lorsque la fiancée vient à disparaître, le jeune homme, à l'image du *fin'amant* poussé par Amour, fait preuve de grandes prouesses et cherche à se surpasser pour retrouver sa bien-aimée. Quant aux retrouvailles, elles sont celées par un mariage. Le parcours des amants fait ainsi se succéder *éros*, *agapé* et *philia*. Ce schéma est en tout cas de rigueur dans *Le Chevalier Silence*. Mise à part la réunion finale de Silence et Wallwein qui se fait attendre, la « chute dans l'herbe » des enfants est motivée par le désir des corps (*CS*, 48), tandis que la nuit d'amour symbolise cet idéal du parfait amour troubadoursque (*CS*, 96).

La thématique amoureuse dans *Graal Théâtre*, et par conséquent qui se retrouve dans *Le Chevalier Silence*, contribue à alimenter le « sentiment de déjà-lu ». Elle contribue également à structurer le recueil et à garantir un lien à l'intérieur du cycle. Ce procédé ne se limite pas à *Graal Théâtre*, il s'étend à l'ensemble des *ambages* arthuriennes et au-delà. Cependant, si l'impression familière qui surgit à la lecture des textes de Roubaud est relativement perceptible dans l'œuvre de théâtre, elle tend à devenir énigmatique lorsqu'elle a pour but d'unifier les autres récits. L'auto-réécriture entraîne le lecteur dans un jeu de piste autour de l'inceste et du désir au sein des écrits roubaldiens.

8.3 « *Le pays où fleurit l'oranger* », une histoire d'enlèvement en boucle

Le désir est destructeur, les amours de Guenièvre et Lancelot le prouvent, malgré son vernis courtois. Mais Arthur est aussi coupable, lorsqu'il désire Ana sans savoir qu'elle est sa sœur.

⁶² Wolff, *Il n'y a pas d'amour parfait*, p. 68-70.

⁶³ Nous ne prenons pas en compte le cas d'*Aucassin et Nicolette*.

De cette relation va naître Mordret. Selon les prédictions de Merlin, il sera responsable de la chute du royaume. Afin de prévenir ce malheur, Arthur fait enfermer tous les nouveau-nés (dans *La Suite du roman de Merlin*) avant de les mettre dans un bateau qui navigue à l'aventure jusqu'à ce qu'il arrive « a un chastiel que on apieloit Amalvi » (*SrM*, §85). À partir de ce passage que Roubaud reprend la thématique de l'enfermement et l'enlèvement de nourrissons va se développer au fil des *ambages* arthuriennes et devenir le moteur de récits inédits.

L'Amalvi, difficile à situer dans l'incertaine géographie arthurienne, se concrétise chez Roubaud où il devient la ville italienne d'Amalfi.⁶⁴ L'épisode est résumé dans *Graal Théâtre* :

MERLIN : [...] En signe d'allégresse pour son mariage et pour la paix retrouvée le roi Arthur dans sa grande clémence épargnera les nouveau-nés du dernier printemps qu'il avait fait emprisonner et qu'il avait l'intention je peux vous le dire de faire égorger pour écarter de sa tête un sinistre présage. Il transmutera la sentence de mort en exil. Confiés à leurs nourrices et placés dans un grand bol nommé vaisseau ils partiront non pour rejoindre leurs pères mais pour trouver leur destin qui sera d'aborder au pays où fleurit l'oranger. J'ai nommé Amalfi en face de Sorrente.

Le passage est transposé dans *Le Roi Arthur*, excepté qu'au lieu de la grande clémence du roi, ce qui l'empêche de tuer les nourrissons provient cette fois d'un sentiment de honte :

Le jour où devait naître l'enfant maudit annoncé par la vision de la Bête glatissant, Arthur fit enlever et enfermer dans une tour tous les enfants nouveau-nés dans tout le royaume. Il aurait voulu les faire tous tuer pour tuer en même temps celui qui devait être la cause de tant de malheurs, mais il eut honte de cet acte barbare. Et c'est pourquoi, sur son ordre, ils furent embarqués dans un grand bateau en forme de bol, dans leur berceau, avec leurs nourrices, le bateau s'en alla sur la mer et plus tard débarqua dans une région ensoleillée, au pays où fleurit l'orange, à Amalfi (*RA*, 65-66).

La Bête Glatissant, créature fantastique arthurienne, est à chaque fois, aussi bien dans les sources médiévales que les réécritures de Roubaud, liée à l'inceste.⁶⁵ Si de prime abord, ces deux citations paraissent être une simple adaptation du texte médiéval, l'enjeu est tout autre : dans ces quelques lignes, on découvre les prémises d'une récréation. Contrairement aux enfants de la source médiévale, ceux de *Graal Théâtre* et du *Roi Arthur* ne naviguent pas à

⁶⁴ Il est très probable que l'Amalvi arthurien fasse référence à la ville italienne qui au Moyen Âge était un des ports principaux d'Europe.

⁶⁵ Le motif de la Bête Glatissant est étudié en détail dans le prochain chapitre, voir *infra* chapitre 9.

l'aventure sans pilote. Ils sont en réalité aiguillés et, par ricochet, le lecteur également. La forme du navire ainsi que sa destination ne sont pas sans importance. À vrai dire, le bol et Amalfi sont liés, ils ont en commun la boussole. Une des premières évocations de cet instrument de navigation apparaît dans un manuscrit chinois datant de 1040-1044. On y trouve la description d'un poisson en fer flottant dans un bol rempli d'eau.⁶⁶ Cette boussole primitive trouve son aboutissement en tant que réel instrument d'aiguillage vers 1300 en Méditerranée, très probablement par un citoyen d'Amalfi, Flavio Gioia.⁶⁷ En deux évocations, Roubaud récapitule l'histoire de l'invention de la boussole, mais la référence implicite à cet objet permet surtout d'insérer des balises et entraîne le lecteur dans un jeu de piste intertextuel.

Dans les deux textes, la ville italienne est introduite à la suite d'une formule empruntée au célèbre air qui commence par *connais-tu le pays où fleurit l'oranger* de l'opéra-comique d'Ambroise Thomas intitulé *Mignon*.⁶⁸ L'air en question est chanté par l'héroïne éponyme et ce pays dont elle parle est le seul souvenir qui lui reste de « ce rivage heureux d'où le sort [l'] exila ». ⁶⁹ Elle évoque son enlèvement, thématique qui marque le lien avec le récit de Roubaud, et vient se rajouter comme un indice supplémentaire. Mais *Mignon*, c'est surtout une recreation, car l'héroïne de l'opéra est empruntée au roman *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe.⁷⁰ Les paroles du célèbre chant sont une adaptation d'un lied que Mignon chante dans le roman :

Kennst du das Land? wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht.
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin!
Mögt ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Connais-tu le pays des citronniers en fleurs ?
Dans le feuillage obscur flambe l'orange d'or,
Un doux vent souffle du ciel bleu,
Le myrte est là, paisible, et fier s'élance le
laurier,
Le connais-tu, dis-moi ?
C'est là-bas, c'est là-bas
Qu'avec toi, ô mon bien-aimé, je voudrais aller

⁶⁶ Barbara M. Kreutz, « Mediterranean Contributions to the Medieval Mariner's Compass », *Technology and Culture*, 14, (1973), 367-383, p. 367.

⁶⁷ Ibid., p. 372.

⁶⁸ Ambroise Thomas, *Mignon*, Opéra-comique en trois actes. Livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe. Créée à l'Opéra Comique le 17 novembre 1866.

⁶⁹ Id.

⁷⁰ Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. par Bernard Lotholary (Paris: Gallimard, 1999). Evoquer Goethe n'est pas sans surprise, l'auteur allemand est aussi prolifique que Jacques Roubaud. L'analogie est confirmée par Pradeau : « Cette diversité de champs investis, de formes traversées, de publics visés, la dynamique translatrice et didactique qui est celle de son œuvre inscrivent Jacques Roubaud, par-delà les frontières que la modernité reconnaît à la littérature, dans un espace qui est celui des Lettres : coexistences, relations croisées entre les arts et les sciences, espace analogue à celui où faisait œuvre un écrivain comme Goethe, qui pouvait écrire tour à tour le *Divan*, les *Affinités électives*, *Poésie et vérité*, *Faust* et le *Traité des couleurs* (ou encore *La forme des nuages d'après Howard*, auquel renvoie Roubaud dans le très beau livre, récit et essai tout à la fois, qu'il a consacré à John Constable) » (« Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », p. 207).

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin!
Mögt ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg,
In Hölen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin!
Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

vivre !

Connais-tu la maison, son toit posé sur ses
colonnes,
La salle étincelante et la chambre qui luit,
Ses statues de marbre se dressent et me
regardent :
Que t'a-t-on fait, mon pauvre enfant ?
Le connais-tu, dis-moi ?
C'est là-bas, c'est là-bas
Qu'avec toi, ô mon protecteur, je voudrais aller
vivre !

Connais-tu la montagne et son sentier de
brume ?
La mule cherche un chemin parmi les nues,
Dans les cavernes gîte l'antique race des
dragons,
Le rocher croule, et par-dessus, passe le flot :
Le connais-tu, dis-moi ?
C'est là-bas, c'est là-bas
Que notre route mène ; ô mon père, partons !⁷¹

Le chant de *Mignon*, tout comme le lied goethéen, propose une vision idyllique – un pays de cocagne, un *locus amoenus*—de ce lieu où fleurissent les agrumes. La mobilisation à la fois d'un texte narratif et d'une œuvre d'opéra permet d'englober les conceptions écrites et orales de la création artistique, jouant ainsi avec la notion de Zumthor concernant la vocalité des textes médiévaux. Toutefois, constatons que l'opéra-comique propose une digression diégétique, une histoire alternative au récit de Goethe. Le changement se manifeste jusque dans le chant de l'opéra, qui se détache du lied par la différence des arbres fruitiers : le citronnier est remplacé par l'oranger. Dans le texte allemand, Mignon est un personnage secondaire au destin fatal, tandis que l'opéra le met sur le devant de la scène, s'intéresse à ses origines et se termine sur une fin heureuse. L'œuvre d'Ambroise Thomas se présente comme un objet transfictionnel proposant une version modifiée de l'histoire initiale. Elle exploite les champs des possibles de la fiction en ressuscitant Mignon. Dès lors, l'évocation du « pays où fleurit l'oranger » dans le texte de Roubaud va au-delà de la seule thématique de l'enlèvement. Ce vers symbolise les processus de réécriture et de recréation commune à

⁷¹ Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, p. 196.

l'opéra-comique d'Ambroise Thomas et aux contes de Roubaud, rappelant ainsi que ses textes sont eux aussi des variantes transfictionnelles.⁷²

Cette image d'un pays heureux est également présente dans *Graal Théâtre* par le souvenir qu'en donne Mordret : « À Amalfi il y avait aussi la mer et le sable mais il y avait mes copains [...]. À Amalfi c'était la vraie vie. On était tous orphelins. Pas un père pas une mère à l'horizon pas un livre pas un prêtre que des flèches et des ballons » (GT, 389). Cette description n'est pas sans rappeler la république enfantine décrite par Collodi dans le conte italien *Pinocchio* :

Ce pays ne ressemblait à aucun autre pays du monde. Toute la population était composée d'enfants [...]. Dans les rues, une joie, un vacarme, un tintamarre à rendre fou. Partout, c'étaient des bandes de mauvais drôles. Les uns lançaient des flèches avec des arbalètes, d'autres jouaient aux palets, d'autres à la balle.⁷³

Cet écho au chef-d'œuvre italien contribue à lier Almafî à l'enfance ; lien qui traverse *Graal Théâtre*, car son souvenir revient à la fin de l'œuvre. Plus précisément, le fameux vers, de manière décomposée, apparaît dans l'envolée lyrique de Blaise lorsqu'il relate la bataille de Salesbières. La forme d'écriture est double, elle est à la fois théâtre et poésie :

La septième, c'est Sagremor le Déréglé
Qui la commande, lui qu'on avait surnommé
« Toujours à Jeun », car une fringale démente
Le prenait après chaque tournoi. Il s'enchanté
À l'idée d'affronter enfin Mordret qu'il hait
Depuis leur enfance commune en Amalfi
(Le pays, savez-vous ? où fleurit l'oranger).⁷⁴ (GT, 595)

On soulignera ce glissement de *connaître* à *savoir*, deux verbes qui peuvent traduire le *Kennen* du vers de Goethe (« Kennst du das Land ? wo die Zitronen blühen »). On tiendra compte également des parenthèses entre lesquelles le fameux vers est repris. Elles interviennent comme une pause dans l'envolée lyrique, où Blaise reprend son rôle de conteur, interpelle directement son auditeur et l'incite à travailler sa mémoire.

⁷² Une autre hypothèse d'hypotexte qui peut se rajouter à notre jeu de piste serait *L'île Arturo* d'Elsa Morante. Premièrement par les noms des personnages : Arturo, Wilhelm et Roméo Almafitano. Ensuite par la thématique d'une enfance confinée sur une île. Et enfin, par la situation géographique de l'île dans la baie de Naples non loin de Sorrente et Almafî (Elsa Morante, *L'île d'Arturo*, trad. par Michel Arnaud (Paris : Gallimard, 1967)).

⁷³ Carlo Collodi, *Pinocchio*, trad. par Mme de Gencé (Paris : Le Livre de Poche, 1983), p. 215. (Nous soulignons).

⁷⁴ Nous soulignons.

Cette corrélation à l'enfance se poursuit par la reprise du vers dans *Le Roi Arthur*, comme nous l'avons évoqué. Seulement, un subtil détail distingue ce texte de *Graal Théâtre*. Dans le conte pour enfants, contrairement au recueil de théâtre et à l'opéra-comique, ce n'est pas l'oranger qui fleurit, mais l'orange. Ce fruit, pour Roubaud, renvoie à l'enfance ou du moins à son souvenir. La saveur de l'orange, qui avait disparu de son « expérience gustative, depuis, au plus tard, l'automne de 1940 » (*GRIL*, 497) évoque l'orange d'avant-guerre, « l'absente de tous les paniers » (*GRIL*, 617), écrit-il dans la *Boucle* en paraphrasant Mallarmé (« l'absente de tous les bouquets »). L'enfance est d'autant plus marquée par ce fruit qu'il confie que ses « grands-parents vivaient à Caluire, rue de l'Orangerie. Dans cette rue-là je suis né » (*GRIL*, 617). C'est donc « l'orange d'un conte » (*GRIL*, 617) – du conte du *Roi Arthur*. Quant à l'oranger, c'est un arbre renvoyant aux récits arborescents qui composent les branches de *Graal Théâtre*.⁷⁵

L'orange et l'arbre thématissent aussi l'invention linguistique, laquelle se déclenche, quand il baptise le conifère du Parc Sauvage du nom d'**Oranjeaunie** :

C'était le nom que je m'étais choisi pour ces aiguilles, et c'était surtout le nom de leur saveur. **Oranjeaunie** n'était pas l'aiguille tout entière, en fait, pas toutes les aiguilles de ce, de ces arbres ; mais **des aiguilles les plus récentes, jeunes, tirées de leur fourreau résineux et mâchées, seule comptait la partie profonde, cachée, seule leur couleur, un jaune pâle, et leur goût, un goût d'orange ; oranjeaunie ; Oranjeaunie** (*GRIL*, 496-497).

L'**Oranjeaunie** est une création inspirée d'« une orange de mémoire » (*GRIL*, 498). Mais, ce n'est que la partie cachée des aiguilles qui permet l'activation de la mémoire et la création du mot-valise. Nous pouvons établir un parallèle entre ce processus d'invention et un autre texte de Roubaud, *La Langue des enfants*. Ce dernier profite du blanc diégétique que laisse aussi bien *La Suite du roman de Merlin* que les deux récits roubaldiens ci-dessus. Il joue avec les champs possibles de la fiction et exploite « les données textuelles latentes ».⁷⁶ Roubaud propose de relater la destinée des enfants en exil au pays où fleurit l'oranger. Le conte prend forme à partir, justement, de la partie cachée des textes. Il constitue, dès lors, une incise qui crée une bifurcation dans la linéarité de l'histoire arthurienne.

La Langue des enfants reprend mot pour mot le passage de *Graal Théâtre* :

⁷⁵ Sur l'image de l'arbre dans l'œuvre de Roubaud, voir Tiphaine Samoyault, « Autobiographie, chapitre trois : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* », *La Licorne*, 40 (1997), en ligne, consulté le 21 février 2019, <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=116>.

⁷⁶ Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, p. 14.

« En signe d'allégresse pour son mariage le roi, dans sa grande clémence, épargnera les nouveau-nés du dernier printemps qu'il avait fait emprisonner et qu'il avait l'intention de faire égorger en temps utile pour écarter de sa tête un sinistre présage. Il transmutera la sentence de mort en exil. Confiés à leurs nourrices et placés dans un grand bol nommé vaisseau ils partiront pour le pays où fleurit l'oranger, Amalfi, en face de Sorrente » Du moins c'est ce que dit le conte. (*LdE*, 19)

Les guillemets marquent la reprise de la citation qui est accompagnée par un renvoi au conte, c'est-à-dire *Graal Théâtre* : on aura reconnu la formule type emprunté aux romans arthuriens pour convoquer le texte. En outre, cette citation qui prend place dans le premier chapitre intitulé « prologue » a la particularité d'illustrer les propos de Giorgio Agamben lorsqu'il suggère que « toute œuvre écrite peut être considérée comme le prologue [...] d'une œuvre jamais rédigée et destinée à ne jamais l'être ».77 En effet, l'épisode de la Bête Glatissant repris directement de *Graal Théâtre* est évidemment l'œuvre écrite, et *La Langue des enfants* est cette œuvre jamais rédigée, nous verrons comment elle est destinée à ne jamais l'être. Toutefois, cet écho au penseur italien démontre une des singularités du texte qui propose une discussion philosophico-théorique, en dialoguant avec des penseurs, dont Agamben. Ce dernier est d'ailleurs présent textuellement, il est l'un des neuf experts – « Georges des Aquandbiens » (*LdE*, 17) – qui accompagnent Arthur à Amalfi.78 Enfin, ce passage, comme la reprise du vers de l'opéra-comique, contribue au « sentiment de déjà-lu ». Le vers revient tel un refrain éparpillé dans ces réécritures arthuriennes, obligeant le lecteur à faire des connexions entre les différents textes de Roubaud. Il faut cependant préciser que tous les lecteurs ne sont pas visés ; il s'agit essentiellement d'un lecteur averti, qui pratique avec assiduité l'œuvre de Roubaud. Une fois de plus se confirme la présence des différents niveaux de lecture qu'impliquent les textes de Roubaud.

La Langue des enfants dévoile peu à peu les indices que l'auteur sème dans ses textes. Il remonte jusqu'à la source goethéenne, c'est-à-dire à l'intertexte d'origine : « Dans ce pays enchanteur, tout parfumé d'orangers, ainsi que de citronniers, comme le dit le poète teuton 'Kennst du das Land wo die Zitronen blühen' » (*LdE*, 17). Seulement, malgré ce retour aux origines que ce soit la référence à Goethe ou encore la réécriture de la Bête Glatissant en guise de prologue, Roubaud s'éloigne de la branche « droite et plénière » (*LdE*, 15) que nous

77 Agamben, *Enfance et histoire*, p. 7.

78 Parmi ces neuf experts, il est remarquable de mentionner aussi Johannis Claudius Milnerus, dont la latinisation du nom laisse deviner la présence du linguiste Jean-Claude Milner.

offre la prose médiévale pour ne s'intéresser qu'aux enfants. Comme le conte le dit, il s'agit de réparer une « omission » (*LdE*, 17) :

Il en est ainsi dans cette branche, détachée de la branche principale, qui a oublié (momentanément certes mais oublié quand même) les inquiétudes du roi sur cet être malfaisant annoncé par Merlin comme conséquence directe de sa Faute, pressé qu'il était de conter des Aventures infiniment plus glorieuses. Et c'est à cet oubli ou omission que nous allons remédier accompagnant la troupe des bébés dans leur grand bol nautique, vers Amalfi (*LdE*, 17).

En comblant cette lacune, Roubaud introduit un récit totalement inédit dans la légende arthurienne. Cette bifurcation textuelle s'éloigne de la matière de Bretagne pour laisser place à une expérience littéraire.

L'expérience, comme l'indique le titre du troisième chapitre simplement nommé « expérience », est d'abord celle qu'entreprend le roi Arthur pour découvrir le nom de l'enfant responsable de la chute du royaume de Logres. Pour y parvenir, Arthur, aidé d'experts, répartit les enfants dans différents groupes. En plus d'un groupe témoin où les enfants reçoivent une « éducation normale » (*LdE*, 17), ils sont ensuite distribués dans quatre autres groupes. Les enfants du premier groupe « ont partagé la vie d'animaux », ceux du deuxième groupe « ont eu le choix de divers instruments de musique », ceux du troisième « ont été initiés à l'emploi d'un instrument inventé spécialement pour l'occasion » – l'appareil photographique⁷⁹ –, enfin les enfants du dernier groupe « sont restés totalement seuls » (*LdE*, 18) et silencieux pendant quatre ans.

Le devenir du dernier groupe, « le groupe du silence » (*LdE*, 19), est au cœur du récit et de l'expérience. Nous apprenons rapidement ce qu'il advient des autres enfants : ils ont chacun évolué en fonction de leur environnement respectif. Les enfants qui ont vécu avec des animaux ont communiqué comme ces derniers ; les autres ont appris à communiquer avec les instruments qui leur avaient été donnés. Dans le dernier groupe, seul le silence demeure et il est « redoublé d'une immense immobilité » (*LdE*, 20) : les enfants sont morts. Ce résultat soulève un grand nombre de questionnements puisque l'isolement de ces enfants avait pour but de retrouver la langue originelle, celle « d'avant Babel » (*LdE*, 20). Ainsi, le roi aurait été en mesure d'identifier « l'enfant du diable, son fils de faute et d'infamie », car « il était clair que dès que la langue adamique, la langue de l'innocence illuminerait ses compagnons, il serait incapable, de nature, de la parler ; il parlerait la langue de Babel, la langue de la confusion » (*LdE*, 22). Or, le résultat est tout autre, d'autant plus que la mort des enfants ne

⁷⁹ Rappelons que la photographie est l'art d'Alix Cléo Roubaud.

suffit pas à modifier la fatalité qui pèse sur le royaume de Logres : « l'enfant maudit » n'est pas mort (*LdE*, 22). Il est emporté au dernier moment par la fée Morgane à Montgibel.

Cette nouvelle aventure que Roubaud nous présente ne change en rien le dénouement de la légende arthurienne. Par principe de transfictionnalité, le cadre donné doit être respecté. La fin est simplement retardée, car la fin malheureuse de la légende arthurienne est immuable. Par contre, ce nouveau récit nous invite à partager une expérience de lecture. On peut y lire une narrativisation du concept d'*experimentum linguae* – l'ouverture historique de l'humanité au langage, d'un retour à la langue originelle, adamique – formulée par Agamben et inspirée des travaux de Wittgenstein et de Benjamin.⁸⁰ Pour le penseur italien : « poser rigoureusement le problème de l'expérience, c'est donc fatalement rencontrer le problème du langage ».⁸¹ Et ce rapport entre expérience et langage ne peut se comprendre que par le concept de l'enfance comme partie transcendante de l'histoire :

une expérience originelle ne pourrait être alors ce qui, chez l'homme, se trouve avant le sujet, c'est-à-dire avant le langage : une expérience 'muette' au sens littéral du terme, une *enfance* de l'homme, dont le langage devrait précisément marquer la limite.⁸²

Ainsi, dans *La Langue des enfants*, le groupe du silence permet par la fiction d'imager et de rendre compte, ou si nous jouons sur l'homonymie – rendre conte – la pensée d'Agamben quant à la recherche de l'origine du langage. Le récit de Roubaud tend à modéliser « un moment où l'homme existe sans que le langage existe encore », or cet état est bien du ressort du conte, puisqu'il est « parfaitement illusoire ».⁸³ D'ailleurs, la mort des enfants symbolise cette impossibilité de remonter aux origines du langage. L'expérience se confronte dès lors au Mystique, ce qui pour Wittgenstein est indicible.⁸⁴ C'est pourquoi cette mort n'est finalement que le résultat attendu du franchissement de la limite entre savoir humain et savoir divin, car comme le souligne Agamben, l'expérience maintient la séparation entre ces deux sphères dont la « limite est la mort ».⁸⁵

La conclusion de l'expérience se résume donc par un échec. Or, c'est par celui-ci que peut se comprendre la raison même de la poésie et de la philosophie, toujours selon Agamben : « la poésie *ne présente pas moins que* la philosophie une forme d'échec dans

⁸⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. par Gilles-Gaston Granger (Paris : Gallimard, 1993 [1922]), p. 112 ; Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain en particulier » in *Œuvres I* (Paris : Gallimard, 2000, [1916]), p. 142-165.

⁸¹ Agamben, *Enfance*, p. 57, voir aussi les pages 8 à 11.

⁸² *Ibid.*, p. 61.

⁸³ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁴ Wittgenstein, *Tractatus*, p. 112.

⁸⁵ Agamben, *Enfance*, p. 26.

l'exposition de l'indicible qui constitue leur tâche commune [...] un tel échec est plus essentiel que la tâche elle-même [...] il en fait intégralement partie, puisque le véritable poète ou le véritable philosophe est celui qui peut seul en faire l'expérience ».86 Le texte devient, par conséquent, l'expérience du poète, et plus précisément dans notre cas, il devient l'expérience de Roubaud. Cependant, ce n'est pas la première fois que l'auteur affronte le thème de l'échec dans son œuvre. Un de ses plus importants projets, *Le Grand incendie de Londres*, est à proprement parler « le récit d'un échec », l'abandon du roman rêvé.⁸⁷ *La Langue des enfants* est par comparaison le conte d'un échec. La faillite occupe donc une place importante dans les écrits de Roubaud, mais – comme le souligne Florence Marsal – elle n'est pas négative pour autant, car elle a son utilité dans l'économie du récit : elle « sert de relance systématique de la narration ».88

Au demeurant, ce qui ne peut être dit ou ce qui ne peut être écrit, comme dans le cas du rêve, représente au final une forme de potentialité : agir c'est nier la potentialité de ne pas faire quelque chose.⁸⁹ C'est par cette conception que peut se comprendre pourquoi l'œuvre jamais écrite est, pour Agamben, une œuvre destinée à ne jamais l'être. Son inexistence laisse place à la potentialité. Cette dernière est selon Agamben une forme de vie, elle est la présence d'une absence.⁹⁰ Pour Roubaud, nous l'avons dit, la poésie est forme de vie (*GRIL*, 223 ; *FI*, 11).⁹¹ Et elle trouve sa potentialité, entre autres, dans les pratiques oulipiennes. Par conséquent, *La Langue des enfants*, qui est justement ce texte absent concernant l'exil des enfants à Amalfi, peut être rapproché aussi bien par le fond que par la forme à un texte oulipien. L'expérimentation est, on le sait, au cœur du travail des membres de l'Oulipo, car la recherche de contraintes en relève.⁹² Le récit de Roubaud devient aussi une expérience créatrice qui mobilise les deux principaux aspects de l'écriture oulipienne, c'est-à-dire, l'anoulipisme et le synthoulipisme. Le premier est « le fruit d'une transformation et d'une

⁸⁶ Giorgio Agamben, « Le silence des mots », trad., par Martin Rueff, *Po&sie*, 131-132 (2010), 21-28, p. 25.

⁸⁷ Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 39. Sur le protocole d'échec chez les oulipiens voir Hugues Marchal, « L'Oulipo et la science », *Oulipo mode d'emploi*, 32-38. Sur l'échec et la survie voir aussi Cardonne-Arlyck, « Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud) », p. 90.

⁸⁸ Id.

⁸⁹ Voir Matias Leandro Saidel, « Form(s)-of-Life. Agamben's Reading of Wittgenstein and the Potential Uses of a Notion », *Trans/Form/Ação, Marília*, 37(2014), 163-186, p. 175-180.

⁹⁰ Giorgio Agamben, *Potentialities*, trad par Daniel Heller-Roazen (Stanford : Stanford UP, 1999), p. 179.

⁹¹ Voir notre Introduction. Voir également Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud) », *L'Esprit Créateur*, 32 (1992), 89-101.

⁹² Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 10. L'expérience des oulipiens est la manipulation du langage comme s'il était mathématisable voir Jacques Roubaud, « l'analyse matricielle du langage », in *Oulipo, Atlas de littérature potentielle* (Paris : Gallimard, 1981), p. 47 ; Thomas, « Ouverture, Oulipo, qui as-tu tu ? », *Oulipo mode d'emploi*, 15-26. Dans *La Langue des enfants* le langage et la mathématique sont bien au cœur de l'expérience.

réécriture, selon un algorithme extrait de structure même du texte originel par le biais d'une analyse formelle de ce texte ».93 L'anoulipisme présent dans *La Langue des enfants* est la réécriture et l'auto-réécriture du motif de la Bête Glatissant.94 Quant au synthoulipisme, c'est l'invention pure.95 Il se marque justement par l'incise qui situe l'aventure des enfants à Amalfi.

L'incise permet à l'expérience de se développer sur plusieurs niveaux diégétiques. Au niveau intra-diégétique, Arthur est résolu de découvrir lui-même « le nom du démon » (*LdE*, 17). De ce fait, en prenant part à l'expérience, le roi devient à son tour oulipien et la fiction se transforme en une sorte de miroir des pratiques oulipiennes. Premièrement, Arthur n'est pas seul à se lancer dans l'expérience, il est « accompagné de ses experts » qui sont « au nombre de neuf » (*LdE*, 17) ; ensemble, ils entreprennent un travail collectif à l'instar du groupe oulipien qui organise des réunions de travail en commun.96 Ensuite, l'expérience que le roi et les experts mènent obéit à des « modalités » (*LdE*, 17) ou à un « protocole » (*LdE*, 17) qui est explicité dans le quatrième chapitre. Ainsi, cette expérience est régie par une marche à suivre ou, pour utiliser une expression plus proche de l'Oulipo, un mode d'emploi, terme qui évoque l'œuvre célèbre de Perec, *La Vie mode d'emploi*. Cependant, au-delà de la référence, s'il y a une modalité, il y a aussi une contrainte et nous touchons ainsi au principal outil de création des oulipiens. Dans *La Langue des enfants*, une contrainte est présente dans la façon dont les enfants grandissent. L'énoncé de cette contrainte ressemble à s'y méprendre à un problème mathématique par le foisonnement des chiffres : « Les 899 bébés (tous nobles et tous du sexe masculin) ont été, dans un premier temps, séparés en deux groupes. Le premier, le groupe témoin, comptait 455, le second 444 » (*LdE*, 17). Ce second groupe est lui-même divisé en quatre sous-groupes de 111 enfants et chaque groupe a sa particularité.97

Cette répartition mathématique des enfants rappelle étrangement celle des athlètes de l'île de W d'un autre roman de Perec : *W ou le souvenir d'enfance*.98 Ce roman alterne au fil des chapitres le récit biographique de l'enfance de l'auteur pendant la guerre et une de ses premières fictions écrites entre sa onzième et sa quinzième année. Mise à part la répartition

93 Chevallier, « *Le Chevalier Silence* », p. 147.

94 Voir *infra* chap. 9 dans lequel ce motif est analysé.

95 Chevallier, « *Le Chevalier Silence* », p. 147.

96 Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, p. 6.

97 Nous laissons de côté les symboles et les indices qui se cachent derrière ces nombres qui sont propices à une lecture et une analyse purement oulipienne. Nous nous concentrons essentiellement sur les aspects transfictionnels du conte, afin de ne pas digresser de notre problématique.

98 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (Paris : Denoël, 1975), « L'effectif d'un village oscille entre 380 et 420 Athlètes. Parmi ceux-ci, un nombre variable (entre 50 et 70) de novices [...] et un nombre immuable de concurrents, 330 répartis en 22 équipes de 15 Athlètes chacune, p. 116.

des enfants sur le modèle des athlètes, un lien subtil s'établit entre ces deux groupes de personnes : il passe par la notion du jeu qui nous le savons est centrale dans la poésie oulipienne. Beneveniste souligne cette variété d'une même espèce, « le jeu d'enfant et le jeu athlétique ».⁹⁹ Les échos avec le texte de Perec se poursuivent dans la partie biographique, le narrateur évoque l'absence de l'orange pendant la guerre :

[...] il y avait des choses qui étaient tout simplement absentes et dont on se demandait comment elles pouvaient exister, par exemple les oranges (mon premier est un métal précieux, mon second est un habitant des cieux, mon tout est un fruit délicieux...) dont j'aurai l'occasion de reparler. (W, 143).

La charade permet à l'orange de Perec de devenir, au même titre que l'Oranjeunie de Roubaud, un jeu de mots.¹⁰⁰ De plus, ce fruit est toujours lié à l'enfance jusqu'à en devenir une ruse à l'heure du goûter :

À la rentrée, j'inventai un assez curieux stratagème : j'annonçai à tous mes camarades que, dès l'année prochaine, j'allais aller en Palestine [...] cette opération n'était pas purement désintéressée ; elle visait à me faire obtenir des portions de goûters que mes camarades mangeaient à quatre heures : une fois établi le fait que j'allais en Palestine, je promettais à tel ou tel de mes camarades de lui envoyer un kilo, ou dix kilos, ou cent kilos, ou une caisse, d'oranges, ce fruit magique dont nous n'avions qu'une connaissance livresque ; s'il me donnait la moitié de son goûter, il recevrait dès l'année suivante toute une cargaison d'oranges. (W, 163-164)

Si pour Roubaud ce fruit est l'orange d'un conte, pour Perec, elle est « livresque ». Dans les deux cas, elle reste un concept abstrait. Néanmoins, elle tisse un rapport temporel entre le passé, le présent et le futur : elle est souvenir, elle est absence et elle est espoir. Cet espoir se traduit par un départ en Terre Promise : la fuite d'une Europe en guerre vers un rivage plus heureux. La Palestine devient dès lors ce pays rêvé pour l'exil, ce pays où fleurit l'oranger.

L'oranger qui symbolise la bifurcation transfictionnelle dans *La Langue des enfants* guide effectivement le lecteur sur un « nouveau sentier » (*LdE*, 16), mais ce sentier s'éloigne de plus en plus de la linéarité eschatologique de la légende du roi Arthur. Les relations qui s'établissent entre les textes de Perec et de Roubaud peuvent nous inciter à relire la mort des enfants du groupe du silence comme un hommage aux enfants de la guerre, aux déportés. La

⁹⁹ Beneveniste, « Le jeu comme structure », p. 162.

¹⁰⁰ Comme le démontre Dominique Julien, les oranges occupent une place importante chez Perec et elles ont un lien étroit à la mémoire, voir Dominique Julien, « La cuisine de Georges Perec », *Littérature*, 129 (2003), 3-14, p. 12.

ressemblance entre la répartition mathématique des athlètes et des enfants nous invite à faire le lien avec les camps. Chez Perec, la comparaison est explicite entre W et les camps de déportation à la fin du roman. Elle est bien plus obscure chez Roubaud. Cependant, après un rapprochement entre les deux textes, nous pouvons réinterpréter l'expérience du roi. Lorsqu'Arthur « fait de la Tour le lieu d'une expérience, aux protocoles des plus stricts, qui devait, espérait-il, lui fournir sans erreur possible, la solution » (*LdE*, 17), nous restons interloqués face à ce substantif accompagné d'un article défini – « la solution » – et ce qu'il est capable de mobiliser dans notre mémoire collective. En effet, il est tentant d'y apposer l'épithète « finale » pour transposer l'expérience d'Arthur à l'horreur nazie. En outre, par ce prisme de lecture, la recherche de la langue originelle – de la langue pure – devient un eugénisme linguistique.

En réalité, la guerre n'est pas absente des écrits de Roubaud. Quatre textes non arthuriens nous présentent une histoire qui se déroule sous l'occupation : *La dernière balle perdue* (1997), *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* (1997), *Le Voyage d'hier* (1992) qui fait pendant au *Voyage d'hiver* de Perec, et *Parc Sauvage* (2008). L'écriture de ces récits qui partagent la même thématique s'explique en relisant la fin de *La Boucle*. Cette branche, publiée en 1993, se termine sur la vision des déportés, « une confrontation brutale avec la réalité cruelle de la guerre [qui] sonne la fin d'une sereine ignorance enfantine ».101 Au lendemain de la Libération, Jacques Roubaud accompagne son père à l'hôtel Lutetia où se trouvait parmi les rescapés des camps nazis un ami de la famille : « Il m'a emmené avec lui. Il voulait que je voie. **J'ai vu.** » (*GRIL*, 563). *La Boucle* se termine sur cette vision par un silence.

Ainsi, *La Langue des enfants* ouvre tout un sentier de prose sur cette écriture de la guerre. Par conséquent, le Cri des enfants se comprend comme le cri de l'horreur symbolisant à la fois la sortie de l'insouciance de l'enfance et le rappel à la réalité. Ce cri, rompt le silence de ce « dont on ne peut pas parler ».102 L'indicible de la guerre resté longtemps à l'arrière-plan des textes de Roubaud, doit désormais être dit, être écrit. Ce « cri des enfants muets »

101 Manet van Montfrans, « Jeux de mots, lieux de mémoire. Sur *Parc Sauvage* et autre récits brefs de Jacques Roubaud », in *Jeux de mots – enjeux littéraires, de François Rabelais à Richard Millet*, éd. par Annelies Schulte Nordholt et Paul J. Smith (Leiden, Boston : Brill, 2018), 160-173, p. 171.

102 Wittgenstein, *Tractatus*, p. 112. Le mutisme des enfants peut aussi se comparer à l'observation faite par Benjamin au lendemain de la Première guerre : « Ne pouvait-on pas, à l'époque, faire la constatation suivante : les gens sont revenus muets de la guerre ? Pas plus riches, mais au contraire plus pauvres en expériences communicables ». Dès lors, le cri des enfants symbolise également la recherche d'une revalorisation de l'expérience, qui selon Benjamin aurait perdu sa valeur depuis la Grande guerre, voir Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, trad. par Cédric Cohen Skalli (Paris : Payot, 2011 [1933]), p. 38.

représente comme le note Janine Chasseguet-Smirgel, la mémoire de cette guerre ; et il exprime le message suivant : « Nous sommes les musées où sont enfermés les souvenirs, les expériences, les cauchemars de nos parents et de nos grands-parents, comme eux, nous vivons mille morts ».103 En même temps, oser parler de la mort, c'est aussi renouer avec l'expérience de la communication et de l'art de raconter, car selon Benjamin : « la mort est la sanction de tout ce que le conteur peut rapporter. Celui-ci emprunte son autorité à la mort. En d'autres termes : c'est à l'histoire naturelle que renvoient ses histoires ».104 Cet art du conteur est, nous l'avons vu, un art de la mémoire. Par conséquent, l'histoire de Roubaud – le conte – renvoie, certes à l'histoire naturelle, mais aussi à l'Histoire frappée de sa « grande Hache », comme le dit Perec. Roubaud exhume ce triste passé, contrairement à Arthur qui se hâte d'oublier la mort des enfants qui pèse sur sa conscience (*LdE*, 22). Dès lors, l'oranger n'est plus seulement un terreau fertile de création, il devient un lieu de sépulture, car le roi fait « enterrer les petits corps sous les orangers » (*LdE*, 22). Ce qui guidait le lecteur et faisait travailler sa mémoire au fil des textes n'est plus uniquement un jeu de mémoire, mais devient devoir de mémoire.105

Finalement, c'est peut-être à travers cette lecture de la guerre que peut se comprendre l'emprunt à *Mignon*. L'opéra-comique, en plus d'être une récréation, donne surtout un nouvel espoir au destin tragique de son héroïne. L'incise que représente *La Langue des enfants* symbolise cette volonté de modifier la linéarité de l'histoire ; celle du XX^e siècle, celle de la légende arthurienne, mais aussi l'histoire personnelle de Roubaud, car l'écriture sur la mort fait écho au décès d'Alix. Or, nous en avons constaté l'échec, le conte ne fait que retarder la fin en amplifiant la matière arthurienne ; la trame narrative finit par rejoindre le cours de l'histoire. Néanmoins, ce parcours que prend le conte nous permet de le décrire comme une boucle ou un méandre dans le continuum de la légende. Une forme essentielle dans la poétique de Roubaud, car comme le confirme Christine Jérusalem : « tout, dans l'œuvre de Jacques Roubaud, est ondulations, courbes sinueuses, volutes, lignes serpentes, méandres, boucles, nœuds et spirales ».106 C'est, chez Roubaud, « une figure matricielle, d'une part

103 Tiré de la préface d'un ouvrage de psychanalytique consacré aux enfants des rescapés de l'Holocauste dont le titre est étrangement traduit par *Le Cri des enfants sans voix*, voir Ilany Kogan, *Le Cri des enfants sans voix*, trad. par Liliane Flournoy (Lonay : Delachaux et Niestlé, 2001), p. 13.

104 Benjamin, « Le conteur », p. 76-77.

105 La discussion sur le langage de l'art et l'expression des malheurs, notamment l'après Auschwitz peut se poursuivre en dialoguant avec Adorno. Voir Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez (Paris : Klincksieck, 1995, [1970]) ; du même auteur *Dialectique négative*, trad. par Gérard Coffin et al. (Paris : Payot, 1978), en particulier les pages 91-94.

106 Christine Jérusalem, « Boucles et Spirales : effets de circularité et de déplacement dans l'œuvre de Jacques Roubaud », in *Jacques Roubaud 'compositeur de mathématique et de poésie'*, p. 111.

parce qu'elle rend compte de la structure du récit (entrelacement des chapitres), d'autre part parce qu'elle autorise la mise en contact de différentes formes d'écriture (l'essai, la poésie, la prose romanesque ou biographique) ».107 En créant cette boucle textuelle qu'est *La Langue des enfants*, Roubaud parvient à mettre en relation les différentes formes d'écriture, dans la mesure où le texte prend naissance dans *Graal Théâtre*, qu'il rejoint *Le Roi Arthur*, conte pour enfants et ouvre la voie aux textes non arthuriens.

Par les correspondances qu'elle établit entre les textes aussi divers les uns des autres, la boucle permet surtout de garantir « la réelle intention unifiante »108 de l'œuvre de Roubaud. En outre, la boucle est aussi une figure matricielle « parce qu'elle fournit toujours l'occasion d'un nœud intertextuel témoignant de l'hybridité générique de l'œuvre [...] la boucle constitue en sens le modèle métatextuel de la réécriture ».109 Ce nœud intertextuel est représenté par l'orange, qui lie les textes entre eux, textes qui tous font partie d'une hybridité générique.

En revanche, les boucles roubaldiennes ne sont pas de parfaits anneaux, elles sont plutôt de l'ordre du triple *anneau* borroméen de Walllwein et Silence.110 Voilà qui nous amène à prendre en considération *Le Chevalier Silence* dans notre jeu de pistes. Ce conte exploite les thématiques déjà présentes dans les textes que nous venons de citer. L'enfermement de nouveau-nés est l'élément déclencheur du récit ; c'est lui qui pousse les parents de Silence à travestir leur fille et par cet acte ils vont lui permettre, de manière non délibérée, d'accomplir « un destin héroïque » (CS, 23). Ce conte peut se voir comme la relance de la narration, comme une nouvelle expérience, là où *La Langue des enfants* a échoué. Il exploite les conséquences de la mise à l'écart des nouveau-nés, victimes de la prédiction de l'enchanteur. *Le Chevalier Silence*, à la différence de *La Langue des enfants*, ne propose pas un récit sur le groupe d'enfants enlevés, mais sur l'exception, sur celui qui parvient à échapper à la réclusion. Des possibilités narratives sont alors créées et l'aventure relancée.

La thématique de l'enlèvement continue de fonctionner comme moteur de narration, puisque le double ravissement de Walllwein par Morgane (une fois en tant que guivre et l'autre fois sur l'île d'Avalon), donne une nouvelle impulsion au texte et aux aventures des deux héros du *Chevalier Silence*. Nous retrouvons des agrumes sur l'île d'Avalon, marquant

107 Id.

108 Roubaud, *Description du projet*, p. 25.

109 Jérusalem, « Boucles & Spirales », p. 111.

110 Concernant l'anneau et sa représentation dans le récit voir Cristina Alvarès, « Un Merlin borroméen : topologie du genre et du temps dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *L'Esplumoir*, 4 (2005), 25-36.

un nouveau lien entre les textes (CS, 136). Toutefois, même si ce conte est plus long et propose au lecteur un nombre intéressant d'aventures, la fin se termine en quelque sorte aussi sur un échec avec la disparition de Silence dans le Strommaël.

Notons le lien étroit entretenu entre l'enfance, l'orange et l'enlèvement. Il peut se résumer par cette orange dont la guerre a privé Roubaud enfant. Le lien se compose et se décompose au gré des textes, il se poursuit dans les écrits qui ne sont pas à proprement parler arthuriens, ainsi dans le cycle des *Hortense*. *L'Enlèvement d'Hortense* comprend en effet un chapitre intitulé « Le Marché des Bébés oranges ». Les trois composantes de l'équation (l'enfance, l'orange et l'enlèvement) y sont présentes. Mais le nom du marché opère en réalité un glissement phonique de « *Ses brebis on range ! Marché !* »¹¹¹, déformant cette boucle et mettant en abyme le travail de Roubaud : « L'écrivain torsade en effet cette figure circulaire en introduisant des glissements, des déplacements, des variations ».¹¹²

En fin de compte, cette étude sur l'auto-réécriture qui nous a amenés à cueillir les oranges au fil des textes, nous a conduit à l'écriture autobiographique, l'orange de l'enfance, mais aussi à la génétique des textes. L'agrume fait écho à Raimbaut d'Orange, troubadour de la *canso* qui commence par « Er resplan la flors enversa ». La fleur inverse, titre par lequel Roubaud commence le récit de *La Boucle*, est à la fois le titre de son essai sur les troubadours et l'évocation de « la langue-origine de la poésie » (*GRIL*, 405). L'orange renvoie aux « origines (textuelles et biographiques) que la boucle retisse, rapièce, raccommode ou relie ».¹¹³ Ainsi, nous retrouvons les trois activités d'écriture qui peuvent se définir par cette notion d'auto-réécriture : l'écriture de soi, la génétique des textes et la répétition. Nous bouclons à notre tour la boucle, mais afin de retarder cette fin sur les réflexions d'auto-réécriture nous proposons une incise sur la Bête Glatissant, que Roubaud compose, décompose, torsade et déplace au fil de ses réécritures arthuriennes.

¹¹¹ Roubaud, *L'Enlèvement d'Hortense*, p. 179.

¹¹² Jérusalem, « Boucles & Spirales », p. 111.

¹¹³ Ibid. p. 114.



Illustration de Rotraut Susanne Berner in Jacques Roubaud, « Die Sprache der Kinder », in *Blaue Prinzen und andere böse Buben* (Munich : Hanser, 1991).

Chapitre 9 : Les nuances de la Bête Glatissant

L'épisode de la Bête Glatissant a retenu l'attention de la critique aussi bien en ce qui concerne les textes médiévaux que les récits de Roubaud.¹ Il faut dire que cet épisode est un motif maintes fois réécrit par les auteurs du Moyen Âge qui n'ont cessé de le réinterpréter. Cette particularité de la réécriture plaît à Roubaud, et Franceschini confirme que l'oulipien a conscience de l'importance de ce motif et de sa circulation d'un texte à l'autre « en se chargeant de significations parfois complémentaires, parfois contradictoires ».² Cette créature est présente de près ou de loin dans tous les récits de type arthurien chez Roubaud, raison pour laquelle la critique roubaldienne n'a pu passer à côté de cette Bête. Il nous est difficile de ne pas l'évoquer à notre tour. En tenant compte des études réalisées, nous apportons ici notre pierre à l'édifice en proposant un nouveau regard sur la Bête Glatissant vue à la lumière des modalités d'auto-réécriture. En effet, l'épisode est l'exemple parfait qui permet d'illustrer les mécanismes de réécriture chez Roubaud, car il apparaît aussi bien plusieurs fois dans un même ouvrage que dans les différents récits. Il contribue à la fois à provoquer un « sentiment de déjà-lu » et à garantir l'unicité des *ambages* arthuriennes roubaldiennes. Dans le but de saisir l'enjeu de ces auto-réécritures, nous devons d'abord faire une digression vers les textes médiévaux afin de mieux nous replonger dans les récits roubaldiens. Nous étudierons ensuite l'apparition du motif dans *Graal Théâtre* puis dans les trois contes, *Le Roi Arthur*, *Le Chevalier Silence* et *La Langue des enfants*. Nous terminerons par une considération de ce motif en lien avec les théories des pratiques d'écriture des romans de chevalerie.

9.1 D'une énigme intertextuelle médiévale...

Edina Bozóky a examiné l'évolution du motif de la Bête Glatissant dans les romans médiévaux français. La créature apparaît peut-être pour la première fois dans le *Perlesvaus*.³

¹ Pour les études médiévales, voir : Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 500- 524 ; Edina Bozóky, « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'histoire des religions*, 186/2 (1974), 127-148 ; Claude Roussel, « Le Jeu des formes et des couleurs : observations sur la Beste Glatissant », *Romania*, 104 (1983), 49-52. Afred L. Furtado, « The Questing Beast as Emblem of the Ruin of Logres in the 'Post-Vulgate' », *Arthuriana*, 9 (1999), 27-48 ; Helmut Nickel, « What Kind of Animal was the Questing Beast? », *Arthuriana*, 14 (2004), 66-69. Pour les études roubaldiennes voir : Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 251-261 ; Koble, Séguy, « Généalogies de la lettre », p. 171-173 ; Séguy, « Graal théâtre ou l'art de mémoire », 89-98 ; Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », 83-95.

² Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 251.

³ La date du texte fait débat, voir l'introduction à l'édition d'Armand Strubel, *Le Haut livre du Graal*, p. 9. Voir également Jessie-L. Weston, « The relation of the *Perlesvaus* to the cyclic romances », *Romania*, 51 (1925), 348-362.

Le héros éponyme se trouve dans une clairière quand il rencontre la Bête Glatissant. Elle est précédée d'un chevalier et d'une demoiselle qui se tiennent des deux côtés d'une croix vermeille. Le texte décrit la créature comme « une beste blanche comme nois neige, et estoit graindre d'un lievre et menre d'un goupil. La beste vint en la lande tote esfree kar ele avoit .xii. chaiaus en son ventre qui glatissoient autresi dedens lui comme chien de bois » (*Perl*, 622). Elle est aussi qualifiée de « grant biautez » et ses yeux ressemblent à « deus esmeraudes » (*Perl*, 622). Elle cherche secours auprès de Perlesvaus, mais le chevalier le décourage de la retenir. Elle se dirige alors vers la croix où les chiots sortent de son ventre la tuent, la dépècent, mais ne la mangent pas. Alors le chevalier et la demoiselle prennent les morceaux de sa chair et les mettent dans leurs récipients d'or. Ils baisent l'endroit où la bête a été tuée, s'en vont, tandis qu'une « odeur si soef » (*Perl*, 626) imprègne les lieux. La signification de la Bête est expliquée par le Roi-Ermite. Elle représente le Christ, et les douze chiots se rapportent aux Juifs de la Vieille Loi qui ont sacrifié le fils de Dieu. En plus de cette interprétation christique, Bozóky voit dans cet épisode « un résumé mystique de toute la symbolique du Graal » (le sacrifice, la croix et les récipients qui accueillent la chair).⁴

Le caractère eucharistique de la Bête fait presque figure d'exception, car les textes qui succèdent au *Perlesvaus* vont surtout retenir son côté merveilleux et monstrueux. Dans la *Continuation de Perceval* par Gerbert de Montreuil, la Bête devient grande « à merveille », elle met bat et les chiots, dont le nombre cette fois n'est pas précisé, la dévorent et s'entretuent. Le Roi-Ermite explique que la Bête représente l'Église et les chiots sont les gens qui bavardent durant la messe. Bozóky souligne l'incompréhension de Gerbert face à la réelle signification de cette scène dans le *Perlesvaus* : malgré l'emprunt, « il a éliminé tous les détails qui avaient constitué un lien entre le Graal et la bête dans le *Perlesvaus* ». ⁵ L'auteur a simplifié le thème de la Bête Glatissant le rendant quasi vide de sens, il apparaît comme un aparté par rapport au reste de l'œuvre et n'a plus aucun rapport avec le Graal.

La Bête Glatissant est aussi présente dans *L'Estoire del Saint Graal*.⁶ Elle apparaît au narrateur au début du récit avant que n'on ne raconte l'histoire de Joseph d'Armathie et les origines de la légende du Graal. Elle semble inoffensive et toujours liée au Christ. C'est au pied d'une « crois » que « gisoit cele beste ». ⁷ Elle est décrite comme étant « diverse sor toutes autres bestes : car ele avoit et teste et col de berbis, estoit blanche comme nois negie ; et

⁴ Bozóky, « La Bête Glatissant et le Graal », p. 131.

⁵ Ibid., p. 136.

⁶ « Joseph d'Armathie », in *Le Livre du Graal*.

⁷ Ibid., p.14, § 9.

si avoit pié de chien et quisses et estoit comme charbon noires ; et si avoit le pis et le crepon et le cors de goupil et keue de lyon ».8 Elle sert de guide au narrateur – « si vi la beste qui me conduisoit » – et l’accompagne pendant quelques paragraphes, avant de disparaître.

La signification de l’épisode de la Bête Glatissant va véritablement se construire dans les romans postérieurs à la *Vulgate*, dans lesquels la créature s’éloigne du caractère christique pour se rapprocher du diable. C’est d’abord dans la *Suite du roman de Merlin* que la bête devient monstrueuse. Après une nuit difficile marquée par un songe énigmatique, Arthur décide d’aller chasser aux aurores et part à la poursuite d’un cerf avec ses chevaliers. Rapidement, ceux-ci se font distancier par Arthur. Le roi se retrouvant seul et à pied « s’assiet sour une fontaine » (*SrM*, § 5). C’est à ce moment qu’apparaît « une beste moult grans ki estoit la plus diverse qui onques fust veue de sa figure, qui tant estoit estrainge de cors et de faiture, et non mie tant defors comme edens son cors » (*SrM*, § 5). Elle ne nous est plus décrite physiquement, mais elle perd toute la beauté dont parlait le *Perlesvaus*, pour devenir monstrueuse. Les adjectifs *diverse* et *estrainge* renvoient à l’hostilité et à la dangerosité de l’animal ; Arthur est « esbahis⁹ de la mierveille que il vit que il ne savoit se il dormoit ou se il veilloit » (*SrM*, §7) :

Par foi, ore voi jou les gringnors *merveilles* que jou onques mais veisse, car de si divierse beste coume ceste est n’oï jou onques mais parler. Et se elle est *miervilleuse* par defors, encore est elle plus *miervilleuse* par dedens, car je puis oïr et connoistre tout apertement que elle a dedens son cors brakés tous vis qui glatissent. Onques mais ou roïame de Logre ne furent trouvees ne veues teus *merveilles* (*SrM*, §6).¹⁰

L’isotopie relative à la *merveille* est relativement abondante dans le passage. Elle traduit le goût prononcé pour le merveilleux et le fantastique des auteurs entre 1230 et 1250, quand les auteurs tardifs transforment « le sens originel de l’aventure, et cédant une part plus importante au fantastique. »¹¹ Dans la *Suite du roman de Merlin*, la Bête ne meurt pas. Elle boit, les chiots dans son ventre se taisent et elle repart, puis surgit Pellinor qui cherche à tuer la créature. Celui-ci est le père de Perceval, il sait que la Bête sera tuée par le « mieudres chevaliers qui doive issir dou regne et de nostre lignage. » (*SrM*, § 8). Le meilleur chevalier n’est pas Pellinor, mais Perceval. Nous le savons par le *Perlesvaus*, où la Bête meurt quand Perceval la rencontre. Néanmoins, l’importance de Pellinor est qu’il permet ainsi de rattacher

⁸ Id.

⁹ Pour rappel la merveille dépend de la subjectivité de celui qui la voit. Sur le mécanisme du merveilleux, voir Ferlampin-Acher, *Merveilles et topiques merveilleuses*, p. 23. Voir également *supra* chapitre 7.1.

¹⁰ Nous soulignons.

¹¹ Bozóky, « La Bête Glatissant et le Graal », p. 137.

la Bête à la quête du Graal, puisqu'il est le père du chevalier qui accomplira la quête et dont le texte révèle le nom : « Et cil avra non Percheval li Galois pour chou que de Gales sera nés, et sera uns des boins chevaliers dou monde et gracieus viers Nostre Seigneur, qu'il gardera sa virginité si seurement et si miervilleusement qu'il istera de sa mere vierges et en la terre enterra vierges (*SrM*, § 17).

Si la Bête est directement liée au Graal en tant qu'épreuve initiatique, elle tisse également des liens avec le péché d'inceste d'Arthur qui, dans la *Suite du roman de Merlin*, s'interpose entre son apparition et son explication. Ce péché apparaît dans le *Tristan en prose* qui reprend des fragments de la *Quête post-Vulgate*.¹² L'inceste est à l'origine de la naissance de la Bête. La fille d'un roi est amoureuse de son frère, mais celui-ci veut garder sa chasteté et la repousse. La jeune fille tente de séduire son frère par la magie, mais elle échoue. Le diable apparaît alors sous l'aspect d'un beau jeune homme et en échange de l'amour de la fille, il lui promet de l'aider à se venger de son frère. Sur le conseil du diable, la jeune fille accuse son frère de lui avoir fait violence. Ce dernier est condamné à mort et dévoré par des chiens affamés. Cependant avant de mourir, il maudit sa sœur :

A la naiscence de la chose que tu as dedans ton ventres, apparra bien que ce ne fut mye de moy, que oncques d'omme ne de femme n'oy si merveilleuse chose comme il istra de toy. Ennemy l'engendra et ennemy le concept et ennemy en istra en semblance d'une beste la plus diverse qui oncques fut veue. Et pour ce que tu a chiens a(s) livree ma char, aura ceste beste dedans son ventre chiens qui toutes voiez irront glatissant en memeoire et en reproche de bestes a qui tu me faiz livrer. Celle beste fera dommage a maint preudomme, ne ja ne cessera grandement de mal faire devant que le bons chevaliers qui sera appelé Galaad, aussi comme je suis, la suira. Par cellui et par sa venue morra la doloureuse porteur de ton ventre.¹³

Selon Bozóky, le mythe de l'origine de la Bête « a été rédigé sans doute postérieurement, afin d'expliquer l'étrangeté et la monstruosité extranaturelles de l'animal ». Mais on peut penser que l'inceste du roi Arthur dans la *Suite du roman de Merlin* a pu inciter l'auteur à rattacher la Bête à cet horrible péché. D'autant plus que le lien entre les deux textes peut aussi se faire au travers de la description de la créature. En effet, dans la *Quête post-Vulgate*, la Bête est un monstre composite :

¹² Il nous est parvenu deux manuscrits avec les fragments de ce texte. Il s'agit des manuscrits de la Bibliothèque nationale fonds fr., mss 112 et 343. Voir aussi l'article d'Anne Labia qui propose une édition du manuscrit B.N. Fr. 24400 datant du XVI^e siècle, il relate également la naissance de la Bête, mais en donne une dimension plus diabolique. Anne Labia, « La naissance de la Bête Glatissante [d'après le ms. B.N. 24400] », *Médiévales*, 6 (1984), 37-47.

¹³ Nous nous basons sur la citation de Bozóky, « La Bête Glatissant et le Graal », p. 146-147.

Elle a teste et col de serpent barbelée et renfraisné, les yeulx luisans comme charboncle. La bouche ardant qu'il semble que feu en saille. Les oreilles droictes comme ung levrier, coprs et queue de lyon. Sur le dos auprès des espeules avoit unes voilles reflambissans comme rayz de souleil, et sur le faiz de la croupe pareillent. Jambes avoit el piès de cerf. Le pommel estoit de diverses manieres taché, car toutes les couleurs du monde y estoient. Le regart de ses yeulx estoit qu'il semblast que ce feussent deux torches. Ses dens estoient plus grans que d'un grant sengler.¹⁴

La composition de la Bête et sa monstruosité ne correspondent pas à la description qu'en donne la *Suite du roman de Merlin* ; par contre, des liens se tissent avec le songe d'Arthur, dans lequel la destruction du royaume de Logres est prédite. En effet, nous retrouvons dans les deux passages des dragons, des lions ou griffons et des chiens. L'omniprésence du feu atteste du caractère maléfique et infernal, de la même manière que le royaume d'Arthur en ruine se présente sous forme d'une image apocalyptique. Ainsi, les liens implicites que tisse la *Suite du roman de Merlin* entre la Bête Glatissant et l'inceste deviennent explicites dans la *Quête post-Vulgate*, apportant par la même occasion un nouveau sens à l'épisode de la Bête Glatissant : celui de la vengeance.¹⁵

En plus de cette nouvelle signification qui se dévoile derrière la Bête, le lien avec l'aventure du Graal demeure. Dans cette source, Palamède est le chevalier prédestiné à devenir le quêteur de la Bête. Cependant, c'est un chevalier païen et il ne fait pas partie de la famille du Graal. Afin de maintenir le lien avec le Graal, le Sarrazin ne peut tuer la créature sans l'aide de Galaad et Perceval, les deux chevaliers principaux de l'aventure du Graal¹⁶.

Le motif de la Bête Glatissant évolue au fil des récits passant du Christ au diable, mais le lien avec le Graal est pratiquement toujours présent. Toutes ces sources, Roubaud les connaît bien : il en propose une récapitulation dans son court récit sur la Bête Glatissant paru dans la revue *change* en 1981.¹⁷ Ce texte peut se rattacher à *Graal fiction*, comme le confirme le titre complet du texte : *La Bête Glatissant : Graal fiction*.¹⁸ Cependant, ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est la réécriture du motif dans la diégèse arthurienne, tel qu'on le retrouve dans *Graal Théâtre*, *Le Roi Arthur au temps de chevaliers et des enchanteurs*, *La Langue des enfants* et *Le Chevalier Silence*. Dans ces textes, le lien avec le Graal persiste, mais l'inceste occupe une place particulièrement importante. Présent dès les

¹⁴ Ibid., p. 141.

¹⁵ Ibid., p. 140.

¹⁶ Ibid., p. 144.

¹⁷ Jacques Roubaud, « La Bête Glatissant : Graal fiction », *Change*, 40 (1981), 157-168.

¹⁸ Pour une analyse du texte voir Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 84-86.

premières apparitions de la Bête chez Roubaud, l'inceste jette son ombre sur la quête initiatique du Graal.

9.2 ...à une énigme intertextuelle roubaldienne

Dans *Graal Théâtre*, la Bête Glatissant apparaît dans quatre scènes du recueil. Le lecteur la découvre par deux fois dans *Joseph d'Arimathie* : elle se présente d'abord à Joseph et ses enfants, puis au roi Arthur. Ensuite, nous la retrouvons dans *Merlin l'enchanteur* où elle apparaît de nouveau devant Arthur dans une scène très semblable à celle déjà évoquée dans *Joseph d'Arimathie*. Enfin, *Galaad ou la quête* relate la mort de la Bête. Ce motif dans *Graal Théâtre* est à la fois objet de réécriture des sources médiévales, mais également d'auto-réécriture dans la mesure où certaines scènes paraissent analogues. La Bête qui reste une énigme par rapport à sa symbolique, le devient également sur le plan purement littéraire chez Roubaud qui se plaît avec Florence Delay à entremêler les sources en y apportant des changements discrets. Toutefois, malgré les modifications présentes d'un passage à l'autre, la portée symbolique de la Bête reste cohérente, puisqu'elle est toujours en relation avec l'inceste, comme l'a démontré Franceschini, analysant la reprise de ce motif dans *Graal Théâtre*.¹⁹

Le péché de l'inceste est justement ce qui encadre la première apparition de la Bête dans *Joseph d'Arimathie*. Elle fait son entrée suite à la nuit d'amour entre Joseph et sa sœur Enygeus (*GT*, 31-37) et précède l'entrée en scène des enfants du péché : Gala et Galaain. La Bête Glatissant apparaît dans le songe de Joseph. Au réveil, il cherche à comprendre la signification de ce rêve et évoque la faute commise avec sa sœur : « Depuis que ma sœur Enygeus est morte en mettant au monde les deux enfants de notre péché et depuis que votre juste colère me les a enlevés je n'ai plus que douleur sur terre. Je ne trouve même plus la paix dans les étoiles et je ne sais plus lire l'alphabet des astres » (*GT*, 38). C'est alors qu'apparaissent Gala et Galaain. La thématique de l'inceste, présente dans la *Suite du roman de Merlin* et les sources postérieures, est clairement rattachée à la Bête dès le début de *Graal Théâtre*. Toutefois, ce n'est pas un de ces hypotextes qu'utilisent Roubaud et Delay pour décrire cette première apparition de la créature qui est

une bête blanche comme de la neige neigée. Elle était plus grande qu'un lièvre et plus petite qu'un goupil. Elle courait en la lande tout effrayée car elle avait douze chiens dans le ventre qui

¹⁹ Voir Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 251.

aboyait en elle comme une meute dans les bois. Moi je regardais la merveille de cette bête dont j'avais grand-pitié car elle était très douce et il semblait que ses yeux étaient deux émeraudes. Alors je lui présentai la croix et quand elle fut près de la croix les chiens ne purent plus supporter d'être en elle. Ils en sortirent tout vifs comme des chiens qu'ils étaient. Elle s'humilia devant eux se coucha à terre comme si elle criait pitié mais ils l'entourèrent la pressèrent et la dépecèrent tout avec leurs dents (*GT*, 37-38).

La source utilisée est le *Perlesvaus*, dont les auteurs reprennent la description pour la transposer en français moderne (*Perl*, 622). Cependant, on observe certaines modifications. Comme le remarque Franceschini, mis à part la substitution des personnages de Perlesvaus par Joseph et l'absence du chevalier et de la demoiselle, la *senefiance* du sacrifice du Christ est détournée, car seuls demeurent les enjeux de l'inceste : « une fois la portée mystique de l'épisode évacuée, reste une scène totalement barbare dont la violence est en définitive proportionnelle à ce désir monstrueux qui frappe la famille du Graal ». ²⁰ Toutefois, la créature n'est pas diabolisée : elle est douce, elle invite à la pitié et surtout le nombre douze, qui est mentionné, permet de garder un lien avec le Christ. L'intérêt de mobiliser le *Perlesvaus* dans cette première apparition est de renvoyer au premier texte médiéval à mentionner la Bête Glatissant. Roubaud et Delay respectent à la fois les origines littéraires de la Bête et l'origine chronologique de la légende. La question des origines se retrouve également dans la signification de la Bête Glatissant qui marque la naissance de la chevalerie céleste. Cette thématique des commencements s'exploite à plusieurs niveaux tout en tissant un lien très fort avec l'inceste.

En effet, la deuxième mention de la Bête, dans cette même scène, est son apparition aux enfants de Joseph. Ils sont non seulement le fruit du péché, mais ils commettent la même faute que leurs parents. La Bête se manifeste une première fois par des aboiements, lorsque Joseph révèle le lien de parenté qui les unit : « Je suis Joseph d'Armathie votre oncle » (*GT*, 39). Le bruit de la meute joue ici le même rôle que le rire de Merlin, car il est annonciateur d'un « mystère latent, un secret 'dangereux' à percer, comme nous en avertissait Jacques Roubaud dans le prologue à *Graal Fiction* ». ²¹ Ce mystère se cache derrière ce que Joseph ne dévoile qu'à moitié : il est certes l'oncle, mais omet de mentionner sa paternité. La Bête entre enfin sur scène lorsqu'une demande charnelle – « embrasse-moi » (*GT*, 39) – est adressée à Gala par son frère. Cette présence scénique réelle et non plus rêvée est aussi le commencement de la chasse à la Bête Glatissant : « *Sort de la forêt poursuivie par Galaain la*

²⁰ Ibid., p. 254.

²¹ Ibid., p. 254-255.

Bête Glatissant que Joseph avait vue en rêve » (GT, 39). Cette poursuite est perpétuée par les descendants de Galaain et se termine avec Galaad. L'ouverture de la chasse amorce également la mutation de la Bête. La douceur évoquée par Joseph dans son songe se transforme en terreur au point de basculer « du côté du bestiaire diabolique ».22 Cette monstruosité qui s'accroît renvoie nécessairement à l'évolution de la Bête dans les sources, mais elle s'explique aussi par la répétition de la faute.23 L'inceste marque de son sceau la genèse de la famille du Graal et pèse sur toutes les générations.24

Cependant, Franceschini ne précise pas que cette vision horrifique de la Bête n'est perçue que par Galaain. Gala exprime encore une certaine pitié pour la créature comme l'avait fait Joseph en rêve :

GALA : Pourquoi glapit-elle plus fort qu'une meute de chiens ?

GALAAIN : Ce n'est pas elle c'est dans son ventre.

GALA : *La pauvre* elle te regarde avec *les doux yeux de la brebis*.

GALAAIN : Tu es folle. Elle est terrible. Elle a des pattes de renard.

GALA : *Elle pleure !*

GALAAIN : Elle est affreuse elle est toute mélangée toute dissemblable.

GALA : C'est *une pauvre bête irrégulière*.

GALAAIN : Je jure de la poursuivre et de ne plus dormir tant que je la verrai vivante.

GALA : Ne me quitte pas Galaain Galaain... (GT, 39-40).25

La différence de point de vue entre les jumeaux s'explique par le fait que Gala, juste avant la venue de la Bête se fait baptiser par Joseph, tandis que Galaain n'accède pas à la vérité du Christ et demeure dans les croyances celtiques, donc païennes. La faute serait ainsi l'œuvre des dieux celtes ; rappelons que c'est d'ailleurs sous l'influence de Manannann que Joseph et sa sœur ont commis l'irréparable. Galaain est alors condamné à poursuivre la Bête et condamne en même temps sa descendance à le faire, alors que Gala lave sa faute et voit la brebis et non le renard, symbole de ruse et de trahison, dans la Bête. La famille du Graal devient par conséquent une famille céleste tout en gardant une trace du péché. Elle est hantée par la Bête, car Galaain, n'ayant pas eu droit au baptême, reste aveuglé par la créature dont il ne peut voir que la monstruosité.

22 Ibid., p. 255.

23 La répétition de la faute qui rend plus monstrueuse la Bête est une hypothèse apportée par Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 255.

24 Voir *Graal Fiction* sur la « *Généalogie morale des Rois Pêcheurs* » (GF, 186-205). Voir aussi Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 255-256.

25 Nous soulignons. L'adjectif « irrégulier » va revenir dans toutes les descriptions de la Bête Glatissant. S'il tend par la suite vers la monstruosité, dans la bouche de Gala, la Bête ne parvient pas encore à ce stade.

Dans cette première apparition de la Bête, il y a un mélange entre christianisme et croyances celtes. Ce mélange culturel est un reflet de ce qu'est la littérature arthurienne, c'est-à-dire la matière de Bretagne qui plonge ses racines dans les légendes celtes, christianisées au fil des siècles. La Bête renvoie aux origines littéraires, mais porte également les fondements de la quête du Graal. Elle apparaît à Joseph d'Arimathie, celui qui a recueilli le sang du Christ et revient à Gala et Galaain. Ces deux personnages sont inédits, ils sont une pure création des auteurs de *Graal Théâtre*, mais la racine de leurs noms fait écho au nom de Galaad²⁶ qui mettra fin à la quête du Graal. Ainsi, la Bête Glatissant symbolise trois origines : celle d'une famille, celle d'une quête et celle d'une matière littéraire. Elle devient alors le lien unificateur de la légende du Graal. Les premières manifestations de la Bête dans *Graal Théâtre* sont déjà chargées d'ambiguïté, placées sous le signe de la mutation et de pluralité symbolique, du Christ au diable. Elle renvoie au Graal et à l'inceste ; on la suit dans son évolution au fil des sources médiévales, auxquelles Roubaud et Delay rendent hommage. C'est dans cette perspective multiple que la Bête Glatissant réapparaît dans *Graal Théâtre*.

Elle resurgit déjà dans *Joseph d'Arimathie*. Cette fois, Arthur la rencontre dans une scène s'inspirant de la *Suite du roman de Merlin*. Parti chasser le cerf, Arthur se repose près d'une fontaine quand il « voit entrer la Bête Glatissant. Elle court vers la fontaine, y boit goulûment, et pendant qu'elle boit les aboiements des chiens s'apaisent. Quand elle a bu ils reprennent et elle s'enfuit précipitamment comme si elle était poursuivie par eux » (GT, 45). Comme dans la *Suite du roman de Merlin*, sa description physique ne nous est pas donnée par contre elle suscite la stupéfaction dans la mesure où « c'est la chose la plus étrange » (GT, 45) qu'Arthur ait jamais vue. L'étonnement du roi est bien plus court que dans l'hypotexte. Les questionnements qui surgissent au sujet de la créature vont rapidement se déplacer sur le chevalier Pellinor qui fait son entrée en poursuivant la Bête. La rencontre entre Arthur et Pellinor est une *translation* des échanges déjà présents dans la source médiévale. Dans cette dernière, Pellinor sort Arthur de ses pensées :

« Os tu, chevaliers qui la penses, di moi chou que je te demanderai. » Li rois lieve la teste et ot le chevalier, si il respont : « Sire chevaliers, que demandés vous ? – Je vous demant, fait il chevalier, se vous veistes par ichi passer la diverse beste, cele qui a dedens soi les glas des brakés. – Certes, fait li rois, je la vi vraiment, oren droit estoit elle chi. Elle ne peut pas estre eslongie .II. lieues. – Ha ! Diex, fait li chevaliers , que tant sui mescheans ! Se ore ne fust mes chevaus mors, ataint l'eusse, si fust ma queste affinee. Ha ! Diex, je l'ai sivié un an entier et

²⁶ Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 256.

plus pour savoir la verité le li ! – Coument ! sire chevaliers, fait li rois, si l'avé si longement sive ? – Sire, oïl. – Et por coi, biau sire ? Itant vous loeroie jou que vous le me desissies, s'il vous plaisoit. – Certes, fait li chevaliers, che vous dirai jou bien. Il est voirs, et nous le savons bien, que ceste beste doit morir par un houme de mon parenté, mais il couvient que che soit li mieudres chevaliers qui doive issir dou regne et nostre lignage. Ore est il ensi que on me tient au milleur chevalier de nostre terre et de toute no contree. Et pour chou que je voloie connoistre se j'estoie li mieudres de nostre lignage, pour chou l'ai jou si longement sive et alés aprsé lui, si ne l'ai mie dit pour vantance de moi, mais pour savoir la verité de moi meesmes (*Suite Merlin*, §7-8).

Dans la pièce ce passage, fait d'un dialogue vif, se transforme en une suite de répliques plus brèves respectant les conventions théâtrales. Le fond reste pour l'essentiel :

PELLINOR : Chevalier pensif m'entends-tu ?

ARTHUR : C'est la chose la plus étrange que j'aie vue dans mon royaume de Logres.

PELLINOR : As-tu vu passer par ici la Bête Irrégulière celle qui est composée diversement ?

ARTHUR : Elle vient de boire à cette fontaine et quand elle buvait les chiens qui aboient dans son ventre se taisaient. Pourquoi ?

PELLINOR : Oh mon Dieu comme tu es malheureux Pellinor. Si ton cheval n'était pas mort tu l'aurais peut-être rejointe aujourd'hui. Voici plus d'un an que je suis en quête d'elle et contraint de la chasser.

ARTHUR : Pourquoi la suivez-vous depuis si longtemps ?

PELLINOR : Il a été prédit que cette bête serait tuée par quelqu'un de ma famille. Une grande catastrophe nous menace. Je dois la tuer pour déjouer la machination d'un démon qui dit être mon frère mais hait notre famille (*GT*, 45).

La *diverse beste* de l'ancien français devient la « Bête Irrégulière » renvoyant « à la variété des formes constituant la bête, ainsi qu'à sa monstruosité, sa différence, son 'irrégularité' par rapport aux autres créatures existantes ».27 L'adjectif « irrégulière » a déjà été donné par Gala, comme si elle avait baptisé la Bête à son tour, car juxtaposé au substantif bête, l'épithète se voit attribué une majuscule au même titre que *Glatissant*. Si les échanges entre Arthur et Pellinor sont semblables d'un texte à l'autre, la raison de la quête par contre change. Dans l'hypotexte, il s'agit d'une quête identitaire, alors que la pièce ajoute un nouvel élément énigmatique concernant un frère démoniaque.28

27 Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 83.

28 Pour comprendre qui est ce frère, il faut se référer à *Graal fiction* et au chapitre sur la « généalogie morale des Rois Pêcheurs ». L'inceste frappe cette famille et « il y a, à chaque génération, un frère maudit, le 'roi du Chastel Mortel' du *Perlesvaus* (qui n'est autre que le terrible *Mabûz*, décrit dans le *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven) » (*GF*, 192).

Les seules informations que nous livre Pellinor sur sa famille concernent son lieu d'habitation et son état civil : « Oui j'ai un château par là près du col de Valdonne. J'y vis avec ma femme et mes jeunes enfants mais je suis presque toujours en quête de la Bête Glatissant. Adieu » (*GT*, 46). Ce col de Valdonne est le lieu d'où vient Perceval, mais le lecteur découvre ce détail dans la pièce *Merlin l'enchanteur*, comme il découvre aussi plus loin que Pellinor n'est autre que le père du jeune *nice* (*GT*, 219). Encore faut-il que le lecteur se souvienne de ces détails au fil de la lecture. Le texte active un jeu de mémoire. Le lien tissé entre la Bête et Perceval est surtout perceptible par un lecteur averti que ne requiert pas le récit médiéval, puisqu'il fournit toutes les précisions nécessaires par l'intermédiaire de Merlin qui annonce que la Bête est « une des aventures dou Graal » (*SrM*, §17) et rattache Perceval à cette aventure :

Et cil avra non Percheval li Galois pour chou que de Gales sera nés, et sera uns des boins chevaliers dou monde et gracieus viers Nostre Seigneur, qu'il gardera sa virginité si surement et si miervilleusement qu'il istera de sa mere vierges et en la terre enterra vierges. Ceste viertu avra li chevaliers qui de ceste beste te dira l'aventure, et ja n'en seras assenés devant que il le te die. (*SrM*, §17)

Les auteurs de *Graal Théâtre* réservent cette révélation capitale à d'autres pièces : tout l'intérêt est de résoudre cette énigme en la suivant d'un texte à l'autre, démarche qui renforce par la même occasion l'unité de l'œuvre. En revanche, ce lien discret permet de garder l'association entre le Graal et la Bête. L'inceste est aussi présent lorsque Myrrdin, qui apparaît à Arthur une fois Pellinor parti, raconte la naissance de la Bête et la rattache à la famille de Joseph d'Arimathie :

MYRRDIN : Lui-même. Il y eut dans sa famille une fille qui aima d'amour son frère jumeau qui s'appelait Galaain. Ils ne se séparaient jamais ni pour dormir ni pour chasser. Ils vivaient dans cette forêt et s'aimaient l'un l'autre plus que tout. Quand ils eurent quinze ans ils vinrent à Cors Beneiz dit Corbenic et leur famille entreprit de défaire le double enfant sauvage qu'ils formaient. C'est vers cette époque que la forêt mit au monde la bête que vous avez vue tout à l'heure. On l'appelle la Bête Glatissant à cause des chiens qui aboient en elle. Elle ressemble à la brebis qui est innocence à la corneille qui est jalousie au renard qui est ruse. Le renard la tourmente. Et les ruses de la faute. La meute est celle du désir. Ne la rencontre que celui dont elle compose et décompose l'histoire (*GT*, 46).

Les révélations de Myrrdin permettent de faire le lien entre la famille de Joseph et la famille de Pellinor, elle confirme aussi la relation incestueuse de Galaain et Gala et la rend

responsable de la naissance de la Bête.²⁹ Le récit de Myrrdin renvoie à la *Quête post-Vulgate* dans la mesure où la genèse de la créature est reliée à l'amour interdit entre frère et sœur. Par contre, l'enchanteur n'élucide pas la naissance de la Bête, se contentant d'en donner une explication floue : celle de la forêt qui accouche de la créature. L'influence du Diable n'est pas évoquée, mais le Malin est remplacé par la forêt qui est un lieu traditionnellement (dans le monde arthurien) associé à des forces obscures et surnaturelles. Que l'explication reste vague s'explique : ce n'est « pas encore » (*GT*, 47) Merlin qui relate cette histoire, mais son représentant archaïque, Myrrdin personnage celte et sylvestre. Dès lors, la diabolisation par les croyances celtiques se confirme. La présence du druide originel permet aussi de mobiliser la thématique des origines liée à la Bête Glatissant.

Si la Bête apparaît à Arthur alors qu'il n'appartient pas à la famille du Graal, c'est en raison de l'inceste qui le guette. Comme la créature se manifeste à celui « dont elle compose et décompose l'histoire », l'histoire incestueuse se répète avec le roi. L'enchanteur « fait mine [de] retracer une histoire *a priori* étrangère à celle qui concerne Arthur »³⁰, mais les différents animaux qui servent à décrire la Bête représentent des personnages précis dans le schéma incestueux et destructeur arthurien. Au fil du texte, le lecteur découvre qui se cache derrière la brebis, le renard et la corneille. Pour l'instant, il peut faire le lien uniquement avec la première apparition de la Bête. Gala voyait la brebis, ce qui confirme son innocence, alors que Galaain comparait la Bête au renard, ce qui le place du côté du péché. Merlin nous révèle la signification de la meute qui est désir. Un désir qui poussera Arthur à commettre à son tour la faute. Voilà ce que ce passage nous apprend. Les réécritures suivantes permettent de compléter le puzzle.

L'aventure de la Bête Glatissant dans *Merlin l'enchanteur* permet d'apporter d'autres réponses à l'énigme. Si de prime abord la scène ressemble à celle de *Joseph d'Arimathie*, plusieurs déplacements ont lieu. Il ne s'agit pas d'un calque, contrairement aux deux premières apparitions de Perceval,³¹ mais d'une réécriture qui amène des changements, que ce soit par rapport à *Joseph d'Arimathie* ou par rapport à la *Suite du roman de Merlin*, dont la structure est respectée. Arthur, à la suite d'un songe, part à la chasse. Il se repose près d'une fontaine quand la Bête Glatissant apparaît, elle est poursuivie par Pellinor. Une fois que celui-ci quitte le roi, Merlin se présente à Arthur, d'abord sous les traits d'un enfant, puis métamorphosé en vieillard. L'enchanteur révèle au roi la signification de son rêve et de la

²⁹ Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 257, aussi pour les remarques qui suivent.

³⁰ Id.

³¹ Voir *supra* chapitre 1.2. Les deux apparitions de Perceval servent le procédé de l'entrelacement.

Bête Glatissant. Si les motifs s'enchaînent conformément à la source médiévale, la scène de *Merlin l'enchanteur* présente certaines modifications accidentelles. La première concerne le songe et notamment certains animaux qui y figurent.

Dans la *Suite du roman de Merlin*, Arthur rêve qu'il est assis sur « une kaiire » et voit apparaître une « plenté d'oisiaus », « uns grans dragons » et une « plenté de griffons avolant » qui détruisent le royaume de Logres. Puis le dragon s'en prend à des « chiaus » qui étaient avec le roi (*SrM*, § 3). Dans *Merlin l'enchanteur*, le roi se voit aussi assis sur un siège (la « kaiire » du texte médiéval). Toutefois, il ne se fait pas attaquer par un dragon :

Arthur dort, il rêve : Girflet lui apporte une chaise dans la forêt, il s'y assoit et Girflet se retire. Une brebis blanche vient se blottir entre les bras du roi. Une corneille descend du ciel et croasse près de leurs têtes. Puis une autre et une centaine d'autres emplissent de leurs cri le ciel devenu noir. Une meute de chiens aboie au loin puis se rapproche en aboyant de plus en plus fort. Il y a un renard parmi eux. Les chiens ne chassent pas le renard mais le renard chasse avec eux. Ils attaquent Arthur. Ké se précipite pour tenter de le protéger. Arthur se réveille en sursaut. (GT, 105-106)

Le siège, les oiseaux et les chiens sont les dénominateurs communs entre les deux songes. Cependant, malgré les éléments qui les distinguent, l'un et l'autre sont porteur du même message, celui de la chute du royaume de Logres. Les animaux présents dans le rêve rapporté dans *Merlin l'enchanteur* sont les mêmes qui composent la Bête Glatissant dans *Joseph d'Arimathie* : la brebis, la corneille, le renard et les chiots dans le ventre de la créature. Le songe est donc annonciateur de la Bête. D'ailleurs, quand elle surgit près de la fontaine, ce sont ces mêmes animaux qui la composent :

Il entend une meute aboyer, de trente à quarante chiens. Il croit que ce sont les siens, lève la tête et voit entrer la BÊTE GLATISSANT. C'est la bête la plus diverse, la plus dissemblable, la plus irrégulière du monde. Elle n'est pas très grande, elle a la tête, le cou et les doux yeux de la brebis, des cuisses et des pattes noires de chien, le corps et le pelage d'un renard. Les voix que l'on entend sont celles d'une meute glatissant à l'intérieur de son ventre. La Bête court vers la fontaine, y boit goulûment et pendant qu'elle boit les aboiements des chiens s'apaisent. Quand elle a bu, ils reprennent, et elle s'enfuit précipitamment comme si elle était poursuivie par eux. (GT, 106).

Seule la corneille est absente de la description. L'adjectif *diverse*, emprunté aux hypotextes médiévaux, est réutilisé. Roubaud le reprend au sens moderne : « elle est la plus diverse » (*GT*, 106). L'idée de bizarrerie et de singularité que véhicule le terme en ancien français

s'atténue, la Bête moderne est essentiellement disparate, d'où la pluralité d'animaux qui la compose. L'adjectif « irrégulière » (GT, 110) s'ajoute à cette description pour réactualiser l'aspect anormal et bizarre de la créature permettant désormais de souligner sa monstruosité. La Bête est aussi décrite de manière explicite, contrairement à la *Suite du roman de Merlin* où elle apparaît comme une *merveille* énigmatique. En effet, un déplacement s'opère, de sorte que le portrait de la créature ne correspond plus à cet hypotexte, mais mobilise le souvenir de *L'Estoire del Saint Graal*. Nous partageons la surprise de Franceschini de voir recourir à cette source qui ne présente pas une Bête particulièrement menaçante, alors qu'elle le devient au fil des réécritures de Roubaud et Delay :

Il reste pourtant surprenant que le *Graal Théâtre* récupère ici un texte dans lequel l'animal n'a rien de bien menaçant, à moins de nous souvenir que son apparition est précédée d'une véritable épiphanie où Dieu remet au narrateur un livret contenant tous ses « secré », dont la genèse du Graal, et notamment une première branche intitulée « LES GRANS PAOURS » [...] Il n'est pas impossible que Jacques Roubaud et Florence Delay invitent en effet à relire ces « grans paours » à la lumière de l'inceste, surtout quand on connaît cette conviction oulipienne selon laquelle le roman arthurien est un art de la dissimulation, art que déploie aussi le conteur du *Graal Fiction* qui, à la suite de ses pairs médiévaux, « réécrit ce qui a déjà été dit » pour « élucider ce qui se cache en le dissimulant davantage ».32

Mais Roubaud et Delay reviennent rapidement à la *Suite du roman de Merlin* avec Pellinor. Celui-ci apparaît de la même manière que dans *Joseph d'Armathie*, à une exception près. Il ne mentionne plus ce mystérieux frère démoniaque, de sorte que la poursuite de la Bête redevient une quête identitaire :

PELLINOR : Il a été prédit que cette bête serait tuée par quelqu'un de ma famille par son meilleur chevalier. On me considère le meilleur. Je ne dis pas cela par vanité mais parce que je veux connaître la vérité sur moi-même (GT, 107).

Merlin l'enchanteur n'élucide pas la part d'ombre concernant le frère. Le texte trouble le lecteur en revenant à l'hypotexte médiéval : l'énigme subsiste. L'entrée en scène de Merlin correspond aussi à la *Suite du roman de Merlin*. Métamorphosé en enfant, il résout une des premières énigmes de la Bête : « le démon c'est toi. Tu as couché avec ta sœur. C'est elle la brebis de ton rêve. L'enfant que tu auras d'elle aboie déjà dans son ventre. Ton fils sera si mauvais que par lui ton royaume prendra fin » (GT, 108). L'enchanteur pointe du doigt l'inceste par le lien qu'il établit entre la brebis et Anna, la sœur du roi. Par contre, Merlin ne dévoile qu'en partie les origines du roi : « Tu ne sais pas qui est ton père tu ne peux donc pas

32 Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 258.

savoir qui sont tes sœurs. Moi qui étais un vieil ami d'Uterpendragon je les connais je les ai vues toutes petites » (GT, 108). Le nom du père est évoqué, mais le lien de parenté n'est pas précisé. Il faut attendre le mariage d'Arthur et Guenièvre pour que la généalogie du roi lui soit enfin révélée.

La deuxième manifestation de Merlin se fait sous les traits d'un vieillard qui continue de donner des informations sur la Bête. Il atteste que le songe et la Bête sont connectés : « Mais les deux sont liés. Pas de rêve sans la Bête Glatissant pas de Bête Glatissant sans la cause du rêve » (GT, 109). Et il révèle des significations supplémentaires cachées derrière les animaux qui composent la créature :

Vous avez vu dans votre rêve les éléments qui composent la Bête Irrégulière car le sommeil de la raison décompose les monstres. Et puis vous l'avez vue entière à la lumière du jour. La brebis est votre sœur. La corneille en est jalouse. Sachez qu'un grand tourment vous viendra du renard qui est déjà conçu mais n'est pas encore né. À cause de lui la guerre divisera votre royaume et ceux qui s'aimaient se haïront (GT, 110).

Ainsi Merlin confirme que le renard représente le fils conçu par Arthur et sa sœur, Mordret. L'inceste représente indéniablement le sens premier incarné par la Bête. Quelques pages plus loin, il devient évident que la corneille incarne Morgane, car c'est l'apparence qu'elle prend lorsqu'elle sera forcée de s'exiler sur l'île d'Avalon (GT, p. 140). Le seul élément absent dans l'explication de Merlin est la meute, dont Myrrdin nous a dit qu'elle est le désir (GT, p. 46). À l'occasion du mariage d'Arthur et Guenièvre, ce désir est brièvement mentionné par le roi qui, par le choix du vocabulaire, le met implicitement en relation avec la Bête :

En tant que roi je dois être mari et donc je ne connaîtrai pas cet état violent qui est celui de l'amant pris entre l'accueil de l'époux qu'il admire et l'abandon de la dame qui le domine. L'avenir que tu me proposes si vite je le vois sans impatience donc sans désir. Je le vois trop calme. Il m'écarte de l'irrégulière situation oblique où j'aurais connu le désir et la patience (GT, 115).³³

Le désir, tel que le décrit le roi, est celui que cultive le *fin amant*. Dans la logique courtoise, l'amant qui brûle d'amour pour sa dame va faire maintes prouesses pour obtenir son amour et sa reconnaissance, s'affirmant en même temps comme chevalier. Or, dans cette relation triangulaire qu'implique la *fin amor*, le mariage d'Arthur scelle son destin. Il a le rôle du mari, du trompé, qui ne connaîtra ni le plaisir de se faire valoir aux yeux de sa dame, ni la chance de briller par ses prouesses. L'avenir du roi est certes sans désir, mais ce dernier a

³³ Nous soulignons. Dans *Le Roi Arthur*, la Bête court de manière oblique.

existé dans son passé, car il l'a éprouvé pour sa sœur : la Bête se cache bel et bien derrière cette *irrégulière situation*. Son statut d'époux l'écarte du péché, bien qu'il soit trop tard. Comme la famille du Graal, Arthur est marqué par la faute : il « compose et recompose l'histoire », raison pour laquelle (nous l'avons dit) la Bête se montre au roi.

La Bête apparaît composée « à la lumière du jour » et décomposée dans le songe d'Arthur par « le sommeil de la raison », ce même sommeil qui chez Goya engendre des monstres. Merlin paraphrase le titre (*Le sommeil de la raison engendre les monstres*) de la célèbre gravure du peintre espagnol s'en servant pour décrire la vision du roi : « *Une corneille descend du ciel et croasse près de leurs têtes. Puis une autre et une centaine d'autres emplissent de leurs cris le ciel devenu noir* » (GT, 106). C'est une image similaire qui est représentée en peinture, le ciel se noircit d'oiseaux et d'autres créatures volantes, inquiétantes. Les deux apparitions de la Bête sont complémentaires, le songe offre une déconstruction afin de mieux saisir la symbolique destructrice de la créature lorsqu'elle surgit à la lumière du jour.

Finalement, Merlin revient sur la naissance de la Bête. Si dans l'explication de Myrrdin le lien entre son récit et la *Quête post-vulgate* se faisait en filigrane, il devient dans cette scène une certitude pour le lecteur averti :

VIEILLARD : Non c'est un pseudonyme. Je ne peux pas révéler son nom pour des raisons de sécurité. Le roi X avait une fille très belle qui aima d'amour fou son frère jumeau lequel était si beau qu'il avait promis de lui garder sa virginité. Cet enfant s'appelait Gahalad. Et parce qu'il ne voulut pas faire ce qu'elle voulait qu'il fit elle s'en alla trouver leur père et prétendit que si elle était enceinte c'est qu'il l'avait fait. Monsieur mon père dit-elle savez-vous que mon frère Gahalad m'a forcée. Et quand le roi X entendit cela il entra dans une violente colère. Il fit immédiatement enfermer son fils dans la tour et demanda à sa fille quelle punition elle désirait lui infliger. La fille dit qu'elle voulait qu'on le jette à manger vivant à des chiens qui auraient jeûné sept jours. Avant de mourir, le frère maudit sa sœur en ces termes : je meurs dévoré par des chiens qui ont jeûné sept jours et cela par ta faute. Dieu me vengera à la naissance de ton fils. Quand le temps fut venu elle accoucha de la Bête que vous avez vue tout à l'heure et qu'on appelle la Bête Glatissant à cause des chiens qui aboient en elle (GT, 109-110).

L'anonymat du roi, justifié par des raisons de sécurité, prête à sourire ; mais il rappelle aussi le caractère énigmatique de la Bête. La parenté avec la famille du Graal se perçoit à travers « le nom du fils, Gahalad, qui oscille entre le Galaain primordial et le Galaad final » ainsi que

le mot *Graal*.³⁴ L'aspect comique du début bute rapidement sur la noirceur du récit. En effet, la Bête n'est plus envoyée par la forêt, elle est le fruit d'une tragédie et, pire, d'une machination féminine. Franceschini note que l'intervention diabolique de l'hypotexte disparaît, « comme si l'enchanteur, dont on connaît l'ascendance, cherchait à taire la responsabilité du Diable, rejetant l'origine de la Bête dans une vengeance bien divine ». ³⁵ Cette omission est pourtant rectifiée lors de la dernière apparition de la Bête dans *Graal Théâtre*. Cette fois, la naissance est relatée par Blaise :

BLAISE : Il est vrai qu'il y eut autrefois en ces terres dans les premiers temps du royaume de Logres un roi dont le nom était Hypoménée. Ce roi avait une fille très belle qui aima d'amour fou son frère jumeau lequel était si beau qu'il avait promis à Dieu de lui garder sa virginité ce pourquoi le conte le nomme Gahalad. Un jour près d'une fontaine un démon apparut à la fille du roi sous les traits de son frère. Il la prit dans ses bras et fit d'elle tout ce que Diable veut. Quand elle comprit qu'elle allait être mère le Démon lui souffla à l'oreille d'aller trouver son père et de dire que si elle était enceinte c'est que son frère lui avait fait ce qu'elle ne voulait pas qu'elle fit (*GT*, 533).

La suite du récit narre une nouvelle fois la punition réservée au frère et la malédiction lancée par celui-ci à sa sœur. Avec cette dernière apparition de la Bête Glatissant, qui est le moment de sa mort, la boucle est bouclée. Blaise commence par la naissance de la Bête pour terminer sur sa mort. Cette naissance correspond aux sources médiévales, le Diable est réintroduit et a sa part de responsabilité. Ensuite, la description de la Bête met en relation les deux adjectifs, médiéval et moderne, qui qualifient son étrangeté : « C'est la Bête la plus *diverse* la plus dissemblable la plus *irrégulière* du monde » (*GT*, 533).³⁶ Le portrait de la créature reprend aussi les différents animaux qui la composent au fil des hypotextes : la Bête « a la tête et les doux yeux de la brebis les pattes du sanglier des cuisses noires comme le charbon le ventre de la rousseur du renard la queue du lion l'échine verte du dragon » (*GT*, 533). Cette description entremêle le *Perlesvaus* (le renard), la *Suite du roman de Merlin* (le dragon), *L'Estoire del Saint Graal* (la brebis, le charbon) et la *Quête post-vulgate* (le sanglier, le dragon), c'est-à-dire que toutes les sources sont mobilisées. Elle fait ressortir l'hybridité de la créature ainsi que celle des romans arthuriens. Le texte de Roubaud n'en opte pas moins pour un retour aux origines. Aux sources médiévales d'abord, puisque – comme dans le *Perlesvaus* – la Bête se retrouve devant une croix, mais aussi à *Graal Théâtre*, car la créature retrouve la « blancheur

³⁴ Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 259.

³⁵ Id.

³⁶ Nous soulignons.

et la douceur de la brebis » (GT, 534) dont a rêvé Joseph d'Armathie, bref elle redevient « innocente » (GT, 534). Finalement, avant le coup mortel, l'inceste est évoqué, à la fois celui de la famille du Graal et celui d'Arthur :

GALAAD : Devant la croix tu serais capable de pécher encore avec ton frère comme Gala pécha avec Galaain et le roi avec ses sœurs. Meurs et sache que c'est Galaad qui te tue. Avec l'aide de Dieu (GT, 534).

Ainsi le quêteur du Graal, Galaad, est aussi celui qui achève l'aventure de la Bête. Tous les sens qu'incarnent la Bête sont présents dans ce final, véritable point d'orgue du travail sur le matériau hérité du Moyen Âge : le graal, l'inceste, les origines, ainsi que la signification même de la réécriture en mobilisant tous les hypotextes. La réécriture et l'auto-réécriture se combinent dans la mesure où Delay et Roubaud ne font pas seulement appel aux sources médiévales, mais renvoient le lecteur aussi à la première apparition de la Bête dans *Joseph d'Armathie*. Le cycle de *Graal Théâtre* nous présente l'évolution de la Bête et reconstruit son énigme. Toutefois, la créature n'est pas exclusive au recueil dramatique, elle revient dans les autres textes arthuriens roubaldiens.

9.3 L'énigme continue

La boucle bouclée de la Bête Glatissant dans *Graal Théâtre* s'ouvre de nouveau dans *Le Roi Arthur*. L'épisode se conforme à la brièveté caractéristique du conte en concentrant tous les hypotextes en peu de pages. La structure du passage se base à la fois sur la *Suite du roman de Merlin* et la pièce *Merlin l'enchanteur*. On retrouve la rencontre d'Arthur et de la Bête lors d'une partie de chasse. La créature est poursuivie par Pellinor, puis arrive Merlin sous l'apparence d'un enfant, ensuite sous celle d'un vieillard, afin de révéler à Arthur la signification de la Bête. Toutefois, par rapport aux deux hypotextes, le songe du roi n'annonce pas l'apparition de la Bête, car Arthur rêve d'elle après qu'il l'a vue. La venue de la Bête est marquée par des indices annonciateurs traditionnels de la *merveille*, tels que le cerf blanc, la fontaine et la forêt.³⁷ Qu'il s'agisse d'une *merveille*, la réaction d'Arthur le confirme : « le roi Arthur très étonné par cette vision, s'assit dans l'herbe pour réfléchir » (RA, 63). Alors que, dans la *Suite du roman de Merlin*, la créature est simplement qualifiée de *merveille* et reste indéterminable, dans la mesure où aucune caractéristique physique n'est donnée, le conte nous offre une description d'un animal composite :

³⁷ Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 316.

Elle était comme faite de morceaux d'animaux différents, mal cousus ensemble ; elle avait la tête et les doux yeux de la brebis, elle avait les épaules du lion, l'arrière du corps de la couleur fauve et traîtresse du renard ; et elle était encore de bien d'autres couleurs et apparences d'animaux qui changeaient à mesure qu'on la regardait. Les aboiements qu'on entendait étaient ceux d'une meute de chiens enfermés dans son ventre. (RA, 62).

Les animaux qui composent la Bête renvoient à *L'Estoire del Saint Graal*, mais la description mobilise également la *Quête post-vulgate*. Relevons que seuls la brebis et le renard sont accompagnés d'attributs : la douceur de la brebis et la traîtrise du renard, qui nous rappellent les qualificatifs déjà donnés à ces animaux dans la pièce *Joseph d'Arimathie*. En effet, sous la plume de Roubaud, ils correspondent à des personnages précis de la légende arthurienne, raison pour laquelle ils ont droit à ces traits distinctifs. Par contre, remarquons que le renard perd sa rousseur et devient fauve.³⁸ Cette couleur est réservée aux seuls animaux, contrairement au roux qui peut s'appliquer à la chevelure humaine. En changeant de couleur, Roubaud accentue le caractère bestial du renard et par extension celui du fils incestueux « qui va être infiniment méchant et il sera celui qui amènera la catastrophe du royaume » (RA, 65).

Pellinor qualifie la Bête d'« étrange et irrégulière » (RA, 63), comme elle est déjà décrite dans la *Suite du roman de Merlin : diverse et estrainge*. Contrairement à *Graal Théâtre*, l'adjectif *diverse* n'apparaît plus tel quel dans le conte, que ce soit sous sa forme moderne ou médiévale. Il est définitivement remplacé par *irrégulière* et complété par « horrible » (RA, 64). Le *diverse*, qui laisse mal entrevoir l'aspect monstrueux de la Bête à un jeune public, est par conséquent traduit de manière à expliciter l'effet que provoque la créature. Celle-ci devient aussi « oblique » (RA, 64), notamment lorsqu'elle court à la lumière du jour ou dans le songe. Cet adjectif n'est cependant pas nouveau puisque, déjà dans *Merlin l'enchanteur*, Arthur évoque « l'irrégulière situation oblique » (GT, 115) en parlant de ce fameux désir incestueux qu'éprouve le roi pour sa sœur.

Ce péché est la raison principale de la venue de la Bête dans le conte, comme le révèle Merlin : « Et je vais te dire pourquoi tu as rêvé de la bête. C'est parce que tu as couché avec ta sœur ! » (RA, 64). De nouveau, Arthur compose et recompose l'histoire, mais également la Bête, seulement il le fait cette fois, dans le songe :

Pendant qu'il dormait, il eut un rêve. Il était de nouveau à la fontaine ; et de nouveau la Bête glatissant arriva en courant obliquement dans la clairière pour boire à la fontaine. Mais cette fois

³⁸ Sur le rapport entre les deux couleurs, voir Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir. Lire la satire médiévale* (Paris : Champion, 1994), p. 63-64.

les chiens lui sortirent du ventre, se jetèrent sur elle et la dévorèrent. Et quand ils eurent fini de la dévorer, ils se précipitèrent sur le roi Arthur. Aussitôt des chevaliers vinrent à son secours, il y avait aussi deux jeunes chevaliers qu'il ne connaissait pas ; et l'un ressemblait à Anna la femme du roi Lot, et l'autre à Morgane, la femme du roi Urien. Quand les chiens virent qu'ils ne pourraient pas s'attaquer à Arthur à cause des chevaliers qui le protégeaient, ils crachèrent les morceaux de la bête qui se remirent ensemble et ils lui rentrèrent dans le ventre et la bête se remit à courir et s'enfuit. (RA, 64).

La déconstruction de la Bête se fait par les chiens qu'elle porte en elle, comme dans *Le Perlesvaus* et la *Continuation* de Gerbert ; par contre, elle ne meurt pas puisqu'elle se recompose. Cette recomposition témoigne de la poétique à laquelle obéit la réécriture du motif de la Bête Glatissant chez Roubaud. En effet, soit elle se recompose, comme dans le conte, soit – comme le relate Blaise dans *Graal Théâtre* – elle retourne à ses origines. Enfin, si l'inceste est la thématique centrale liée à la Bête, la quête du Graal s'inscrit dans la mention, par Pellinor, de son fils : « J'habite un château, là-bas, près du col de Valdonne, avec ma femme et mon fils qui est encore bébé » (RA, 63). Les « jeunes enfants » des pièces de théâtre (GT, 107) perdent leur pluralité, le conte préfère le fils unique, le fils prodige, celui porteur d'une destinée : le quêteur du Graal.

Ainsi, le conte « offre une version où la bête irrégulière se décompose et se recompose *diversement* et *obliquement* non plus d'un texte à l'autre ou d'un épisode à l'autre, mais à l'intérieur d'une même scène, dans un rêve qui plus est, lieu d'une mise en abyme de l'écriture roubaldienne ».39 En quelques pages seulement, le conte met en relation les différents hypotextes médiévaux, mais également les précédents écrits roubaldiens. *Le Roi Arthur* est à la fois le résultat d'une réécriture et d'une auto-réécriture. Ainsi, la boucle se boucle d'elle-même dans les quelques pages du conte qui ont pour objet le motif de la Bête Glatissant.

La réécriture de la Bête Glatissant se retrouve dans *La Langue des enfants*, et ceci dès le prologue. Ce prologue, qui est, rappelons-le, la mise en pratique du commentaire d'Agamben concernant l'œuvre écrite comme prologue d'une œuvre jamais rédigée.40 Il présente l'épisode tel qu'il apparaît dans *Merlin l'enchanteur*. Il comprend la rencontre d'Arthur avec l'animal et la venue de Merlin qui relate la naissance de la Bête. La description de *Graal Théâtre* se retrouve presque mot pour mot, abstraction faite de quelques rares adaptations qui ne portent pas à conséquence :

39 Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 88-89.

40 Voir *supra* chapitre 8.3.

Il entendit venant par le sous bois, un bruit d'aboiements, un bruit de meute, comme trente à quarante chiens se pressant vers une proie. Il leva les yeux et vit devant lui la BÊTE GLATISSANT. C'était la bête la plus diverse, la plus dissemblable, la plus irrégulière, la plus oblique du monde. Elle n'était pas grande, elle avait la tête, le cou et les doux yeux de la brebis, des cuisses et pattes noires de chien, le corps et le pelage du renard. Les voix que le Roi entendait étaient celles d'une meute de chiens glatissant à l'intérieur de son ventre. La Bête courut à la fontaine, y but goulûment et pendant qu'elle buvait les aboiements des chiens s'apaisaient. Mais ils repartirent de plus belle dès qu'elle eut fini, et elle s'enfuit précipitamment dans la forêt comme si elle était poursuivie par eux (*LdE*, 15).

L'interprétation du motif de la Bête Glatissant en tant que symbole de la création poétique est l'enjeu de cette reprise, dans la mesure où ce qui suit son apparition donne lieu à la composition d'un épisode inédit de la légende arthurienne. La créature représente une « difficile bifurcation » (*LdE*, 15) qui permet à Roubaud d'ouvrir des possibles narratifs. Cependant, pour garantir la conformité du motif de la Bête, c'est-à-dire sa mouvance, nous pouvons mentionner deux éléments qui distinguent ce passage de *Merlin l'enchanteur*, tout en le rattachant à d'autres apparitions de la créature dans les textes de Roubaud. Premièrement, Arthur entend une meute de trente à quarante chiens. Ce nombre apparaît dans *Joseph d'Armathie* (*GT*, 45). En second lieu, on remarquera qu'aux différents adjectifs servant à décrire la Bête s'ajoute le terme « oblique », déjà utilisé dans *Le Roi Arthur*. Le travail d'auto-réécriture se perçoit dans les détails, parfois infimes. Roubaud n'opte pas pour un texte ou l'autre, mais il compose à partir de plusieurs éléments textuels qui donnent lieu à une recomposition du motif et rend compte de son hybridité à l'image de la Bête.

La suite du texte fait l'impasse sur la rencontre avec Pellinor et glisse sur la venue de Merlin « d'abord sous les traits d'un enfant sagace puis sous ceux d'un vieillard sentencieux » (*LdE*, 15). Il arrive rapidement à l'enjeu de la présence de Merlin qui élucide la naissance de la créature et sa signification liée à l'inceste. La naissance de la Bête est racontée de la même manière que l'enchanteur l'avait fait dans la pièce :

« Le roi X » dit Merlin, dit le conte, « avait une fille très belle qui aima d'amour fou son frère jumeau lequel était si beau qu'il avait juré à Dieu de conserver virginité. Il s'appelait Galahad et, parce qu'il ne voulut pas faire parmi elle ce qu'elle désirait qu'il fit, elle s'en alla trouver leur père et prétendit que si elle était enceinte c'était parce qu'il le lui avait fait. 'Savez-vous' dit-elle, 'que mon frère Galahad m'a forcée' et quand le roi X entendit ces paroles il en fut comme fou, et il fit immédiatement enfermer son fils dans la tour et demanda à sa fille quelle punition elle désirait lui infliger. 'Je veux' dit-elle 'qu'on le jette à manger vivant à des chiens qui auront

jeûné sept jours.’ Avant de mourir Galahad maudit sa sœur en tels termes : ‘Je meurs dévoré par des chiens qui ont jeûné sept jours et cela par ta faute. Dieu me vengera à la naissance de ton enfant.’ Le temps venu, elle accoucha de la Bête Glatissant, qui est dite glatissante à cause des chiens qui aboient en elle. Et sachez qu’un grand tourment vous viendra du renard qui est déjà conçu mais n’est pas encore né. À cause de lui la guerre ruinera votre royaume. Ceux qui s’aimaient se haïront et ce sera la fin des temps aventureux. » (*LdE*, 15).

Roubaud ne cherche pas à introduire dans ce passage des énigmes ou des déplacements. D’ailleurs, le lien avec le Graal est cette fois clairement établi : le nom du fils est bel et bien Galahad et non plus Gahalad. Ce petit détail, qui ne tient qu’à l’inversion de deux lettres, suffit à rattacher la Bête à la quête du Graal. De plus, comme le narrateur le précise, « cette branche que nous suivons est droite et plénière » (*LdE*, 15), c’est-à-dire linéaire et sans bifurcations. Barbara Wahlen rappelle que l’expression est empruntée à Brunet Latin, clerc du XIII^e siècle et maître de Dante, déjà citée par Roubaud dans *La Fleur inverse* (*FI*, 244).⁴¹ Dans son traité intitulé *Le Trésor*, il est question de la distinction entre prose et vers : « la voie de la prose est large et plenièr, et comme est ore la commune parleure des gens, mais li sentiers de rimes est plus estrois et plus fort » (*FI*, 244). La relation qui lie l’inceste à la Bête est « devenue la ‘commune parleure’, des romans du Graal et des ambages arthuriennes de Jacques Roubaud, la *senefiance* la plus répandue et la plus accessible ».⁴² Ainsi se confirme que le fruit du péché est représenté par le renard, le seul animal que cite le récit de Merlin laissant de côté les autres animaux qui composent la Bête. Or, *La Langue des enfants*, comme nous l’avons montré, se concentre sur le sort de cet enfant, et pour se faire, le texte utilise un nouveau sentier, comme l’indique le deuxième chapitre.

Il est vrai, comme le souligne Barbara Wahlen, que Roubaud réinvestit « la métaphore spatiale » énoncée par Brunet Latin pour définir la prose par opposition au vers : « la voie pour la prose, le sentier pour le vers ».⁴³ Roubaud nous invite, dès lors, à faire une analogie entre la poésie et le texte narratif. Dans *La Fleur inverse*, il compare la dame des troubadours à la Bête. Les deux sont à l’origine de la composition soit poétique soit romanesque, mais elles vont toutes deux être façonnées, composées et recomposées par le poète ou l’écrivain. Chaque poète à partir d’une *domna* réelle s’inspire et « donne à la dame que chantent les cansos un peu de [...] corps pour bâtir le corps *soissebutz* présent en tous les chants comme une bête ‘glatissant’ » (*FI*, 244). Cette comparaison sert d’abord « à démontrer la préséance

⁴¹ Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 87.

⁴² Id.

⁴³ Id.

de la poésie sur la forme-roman. La première réclame la réitération de la lecture, afin que l'on puisse ' voi[r] pour revoir, par la mémoire, par les échos' ».44

Par ailleurs, ce rapprochement entre la lyrique des troubadours et la Bête Glatissant nous incite à énoncer une deuxième analogie, cette fois en nous concentrant sur l'aspect formel. La créature incarne la répétition, la réécriture. À travers ces apparitions, nous reconnaissons la reprise d'un même motif, de thèmes et significations récurrents : l'inceste, les origines, le Graal, l'écriture. Par contre, les nuances de la Bête lui donnent à chaque fois une physionomie, une forme, un corps différents. Il y a une similarité avec la *canso*, car comme le démontre Robert Guiette, le chant des troubadours est fait de répétitions, traditions, de conventions et de lieux communs d'un amant qui se languit d'amour pour la plus belle des dames. En réalité ce qui prime n'est pas le fond, mais l'esthétique de la chanson, c'est-à-dire sa forme :

La composition du texte n'a pas [...] à s'embarrasser de logique rationnelle ou même sentimentale ou psychologique : l'ordre esthétique prime tout. [...] Le thème n'est qu'un prétexte. C'est l'œuvre formelle, elle-même, qui est le sujet.45

L'importance de la forme concède une perfection à cette poésie : « jamais poésie ne fut plus rigoureuse, plus totalement et plus consciemment calcul, mathématique et harmonie ».46 Dès lors, la Bête agit comme un miroir déformant de cette lyrique occitane, car sa forme marquée par l'hybridité ne la rend pas harmonieuse, mais monstrueuse. Par conséquent, cette mise en relation entre l'art de troubadour et la Bête, représentante de l'écriture romanesque, vient renforcer l'opposition entre vers et prose.

Au demeurant, après ces mises en relation et en opposition entre le vers et la prose, ce nouveau sentier dans lequel Roubaud propose de nous conduire, suggère une dernière interprétation qui nous fait revenir sur les notions d'expérience et d'échec.47 Plus précisément l'échec du poète, car ce chemin annoncé ne laisse pas apparaître le vers, mais continue en réalité sur sa voie de prose. Il y a une déception de l'horizon d'attente qui traduit une impossibilité de l'auteur d'écrire de la poésie. Nous savons qu'après la mort d'Alix Cléo, il a fallu du temps à Roubaud pour reprendre la plume ;48 et la prose devient plus facile que le

44 Id.

45 Robert Guiette, « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge », in *Formes et senefiance* (Genève : Droz, 1978), 1-24, p. 15.

46 Id.

47 Voir *supra* chapitre 8.3.

48 Geneviève Guétemme, « Alix Cléo et Jacques Roubaud : l'amour, la mort », *Nouvelle revue d'esthétique*, 10 (2012), 11-25, p. 13.

vers. Dès lors, ce sentier renvoie à l'échec du poète, mais il amène l'expérience de l'écriture du deuil, celui des enfants, des ravages de la guerre et d'Alix.

Enfin, en empruntant ce nouveau sentier, nous pouvons rajouter que la linéarité de la prose est également détournée métaphoriquement, par le fait que cette incise sur laquelle s'engage le conte forme, comme nous l'avons démontré, une boucle. De surcroît, cette réécriture se termine sur l'enjeu littéraire. À force de recomposer la Bête Glatissant à travers ses textes, Roubaud finit par composer quelque chose de nouveau, quelque chose d'inédit. Habituellement, la Bête Glatissant annonce la destruction du royaume de Logres ; or, dans *La Langue des enfants*, cette fin n'est pas le but vers lequel avance le texte. Il emprunte un autre « sentier » pour dévoiler des richesses littéraires qui attendent d'être découvertes et exploitées. L'énigme n'est plus adressée directement au lecteur qui n'est pas chargé de découvrir qui se cache derrière les animaux dont la Bête est faite. C'est à Arthur de résoudre l'énigme formulée par Merlin.

L'inédit prend réellement forme dans *Le Chevalier Silence*, où les aventures des héros se passent en périphérie du royaume arthurien. En sortant du royaume de Logres, Roubaud prend des libertés : la Bête Glatissant s'efface du texte, mais sa présence y reste palpable, spécialement lors du songe de Glendwr. Le roi poldève rêve qu'il part à la « chasse d'un grand cerf blanc » (CS, 17). Il s'endort (dans son rêve) près d'une fontaine. À son réveil (toujours dans son rêve), il voit une belle jeune fille, il la désire, mais ce désir signera sa mort. À son réveil, il demande à Myrddin la signification de ce songe. Le devin confirme la future mort du roi, ce qui pousse Glendwr à faire enfermer toutes les jeunes filles du royaume. Le rêve du roi n'est qu'une simple réécriture du songe d'Arthur. Les mêmes éléments sont présents : la partie de chasse, le blanc cerf, la fontaine, la mort/destruction, la révélation de l'enchanteur et l'enfermement des nouveau-nés. Cependant, la Bête elle-même est absente. La merveille qui apparaît au roi, c'est la jeune fille d'une beauté éblouissante :

Le roi aperçut une belle jeune fille aux cheveux couleur noisette, très court, qui se baignait à la fontaine. Elle était nue et, ma foi, fort belle aussi bien de la tête que des pieds, de sur le devant que de sur l'arrière et de sur les côtés, et le roi ressentit un violent désir que de la connaître d'une manière approfondie (CS, 17-18).

La description physique s'apparente à la manière de décrire la Bête aussi bien dans les sources médiévales que chez Roubaud : on s'attarde sur les différentes parties de son corps. Or, elle est loin d'être diverse et irrégulière ; au contraire, elle est belle de partout. L'uniforme beauté, la beauté sans tache, remplace l'irrégularité et le littéral est préféré au symbolisme. En

effet, car si la Bête est un être composé, qui demande à être interprété, le rêve de Glendwr annonce simplement la réalité :

C'est bien simple dit le devin, il te dit qu'une fille de parents nobles va naître dans ton royaume avant un an ; cette fille à l'âge de seize ans ne sera plus pucelle et te tuera auprès d'une fontaine quand tu tenteras de la violer, pour l'avoir vue nue de face, de pile et de côté, et en avoir été saisi d'un désir virulent de prendre en elle ton plaisir (CS, 19).

Myrddin ne fait que résumer le rêve que le lecteur vient de lire, tournant en quelque sorte en dérision l'herméneutique de la Bête Glatissant.

Le renversement se poursuit de manière subtile par Silence qui, dans le rêve, traite le roi de « Trwch Trwyth » (CS, 18), l'identifiant à un sanglier fabuleux. Dès lors, le roi devient cette bête fabuleuse de mauvais augure, car le sanglier est un des animaux qui composent la Bête dans *Graal Théâtre* (CS, 533) et dans la *Quête post-vulgate*. Cette réécriture est donc plus subversive, plus subtile aussi, jouant sur le voilé-dévoilé et renforçant ce « sentiment de déjà-lu » où le lecteur averti devine la présence de cette Bête. Elle exploite avant tout la structure du motif et à l'(auto-)parodie, autre forme d'(auto-)réécriture. Ainsi, cette Bête, chez Roubaud, est mise au service d'une réflexion sur les procédés littéraires de la réécriture.⁴⁹

9.4 *Mouvance de la Bête, mouvance du roman*

Irrégulière et diverse, la Bête l'est dans l'action même de la réécriture. À chaque fois qu'elle est décrite par Roubaud un déplacement s'opère. Sa diversité est marquée à la fois par les animaux qui la composent, ses valences symboliques et les hypotextes mobilisés pour la décrire. L'inceste est le fil rouge qui permet de lier l'une à l'autre les auto-réécritures de Roubaud. Seulement, en se concentrant sur l'inceste, l'auteur fait diversion. L'essentiel est à chercher dans les nuances de la Bête. Blaise en fait état dans *Graal Théâtre* : « Il est en elle bien d'autres *nuances* que le conte ne peut s'attarder à décrire » (GT, 533).⁵⁰ Ces nuances se réfèrent à la mouvance des textes médiévaux, mouvance due à la réécriture, à la composition et recomposition de la légende au fil des siècles⁵¹... jusqu'à Roubaud. Lorsque Myrddin explique que « Ne la rencontre que celui dont elle compose et décompose l'histoire » (GT, 46), il s'adresse aussi à l'écrivain qui « compose et décompose » et l'histoire n'est autre que celle du Graal.

⁴⁹ Voir Koble, Séguy, « Généalogies de la lettre », p. 173.

⁵⁰ Nous soulignons.

⁵¹ Cerquiligni, « Éloge de la variante », p. 25-35.

Le motif de la Bête symbolise les pratiques d'écritures des médiévaux ; en même temps, la créature en soi devient une métaphore du cycle du Graal. Il est alors question, comme pour l'analogie que nous proposons sur les caractéristiques formelles de l'art des troubadours et la Bête, de nous arrêter justement sur la morphologie de la créature. Les différentes parties animales qui composent la bête renvoient aux multiples textes qui forment le cycle. Cette analogie est en réalité placée dans la bouche d'un des personnages du *Don Quichote* de Cervantès, le chanoine qui compare les livres de chevalerie à un monstre chimérique.

Je n'ai vu aucun livre de chevalerie qui forme un corps de fable avec tous ses membres, de façon que le milieu corresponde avec le commencement et la fin avec le commencement et au milieu ; au contraire, on les *compose avec tant de membres* qu'on semble avoir pour dessein de former *une chimère* ou *un monstre*, plutôt que de faire une figure proportionnée.⁵² (Nous soulignons)

Nous nous rappelons, d'une part, lorsque Delay et Roubaud décrivent la composition de *Graal Théâtre* : ils procèdent comme les auteurs médiévaux en commençant par le milieu, en remontant ensuite vers les commencements et en descendant par la fin.⁵³ Ceci reflète parfaitement ce que le chanoine explique au sujet du manque d'uniformité des romans de chevalerie. Ils ne sont pas composés d'un seul tenant, ils sont le résultat de la combinaison de plusieurs membres ou branches pour ce qui est des romans arthuriens. Ceux-ci sont composés, décomposés et recomposés. Les réécritures sont nombreuses et chacune d'entre elles apporte une variance, qu'il s'agisse d'un détail ou de la signification même de la légende. La Bête devient dès lors la représentation imagée du roman arthurien. Il s'agit d'une image convertie en texte, à la fois hybride et mouvante que Roubaud définit par le terme de *piction*.⁵⁴ Les différentes étapes de la légende sont représentées dans les différentes parties d'un corps monstrueux, composé de divers animaux. Chaque nouvelle apparition entraîne des modifications aussi bien sur le physique de la Bête que sur le sens dont elle porteuse.

⁵² Miguel de Cervantès, *Don Quichotte I*, trad. par Jean Canavaggio (Paris : Gallimard, 2001), p. 665. Pour la version originale : Miguel de Cervantès, *Don Quijote de la Mancha*, éd. par Francisca En Rico, vol I. (Madrid, Real Academia española, 1998), chap. 47, en ligne, consulté le 20 mars, https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap47/cap47_03.htm. « No he visto ningun libro de caballerias que hega un cuerpo de fabula entero con todos sus miembros, de manera que el medio cooresponde al principio, y el fin al principio y al medio ; sino que los *componen* con tantos miembros, que mas parece que llevan intencion a formar una *quimera* o *un monstruo* que a hacer una figura proporcionada».

⁵³ Voir *supra* chapitre 1.1.

⁵⁴ Une *piction* est pour Roubaud un mot-valise « fait de l'anglais 'picture' et de 'fiction' » (*GRIL*, 251). Barbara Wahlen rappelle que la *piction* s'oppose à l'image correspondant ainsi à l'opposition opérée par Wittgenstein entre *Bild* et *Abbild*, (Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 85). Voir également Puff, *Mémoire de la mémoire*, p. 151-154 ; Aleka Calsoyas, « Jacques Roubaud's Art of Memory : Metaphor's Mirrors in Le grand incendie de Londres », *Journal of Modern Literature* 28 (2004), 25-46, p 38-42.

Finalement, pour pouvoir garantir l'unité de cet amas composite, il faut un dénominateur commun. L'inceste est le thème unificateur de la Bête Glatissant et fonde la lignée des quêteurs du Graal, quête vers laquelle tendent tous les fils narratifs de la légende arthurienne.

D'autre part, il est d'autant plus intéressant de s'arrêter sur ce terme de « chimère » que nous propose Cervantès et qui nous permet de faire l'analogie avec la Bête Glatissant, car, en plus d'être un monstre fabuleux de formes diverses ou un assemblage monstrueux, ce substantif peut se comprendre, de manière figurée, comme une illusion ou même *une fiction*, synonyme que nous propose *Le Trésor de la langue française*. L'analogie se poursuit et nous permet de confirmer que la Bête est un symbole de la fiction. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la citation de Cervantès apparaît en épigraphe à l'une des fictions théoriques de *Graal fiction* : « Enfances de la prose ». Il est remarquable de constater que, dans le *Don Quichotte*, la citation apparaît dans un échange entre un chanoine et un curé concernant les romans de chevalerie ; leur discussion, dans un premier temps, condamne cette littérature.⁵⁵ Seulement, ce dialogue ouvre subtilement à une discussion théorique sur la fiction narrative. Dans un déplacement discursif de type religieux, mais qui peut se percevoir comme un jeu pour échapper à la censure,⁵⁶ Cervantès place dans la bouche du chanoine un dégoût pour les romans de chevalerie qui se fonde sur le caractère répétitif⁵⁷, vain et mensonger du merveilleux. Néanmoins, il ne peut contester la beauté de la variété des sujets et de leur composition narrative :

Il peut successivement offrir [...] toutes les actions qui peuvent rendre un héros parfait, soit en les réunissant sur un seul homme, soit en les répartissant entre plusieurs. Et si cela est écrit dans un style agréable et avec une invention ingénieuse et qui tire le plus possible vers la vérité, il composera à coup sûr une toile tissée de *fils variés et précieux* et qui, une fois achevée, présentera tant de beautés et de perfections qu'elle atteindra la meilleure des fins qui se puisse prétendre dans les écrits, qui est *d'instruire et de plaire tout ensemble*, comme je l'ai déjà dit. Car la libre allure de l'écriture de ces livres permet à l'auteur de se montrer *épique, lyrique*,

⁵⁵ Concernant ce passage voir Sylvia Roubaud, « Cervantès, l'aubergiste et les livres », in *Philosophie et esthétique dans le Don Quichotte de Cervantès*, dir. par Dominique de Courcelles (Paris : Publications de l'École nationale des chartes, 2007), 37-45, en ligne, consulté le 20 mars 2019, <https://books.openedition.org/enc/195>. De la même autrice voir l'introduction à l'édition de 1998 de *Don Quichotte* : « Los libros de caballerias », in Miguel de Cervantès, *Don Quijote de la Mancha*, ed. por Francisco En Rico, vol I. (Madrid, Real Academia española, 1998), p. CV-CXXVIII. A noter que Sylvia Roubaud n'hésite pas à reprendre la citation de Dante pour parler des romans arthuriens : los «bellisimos meandros arturico».

⁵⁶ Antonio Gomez Moriana, « Don Quichotte ou l'évocation comme procédé narratif », *Canadian review of Comparative literature*, (1984), 521-558, p. 557.

⁵⁷ « Cual mas, cual menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene mas este que aquel, ni estotro que el otro. » Miguel de Cervantès, *Don Quijote de la Mancha*, chapitre 47, consulté le 20 mars 2019, https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/partel1/cap47/cap47_03.htm.

tragique, comique avec toutes les qualités que renferment les sciences, si douces et si agréables, de la poésie et de l'éloquence : l'épopée, en effet, peut s'écrire en *prose aussi bien qu'en vers*.⁵⁸
(Nous soulignons)

Cette citation résume à elle seule de nombreux points théoriques que nous avons abordé jusqu'à présent. Premièrement, elle infirme ce que Jean Bodel énonçait au sujet de la matière de Bretagne, à savoir « Li conte de Bretaigne si sont vain et plaisant ». ⁵⁹ Si dans un premier temps le chanoine dénonce le caractère vain du merveilleux, il reconnaît que les romans de chevalerie peuvent être à la fois utiles, agréables et proches de la vérité (ou vraisemblable). Deuxièmement, le personnage utilise la métaphore du tissage pour parler du travail de l'écrivain, image reprise, comme nous l'avons assez dit, par Ferdinand Lot pour illustrer le procéder de l'entrelacement. Enfin, ce livre de chevalerie qui apparaît comme une toile tissée de fils variés et précieux, mélange les registres et sa poétique peut recourir soit au vers, soit à la prose.⁶⁰ La variété des registres du *Lancelot* en prose est démontrée par Micha et nous l'avons confirmé au fil des *ambages* arthuriennes de Roubaud. En fin de compte, cette citation de l'auteur espagnol nous fait réaliser que la démarche de Roubaud, qui consiste à écrire des fictions érudites où se mélangent fiction et théorie, est en réalité une reprise des procédés de composition déjà présents chez Cervantès.

L'une des fictions érudites de Roubaud a pour titre « La Bête Glatissant, Graal fiction », parue dans la revue *Change*.⁶¹ Elle se présente comme un article et débute à la cour d'Arthur. Un hiver, on apprend que la Bête Glatissant a été tuée par Palamède le chevalier païen. Guenièvre fait alors venir sept conteurs pour écouter ce qui « pourrait être dit de ce mystère de première grandeur ». ⁶² Les cinq premiers relatent l'histoire de la Bête telle qu'elle apparaît dans les sources. Le premier conteur s'appelle Huth, qui est le nom du possesseur du

⁵⁸ Cervantès, *Don Quichotte*, p. 667. « Puede mostrar [...] todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. Y, siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso », Miguel de Cervantès, *Don Quijote de la Mancha*, chapitre 47, consulté le 20 mars 2019, https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap47/cap47_03.htm.

⁵⁹ Jean Bodel, *Chanson des Saisnes*, v. 9.

⁶⁰ Voir *supra* chapitre 1.3.

⁶¹ Roubaud, « La Bête Glatissant : Graal fiction ».

⁶² *Ibid.*, p. 157.

manuscrit de *La Suite du roman de Merlin*⁶³ ; le deuxième est l'auteur de *Perlesvaus*, le troisième Gerbert de Montreuil, un des continuateurs de Chrétien de Troyes, et ainsi de suite. Par contre, le sixième et le septième conteur se distinguent des cinq premiers : « tous deux paraissent venir de lointaines contrées, à moins que ce ne soit d'âges lointains ».⁶⁴ Le sixième conteur est américain, en qui Barbara Wahlen reconnaît Henry James en quête d'une « abstraction mentale visuelle », d'une image, celle qui se trouve dans le tapis.⁶⁵

Enfin, le dernier conteur est le comte du Labrador. Non seulement, la Bête Glatissant s'appelle dans la *Demanda del Santo Grial* « Bestia Labrador »,⁶⁶ mais le labrador revient constamment dans l'œuvre de Roubaud.⁶⁷ Il est tentant de faire un lien avec *La Princesse Hoppy et le conte du Labrador*, de facture oulipienne, dans lequel il est question d'un rapprochement entre comte et conte. Voyons le chapitre 0, « Indication sur ce que dit le conte » :

Celui qui dit le Conte.

1. Celui qui raconte, c'est le Conte et celui qui raconte le conte c'est le comte, le Comte du Labrador. Aussi le conte est-il dit le Conte du Labrador.
2. Quand le conte dit ce que dit le conte, le conte vous dit : voici ce que dit le conte. Qui parle alors, le conte ? Oui, mais n'oubliez jamais que le conte, c'est le conte du Labrador.
3. Ceci n'est certainement pas le premier conte dit par un comte. Mais sans doute est-ce le premier conte du Labrador dit par un comte du Labrador.
4. Peut-être avez-vous du mal à croire que le co(n,m)te est l'auteur de l'histoire ; et si vous le croyez, peut-être avez-vous tort de le croire.
5. Méfiance ! Méfiez-vous des contes qui vous content leur conte comme si le conte était l'auteur du conte. Méfiez-vous plus encore du Comte du Labrador.⁶⁸

On soulignera l'homophonie ludique entre *conte* et *comte* ; jeu qui apparaît déjà chez Chrétien de Troyes, à la rime, dans *Le Conte du Graal*.⁶⁹ Le jeu poétique du clerc champenois consiste à confondre « le 'comte' de Flandre qui baille le livre à l'écrivain en le requérant d'écrire un

⁶³ Sur l'histoire du manuscrit voir l'introduction de Gilles Roussineau dans l'édition du texte p. XLII. Comme le rappelle Barbara Wahlen dans « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 92.

⁶⁴ Jacques Roubaud, « La Bête Glatissant : Graal fiction », p. 163.

⁶⁵ Voir Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 93.

⁶⁶ Ibid., p. 94 ; voir aussi Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles* (Paris : PUPS, 2002) p. 311 ; Paloma Garcia, « Los Merlines castellanos a la luz de su modelo subyacente la *Estoria de Merlin del MS. 1877* de la Biblioteca Universitaria de Salamanca », in *De la literatura caballeresca al Quijote*, dir. por Juan Manuel Cacho Bleca (Zaragoza : PU de Zaragoza, 2007), 233-248.

⁶⁷ Barbara Wahlen rappelle que le labrador est une des figures de projection préférée de Jacques Roubaud, (Wahlen, « Animal de tout le monde, animal de personne », p. 94). Voir également comment Roubaud joue sur la graphie de son nom et du substantif labrador dans Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 71.

⁶⁸ Jacques Roubaud, *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador* (Nancy : Absalon, 2003), p.7.

⁶⁹ « Por lo commandemant lo comte / A arimer lo meillor conte » (CG, vv. 61-62).

‘conte’ ». Roger Dragonetti explique que ce « miroitement phonique et sémantique » a comme effet de « produire un brouillage entre le donateur du livre et le livre lui-même [...] ce qui signifie qu’attiré dans le champ de la semblance poétique, le comte de Flandre peut être tout autant un ‘conte de Flandre’ que le récit lui-même un ‘comte du Graal’».70 Roubaud a ce même dessein d’instaurer un trouble. D’ailleurs, Franceschini soutient que l’homophonie « donne à voir une hésitation sur l’auteur »71, dans lequel il propose de voir Roubaud lui-même : Labrador n’est-il pas une anagramme, certes partielle, de la version médiévale de son nom – ROBARD ?72

Si nous partons de cet amalgame entre *conte* / *comte* et que nous le considérons comme un seul et même élément, nous en déduisons que, si le comte du Labrador est la Bête Glatissant, celle-ci est par extension le Conte. Le conte, ce « prête-nom » qui se réfère au livre, au conte du Graal, est l’archétype du roman de chevalerie. Nous parvenons à déceler, dès lors, une partie du mystère dans la fiction théorique : le lien entre la Bête et les romans de chevalerie. Nous pouvons donc en conclure que les textes roubaldiens, la Bête et son motif sont, dans l’univers de la fiction, le moteur de la quête du Graal, et deviennent pour l’auteur l’instigateur de l’écrit qui se comprend au sens large : il est à la fois le texte, la fiction et l’écriture. D’ailleurs, Roubaud va jusqu’à matérialiser cette relation par le biais de *Graal fiction*. Ce texte composé de sections composites mêlant théorie, fiction, conte, récit, inventaire et critique incarne cette Bête Glatissant chimérique, ce que nous nous proposons maintenant de démontrer.

70 Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Âge* (Paris : Seuil, 1980), p. 117-118.

71 Franceschini, *L’Oulipien translateur*, p. 70.

72 Ibid., p. 71.



Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, Los Caprichos 43, 1799.

Chapitre 10 : Roubaud et la théorie de la fiction médiévale

Jusque-là, il a été surtout question de Roubaud auteur de fictions médiévales ; il s'agit maintenant d'étudier une autre de ses nombreuses facettes, celle du critique et chercheur médiéviste.¹ La récente étude dirigée par Nathalie Koble et Mireille Séguy expose à merveille cette double posture de Roubaud face à la littérature médiévale : auteur et critique.² Elles interrogent « l'identité singulière que l'écrivain a construite et incessamment approfondie au fil des années et [explicitent] les liens étroits que l'érudition et la réflexion critique sur les textes médiévaux ont permis de tisser avec son écriture inventive ».³ Critique, théorie et création sont donc intimement liées dans le travail de Jacques Roubaud. Les *ambages* arthuriennes de Roubaud, objet principal de notre recherche, en témoignent. Elles sont le résultat de connaissances approfondies des textes médiévaux et des approches critiques concernant la littérature médiévale. Nous nous interrogeons dès lors sur la portée critique qui peut être décelée dans ces fictions roubaldiennes, d'une part car leur production découle d'un travail de chercheur et d'autre part, il est question de voir jusqu'où, Roubaud a étiré le procédé de l'entrelacement.

10.1 Divers et unifiant : *Graal Fiction*

Graal fiction est particulièrement édifiant en ce qui concerne le mélange de fiction et de théorie. C'est un texte qui surprend. Difficilement étiquetable, nous nous retrouvons rapidement désarmés lorsqu'il s'agit de le classer. Appartient-il aux œuvres de fiction ou aux textes critiques ? L'auteur dans le prologue nous guide quelque peu lorsqu'il nous avertit qu'il va faire la lumière sur les mystères du Graal, mais il précise que « tout ne sera pas dit *ici*, dans le premier des vingt-six volume [de] *Graal fiction* » (*GF*. 14). Nous nous retrouvons donc devant un texte incomplet. Les sections qui le composent penchent tour à tour du côté de la fiction et de la théorie. Les deux premières interrogent la forme narrative, *Conte* et *Récit*.⁴ Ces deux notions sont très proches, Patrick Moran en souligne, néanmoins, les différences en

¹ Soulignons la collaboration avec Pierre Bec sur le sonnet occitan, Pierre Bec, *Pour un autre soleil...Le sonnet occitan des origines à nos jours* (Orléans : Paradigme, 1994). Et l'article de Bec consacré à Roubaud : Bec, « Jacques Roubaud et les troubadours », p. 9-20, consulté le 31 août 2018, <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=101>.

Pour une vue d'ensemble voir également, « Un état de la bibliographie des œuvres (1944-1997) de Jacques Roubaud » *Revue Cahiers Roubaud* 2015, en ligne, consulté le 14 août 2018, <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=175>. Consulté le 14 août 2018.

² Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud Médiéviste*.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Pour l'étude détaillée des différentes sections de *Graal fiction* voir l'article de Patrick Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 55-69.

rattachant le conte à l'enfance et au féérique, et en décrivant le récit comme factuel, adulte et sérieux.⁵ Les sections trois et quatre, *Who's who* et *Géographie*, comportent encore du matériau narratif, mais laissent davantage place à un inventaire. Le titre oxymorique de la cinquième section, *Fictions théoriques*, confirme les doutes que nous avons déjà face à ce texte. Enfin, la dernière section, *Quincaillerie*, nous laisse perplexes par sa vacuité.⁶

Même chez les experts, l'état du texte ne fait pas l'unanimité. Florence Marsal le décrit comme « un essai sur les sources et le sens des romans arthuriens en prose ».⁷ Christophe Imperiali parle d'un « mélange très original d'érudition et de fiction, au sens étymologique du terme ».⁸ Baptiste Franceschini le présente comme un « travail de compilation littéraire ».⁹ Enfin, Patrick Moran le rapproche d'« une encyclopédie de la légende arthurienne », mais rapidement il revient sur cette appellation : « cette allure encyclopédique est vite battue en brèche par la réalité du texte ».¹⁰ À vrai dire, l'œuvre reflète un savant mélange de fictions et de réflexions théoriques. Toutefois, ce mélange n'est pas constant, comme le rappelle Moran, car il y a un mouvement d'ensemble dans *Graal fiction* qui va de « la fiction vers la théorie », dans la mesure où nous partons du conte pour arriver aux *Fictions théoriques*.¹¹ Et il est encore plus précis en soulignant qu'il « ne faudrait pas tant dire que le mouvement de *Graal fiction* va du fictionnel au théorique, puisque les théories de la dernière section sont explicitement marquées au sceau de la fiction, mais du narratif au spéculatif », mouvement que nous confirmons, comme nous le verrons.¹²

De cette première impression d'hybridité que nous procure *Graal fiction*, nous proposons de rechercher une logique structurelle qui rend compte de la cohérence du texte. Tout d'abord, la structure générale de l'œuvre, c'est-à-dire sa division en cinq, voire six

⁵ Ibid., p. 59.

⁶ Florence Delay explique la raison de cette vacuité : « La première étape consista à rassembler les matériaux. C'est Jacques grand lecteur, qui achemina la bibliothèque – sous forme de livres, photocopies, notes prises dans ses gros cahiers – vers la table ronde que j'ai fournie gracieusement, d'abord rue de la Harpe puis dans la cuisine de la rue Monsieur-le-Prince. Sur cette table furent jetées les bases de l'édifice : un fichier, ou plutôt trois, l'un concernant les personnages, l'autre les épisodes, le troisième les objets fabuleux. Ce dernier, le plus important et de loin le plus compliqué à établir, regroupait les épées, les lances, les tables – la première instituée par le Christ, la seconde par le Saint-Esprit, la troisième par Merlin – et tous les plats, récipients, coupes, et j'en passe, qui jouent un rôle constitutif dans l'élaboration du mythe. Jacques baptisa ce fichier 'quincaillerie'. Ses mystères ne s'élucideraient qu'en fin de parcours. Voilà pourquoi *Graal Fiction* que Jacques composa parallèlement et publia en 1978, un an après la parution du premier volume de *Graal Théâtre*, annonce en section six : Quincaillerie, mais précise qu'elle est 'retardée' », Delay, « Composition de *Graal Théâtre* », p. 203.

⁷ Marsal, *Jacques Roubaud*, p. 12.

⁸ Christophe Imperiali, « Perceval : les débordements d'un mythe littéraire », in Sylvie Jeanneret et Thomas Hunkeler (dir.), *Stratégies du contexte* (Bern : Lang, 2006), 263-270, p. 265.

⁹ Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 409.

¹⁰ Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 55.

¹¹ Ibid., p. 58.

¹² Id.

sections, rappelle étrangement l'agencement de la pièce *Gauvain et le Chevalier Vert*, dont la construction en miroir évoque l'analogie rabelaisienne qui considère le texte comme un os dans lequel il faut extraire cette *sustantifique mouelle*.¹³ Rappelons que *Graal fiction* paraît en 1978, un an après la publication des premières pièces de *Graal Théâtre*, notamment celle consacrée au neveu du roi Arthur. Il n'est alors pas anodin de constater que le centre névralgique de *Graal fiction* est Gauvain. En effet, le *Tableau 4* qui recense les différentes entrées de chaque section fait ressortir la particularité de la troisième : *Who's who*. Celle-ci est centrale, et contrairement aux autres, elle ne contient qu'une seule entrée qui est à la fois la plus longue en quantité de pages et qui se concentre uniquement sur le personnage de Gauvain. Ce personnage que Philippe Walter qualifie de solaire apparaît donc conforme à son attribut.¹⁴ Nous aurons l'occasion de revenir sur l'importance de cette centralité. Notons, en attendant, que cette section est également la seule qui est subdivisée. Elle est composée en deux parties et en neuf chapitres.¹⁵

Un deuxième constat général que nous pouvons formuler au sujet de la composition de *Graal fiction* est que l'œuvre peut se diviser en deux parties, certes de grandeur inégale, mais qui rend compte d'un binarisme entre Moyen Âge et modernité, narratif et spéculatif, puis fiction et théorie. Les quatre premières sections peuvent être décrites comme une compilation des sources médiévales à caractère essentiellement fictif et narratif, tandis que les *Fictions théoriques* de la dernière section ressemblent davantage à des articles scientifiques et s'apparentent aux travaux de médiévistes. Cependant, nous le verrons, ces catégories que nous utilisons pour schématiser une division générale de l'œuvre ne sont pas hermétiques. En revanche, elles sont pratiques afin de structurer notre réflexion qui se focalise d'abord sur cette compilation des textes du Moyen Âge, et qui s'intéresse, dans un deuxième temps, de plus près aux *Fictions théoriques*.

Les quatre premières sections sont chaque fois aussi bien diverses qu'unifiantes. Chaque entrée se concentre sur un personnage, un épisode ou un lieu, tout en mobilisant différentes sources, afin de proposer toutes les potentialités des textes et de démontrer la mouvance de l'écriture médiévale. La première section, intitulée *Conte* met en évidence une évolution remarquable de ce travail de rassemblement des textes en jouant sur la typographie de chaque entrée. La première, « Rapport sur la naissance de Merlin », nous relate la

¹³ Voir *supra* chapitre 1.1 et *Tableau 1*.

¹⁴ Philippe Walter, *Gauvain, le chevalier solaire* (Paris : Imago, 2013).

¹⁵ Le texte ne nous donne que la première partie qui s'intitule *De l'aube au zénith*, elle met l'accent essentiellement sur la gloire et les prouesses de Gauvain. La deuxième partie, Roubaud nous le dit sera plus tragique et « aura pour titre LE CREPUSCULE », (*GF*, 142).

conception de l'enchanteur et l'histoire de sa mère. Le texte a une unité narrative, par contre le caractère divers apparaît en relation avec la conception de Merlin. Cette dernière, nous l'avons vu, est tantôt relatée, tantôt éliée selon les différents manuscrits.¹⁶ Le caractère démoniaque pose problème. Dans ce passage de *Graal fiction*, Roubaud va du rationnel au surnaturel. Il est toujours question de deux sœurs orphelines, dont l'aînée vertueuse cherche à arracher la cadette de la débauche, mais en vain. Suite à une dispute entre les deux filles, l'aînée se réfugie en larme dans sa chambre et se couche tout habillée. Mais effrayée par les pratiques auxquelles s'adonne sa jeune sœur, elle enjambe la fenêtre, traverse le jardin et se rend chez un prêtre qui la console. Le texte enchaîne en nous indiquant qu'après « trois ou quatre mois, la demoiselle commença à s'arrondir » (*GF*, 19). Il n'est dès lors aucune mention de la présence d'un démon et le lecteur aura compris, malgré les non-dits, que le prêtre est le père de Merlin.¹⁷

Cependant, le récit de cette « nuit fatidique » (*GF*, 21) va se modifier au fil du texte, à travers la parole des personnages, en particulier la jeune fille et le religieux. La première donne sa version et le second propose une interprétation. Lorsque la demoiselle est devant le juge, elle ne mentionne en rien son escapade nocturne chez le prêtre. Elle relate simplement « qu'elle s'était enfermée à double tour dans sa chambre, qu'elle s'était couchée et que le lendemain matin, en se réveillant, elle s'était trouvée déshonorée sans savoir comment » (*GF*, 21). À partir de ce récit tronqué, le prêtre apporte des explications théologiques : la colère, l'oubli du signe de croix et l'acte de s'endormir tout habillée ont attiré les incubes et les succubes auprès de la jeune femme (*GF*, 21 et 24). La parole des personnages, signe d'oralité, rend compte de la mouvance de cette légende arthurienne sujette aux variations et aux interprétations. Toutefois, la variabilité du texte n'est pas uniquement la cause de la transmission orale, elle émane également par la tradition écrite et c'est ce que démontre la suite de cette première section.

« L'enserrement Merlin » prend d'une part des libertés formelles en introduisant en marge de chaque paragraphe des gloses en guise de bref résumé, ce qui n'est pas, non plus, sans rappeler la disposition des textes de lois. D'autre part, le texte nous propose les deux versions de la disparition de l'enchanteur, le « Merlin enserré » de la *Suite Vulgate* et le « Merlin entombé » de la *Suite du roman de Merlin*. Ces deux versions sont simplement reliées, comme le souligne Franceschini par un « Ou bien : » (*GF*, 28) « typographiquement bien détaché du corps du texte ». Roubaud ne tranche pas ni ne précise qu'il s'agit de deux

¹⁶ Voir Gingras, « L'autre Merlin ».

¹⁷ Voir Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 61.

sources différentes : « comme s'il ne faisait, après tout, que retranscrire un seul et même livre déjà biface ».18 Il se contente d'assembler des fragments ensemble.

Ensuite, « L'esplumoir » ne présente pas de caractéristique typographique particulière. Le texte est construit à partir de *Meraugis de Portlesguez*¹⁹ et du *Didot-Perceval*. Par contre, la problématique de l'écriture est à chercher au sein du texte. Elle est présente par la mention des scribes qui mettent par écrit la parole de Merlin. Toutefois, les variances ne sont plus dues à la réécriture et la transmission des textes, mais à leur réception et aux interprétations des médiévistes :

Le nombre de scribes n'est pas clair. Le témoin prétend en latin qu'il y avait autant de portes que de fenêtres et encore autant de scribes. Paulin Paris comprend : soixante-dix fenêtres, autant de scribes (en latin, *sex dena decem*). Mais Lot pense qu'il y a autant de scribes que de portes fenêtres réunies, donc cent quarante. Pour Villemarqué, *sex dena decem* veut dire soixante, tout simplement. Cependant Lucy Paton fait observer, et nous ne pouvons qu'être en accord avec elle, que *sex dena* veut dire « seize à la fois » (*GF*, 32).

Notons que contrairement aux deux versions présentées au sujet de la disparition de Merlin, Roubaud se permet de trancher quand il s'agit de l'interprétation des médiévistes. La raison de son refus de choisir dans le conte une version parmi d'autres est dévoilée à la fin de la deuxième section *Récit* : « Toutes ces versions sont possibles. Et si le conte les montre toutes, sans en favoriser aucune, c'est que le conte ne saurait dire que le conte et n'a pas à trancher entre ses interprétations » (*GF*, 58). Le conte, nous le savons, dit vrai, par conséquent, toutes les versions ont leur raison d'exister. Ceci démontre également une divergence de pratiques entre les domaines de la fiction et de la critique : le conte, contrairement aux travaux des médiévistes, n'impose pas un regard critique. Mais surtout, si le conte montre plusieurs versions, c'est parce qu'il est cette matière brute à partir de laquelle le récit donne lieu à une *mout bele conjuncture*.

Enfin, dans cette première section, l'assemblage de toutes les versions possibles atteint son apogée avec l'épisode de la demoiselle d'Escalot. Celui-ci provient de *La Mort Arthu* et raconte le destin funeste de cette demoiselle qui meurt d'amour après avoir été éconduite par Lancelot, et son défunt corps arrive sur une nef à la cour du roi Arthur. Roubaud reprend l'histoire en changeant la perspective : « si, dans *La Mort Arthu*, le premier plan de l'aventure est bien relatif à l'amant de Guenièvre, ici les péripéties du chevalier deviennent secondaires au profit d'un récit presque exclusivement recentré sur la jeune fille ».20 Les particularités

18 Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 411.

19 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, éd. par Michelle Szkilnik (Paris : Champion, 2004).

20 Franceschini, *L'Oulipien traducteur*, p. 413.

typographiques sont nombreuses. Premièrement, les paragraphes en prose sont numérotés, ce qui n'est pas sans rappeler l'établissement de l'édition de *La Mort Arthu*. Ensuite, la prose est aussi accompagnée de passages en vers, ceux-ci sont à la fois en italique et en italien. Puis la deuxième partie du texte ressemble à un roman épistolaire, puisque seules les six lettres de la demoiselle sont retranscrites. Ces lettres ont la particularité d'être écrites en plusieurs langues : français, ancien français, anglais et italien, mettant en avant l'altérité linguistique. Le texte est toujours en italique et de brèves traductions glosent les marges. Cet épisode est ainsi recomposé à partir de trois textes – *La Mort Arthu*, la version de Thomas Malory et le *Lanciletto* – élargissant ainsi les frontières géographiques de la transmission des sources arthuriennes.²¹ L'hybridité du texte se constate par son fond et sa forme. En réalité, l'aspect formel et le jeu typographique permettent d'illustrer le bricolage de la réécriture et de la *conjointure* des textes.

Ce jeu entre le contenu et la forme du texte se poursuit dans les autres sections. La deuxième section, *Récit*, perpétue les particularités typographiques en conservant les brefs résumés dans les marges, la numérotation des paragraphes ou encore l'utilisation de l'italique. Cependant, la singularité de la section consiste dans le fait que les épisodes relatés sont ceux qui ont connu le moins de variation dans les sources médiévales, soit les préquels, soit les *Continuations de Perceval* (l'arrivée de Joseph d'Armathie, l'aventure de Guerrehés dans le jardin et l'enfant dans l'arbre).²² Moran souligne le changement de ton entre cette section et celle du *Conte*. Une distanciation de la part du narrateur se perçoit. Ce dernier « se fait plus analytique, plus distancié : la vérité de ce qu'il énonce cesse d'être une évidence, et le récit laisse apparaître des zones d'ombre ». Le « vrai » dans le *Récit* n'est pas inné, contrairement au *Conte*. Dès lors, « des formulations dubitatives » surviennent, telles que « paraît-il », « semble avoir été » ou encore « on ne sait » (*GF*, 44).²³

Ensuite, la section trois consacrée à Gauvain propose une écriture mathématique en énonçant des axiomes pour constituer le portrait du neveu du roi. Dans cette partie, Roubaud, agglomère de nouveau tous les possibles des textes médiévaux, sans préciser qu'il s'agit de différentes sources.²⁴ Il prélève toutes les caractéristiques galvaniennes qui apparaissent au fil des textes arthuriens et les dispose en axiomes. Cette disposition fait apparaître les diverses caractéristiques du personnage comme des vérités premières et non plus des variantes. Ainsi,

²¹ Pour l'articulation des lettres à partir de ces trois textes voir Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 413-414.

²² Voir « L'arbre illuminé et l'arbre à l'enfant » dans l'étude d'Antoinette Sally, *Image, Structure et sens : Études arthuriennes* (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1994), p. 217-238.

²³ Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 59.

²⁴ Franceschini, *L'Oulipien translateur*, p. 411.

Roubaud crée, à partir des sources, un archétype. La combinaison de ces axiomes a quelque chose d'algorithmique façonnant ainsi Gauvain comme le personnage modèle ou l'« archi-personnage ». D'ailleurs, comme l'explique Moran, Gauvain, dans la littérature arthurienne, sert de chevalier-témoin, de faire-valoir face au héros (Yvain, Lancelot, Perceval). Ce rôle de Gauvain comme chevalier standard est ce qui intéresse Roubaud : « il pose Gauvain en représentant archétypal de la chevalerie, qui va précisément être employé dans des rôles secondaires ou parodiques par certains romans parce qu'il représente une *norme* ». C'est un personnage « fondationnel » qui fait partie « des principes génératifs de l'univers arthurien ».²⁵ Ce portrait axiomatique de Gauvain est donc composé à partir des sources, mais il est ensuite utilisé par Roubaud dans ses *ambages* arthuriennes, comme nous l'avons constaté dans *Graal Théâtre* et *le Roi Arthur*.

Finalement, la quatrième section nous présente deux îles – l'Île Tournoyante et Avalon. Le texte s'éloigne peu à peu du narratif pour tendre vers le spéculatif. La première entrée prend des accents de *Genèse* pour relater la création de l'Île Tournoyante : « Quand le Souverain Père [...] en eut fini avec la fabrication des éléments, il mit le ciel à sa droite pour lui faire honneur [...], mais il laissa tomber la terre à sa gauche » (*GF*, 145). La description d'Avalon mobilise la chronique historique de Geoffroy de Monmouth (*GF*, 152). Elle se rapproche du modèle encyclopédique proposant également différentes sous-catégories selon les aspects et particularités de l'île. Nous confirmons donc la progression linéaire au fil de ces quatre sections qui va, en effet, du narratif au spéculatif, à laquelle nous pouvons ajouter un mouvement qui va de l'oral à l'écrit, en ouvrant cette première partie sur le conte et en la terminant sur une chronique historique. Cependant, ce n'est pas la seule cohérence que nous pouvons donner à *Graal fiction*. Le choix des personnages, des épisodes ou des lieux présentés permet en réalité d'établir l'armature du cycle arthurien.

Les deux premières sections jettent les bases de la légende aussi bien au niveau de sa diégèse que de sa composition. De manière schématique, la première se concentre sur Merlin et Lancelot, et la deuxième sur Joseph d'Armathie et Perceval. Ces deux paires nous amènent, d'abord, à mettre en relation Merlin et Joseph, qui sont respectivement à l'origine de la chevalerie terrestre et de la chevalerie céleste. Merlin et Joseph représentent également le syncrétisme entre les cultures celte et chrétienne. Ils symbolisent donc les origines diégétiques de la légende du Graal. La deuxième relation que nous proposons s'établit entre Lancelot et Perceval. Lancelot représente l'histoire de la *Charrette* et Perceval le *Conte du*

²⁵ Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 64-65.

Graal. Il s'agit des deux romans de Chrétien qui ont été entrelacés pour constituer le *Lancelot-Graal*. Dès lors, Lancelot et Perceval symbolisent l'origine de l'écriture de la légende, mélangeant ainsi la quête du Graal aux quêtes amoureuses. Cette place considérable que *Graal fiction* fait aux origines n'est pas sans rappeler une des significations de la Bête Glatissant.

La troisième section qui se focalise sur Gauvain, ce parangon de la chevalerie, permet de représenter la chevalerie et les aventures arthuriennes. Par la centralité du personnage dans *Graal fiction* et par la figure archétypale qu'en fait Roubaud, Gauvain prend en charge la représentation de l'univers arthurien. Moran le dit très justement : Gauvain représente « le fond de roulement » de l'univers arthurien, « il est le garant de son existence perpétuée », il « fait partie de l'univers plus qu'il ne s'y meut, il n'est pas un individu, mais une force de la nature ».²⁶ Sa centralité s'explique ainsi, car en représentant la chevalerie et les aventures, il représente ce qui est central et majoritaire dans l'histoire du Graal. Par conséquent, si Merlin, Joseph, Perceval et Lancelot renvoient au temps des origines, Gauvain incarne les temps aventureux. Dès lors, la structure de *Graal fiction* rend compte de la chronologie de la légende arthurienne. La quatrième section le confirme, car si elle se termine avec Avalon, c'est justement parce que la légende prend fin avec le départ d'Arthur sur cette île. Les différents fragments de *Graal fiction* correspondent aux différentes parties de la légende : le début, le milieu et la fin. Ces parties apparaissent dans le texte de Roubaud conformément à l'explication donnée par le chanoine de Cervantès, c'est-à-dire telles des membres dépareillés qui ne forment pas un corps entier. Dans cette linéarité chronologique qui structure *Graal fiction*, nous pouvons considérer les *Fictions théoriques* comme la réception, l'étude et le recyclage de la matière de Bretagne à notre époque.

Néanmoins, deux épisodes, la demoiselle d'Escalot et Guerrehés dans le jardin, semblent interférer dans cette ossature de la légende arthurienne proposée par Roubaud. En réalité, pour compléter cette charpente temporelle, il faut rajouter aux origines, aux temps aventureux et à la chute du royaume arthurien, un phénomène récurrent qui est l'apparition continue de chevaliers et de demoiselles secondaires. Ceux-ci ont un rôle moteur dans l'avancée de la narration, car ils amènent généralement de nouvelles aventures. La demoiselle d'Escalot et Guerrehés sont donc les représentants de tous ces personnages secondaires. Du reste, un lien peut être tissé entre eux. En effet, l'épisode de la demoiselle d'Escalot n'est autre qu'une réécriture du Mort mystérieux, dont nous avons constaté la répétition tout au

²⁶ Ibid., p. 65.

long de *Graal Théâtre*. Et ce Mort mystérieux est en lien direct avec l'aventure de Guerrehés. Ainsi, le récit du frère de Gauvain dans *Graal fiction* permet également d'apporter des compléments d'information à *Graal Théâtre*, dans lequel cet épisode nous est présenté comme un rêve. En outre, si Roubaud remplace le Mort mystérieux par la demoiselle d'Escalot, c'est justement pour contourner le mystère de l'anonymat et mettre le poids sur le nom. Cet accent sur les noms des personnages est au cœur de *Graal fiction*, les trois *Fictions théoriques* le confirment, puisqu'il est question de la recherche soit d'un nom, soit d'une identité. L'importance du nom n'est pas anodine, car elle représente, entre autres, la filiation. Celle-ci, nous l'avons vu, dans la légende du Graal est très souvent incestueuse.²⁷ Nous sommes, dès lors, en évoquant l'inceste, de nouveau renvoyé à la Bête Glatissant. Après sa composition fragmentaire, son hybridité et son rapport aux origines, le lien à l'inceste apporte un argument supplémentaire qui démontre que *Graal fiction* est une représentation matérielle de la créature. Quant au lien entre le Graal et la Bête, il surplombe ce texte, puisqu'il est dans le titre.

Si les quatre premières sections de *Graal fiction* contribuent à donner corps à la Bête, reste la bipartition qui divise l'œuvre entre fiction et théorie et Moyen Âge et modernité. En réalité, ce partage illustre la conception de « récit double » analysé par Todorov dans la *Quête*.²⁸ Le critique explique que *la Quête du Graal* narre une aventure et en donne par la suite son interprétation, le texte « met les deux épisodes les uns à côté des autres », c'est-à-dire le texte et son métatexte. Par conséquent, nous constatons que la forme de *Graal fiction* reproduit cette juxtaposition. La première partie est la narration fictionnelle et la deuxième correspond à son interprétation critique et théorique. En somme, l'aspect formel du texte de Roubaud apparaît comme un exemple théorique de la poétique arthurienne. D'une part, les membres dépareillés démontrent la composition des romans de chevalerie, d'autre part, la division bipartite de l'œuvre illustre l'articulation narrative de ces romans, entre l'aventure narrée et son signifié.

Après cet éclaircissement fait sur la structure de *Graal fiction*, nous souhaitons revenir sur la nomenclature choisie pour nommer les sections, en particulier *Conte* et *Récit*. Moran suggère que ce qui distingue le *Conte* du *Récit*, c'est que le conte donne « des versions divergentes sans les commenter », tandis que le *Récit* « explique que cette indifférenciation

²⁷ Notons, toutefois, que malgré l'importance de nommer les personnages et de rechercher leur généalogie et leur identité, un seul nom est tronqué, celui de Joseph. Roubaud nous le présente sous « Joseph A. » comme pour le rendre anonyme. Rappelons simplement que la filiation incestueuse qui frappe la famille céleste commence avec la relation entre Joseph et sa sœur.

²⁸ Todorov, *Poétique de la prose*, p. 62.

est précisément l'apanage du conte, qui n'a pas sur lui-même un regard critique ou réflexif ». Par conséquent, le *Récit* s'apparente davantage « au mode d'énonciation des romans en prose médiévaux – car ceux-ci ne sont pas le *conte*, ils ne sont que ses transmetteurs *a posteriori* ».29 Dès lors, le passage de *Conte* à *Récit* est aussi le reflet du passage du roman en vers au roman en prose. Le contenu de ces deux sections influe sur leur appellation. Le *Conte* nous parle de Merlin, de magie, de fées, de la demoiselle d'Escalot. Ces éléments appartiennent au folklore celtique, au féérique, à l'imaginaire auquel le conte se rattache. Le *Récit*, quant à lui, nous présente, d'une part, Joseph d'Arimathie et Perceval, dignes représentants de la chevalerie céleste et de la christianisation de la légende du Graal. Cette implication chrétienne ne laisse plus de place au conte. Le récit factuel et sérieux reprend le relais, à l'image du récit biblique. D'autre part, l'aventure de Guerrehés n'a certes que peu d'influence biblique, néanmoins dans *Graal Théâtre*, nous l'avons vu, l'épisode du jardin est rêvé. Dès lors, le *Récit* devient le récit de rêve du frère de Gauvain.

Au final, les quatre premières sections sont principalement narratives, même si elles tendent au fil des pages au spéculatif ; par contre, la structure qui en ressort donne une vision théorique de l'armature de la légende du Graal. Ces sections, à l'image de la Bête Glatissant, sont composées de fragments divers, mais ils entretiennent une cohérence pour former un tout. Nous avons constaté l'hybridité de cette œuvre diverse, qui va jusqu'à mettre sur un pied d'égalité les auteurs médiévaux, les critiques modernes ainsi que les personnages. Roubaud joue avec les frontières de la fiction, de la théorie et de la critique aussi bien qu'avec celles du fictionnel et du réel. La porosité de ces frontières se fait encore plus forte dans les *Fictions théoriques*.

29 Ibid., p. 60.

Tableau 4 : La structure de Graal fiction

Sections	Entrées	Pages	Sujets
Section un : <i>Conte</i>			
	Rapport sur la naissance de Merlin	17-24	Merlin
	L'enserrement Merlin	25-30	Merlin / Vivianne
	L'esplumoir	31-33	Merlin / Blaise
	La demoiselle d'Escalot	34-40	Demoiselle d'Escalot / Lancelot
Section deux : <i>Récit</i>			
	Joseph d'A.	43-45	Joseph d'Armathie
	Aventure arrivée à Guerrehés dans le jardin	46-52	Guerrehés
	L'enfant dans l'arbre	53-58	Perceval
Section trois : <i>Who's who</i>			
	Gauvain : sa vie, son œuvre	67-147	Gauvain
Section quatre : <i>Géographie</i>			
	L'île Tournoyante	145-147	L'île Tournoyante
	Avalon	148-166	Avalon / Arthur
Section cinq : <i>Fictions théoriques</i>			
	Fragment du « livre de Blaise »	169-185	Blaise / Bliobliheris...
	Généalogie morale des Rois Pêcheurs	186-205	Rois pêcheurs / Perceval
	Enfance de la prose	206-226	Lancelot
Section six : <i>Quincaillerie</i> [retardée]			

10.2 Entre fiction et théorie

Les *Fictions théoriques* de Jacques Roubaud représentent l'acmé de l'entrelacement entre critique, théorie et fiction. Elles sont au nombre de trois et elles s'apparentent à des articles scientifiques : « Fragment du 'livre de Blaise' », « Généalogie morale des Rois Pêcheurs » et « Enfances de la prose ». Mais nous le savons, l'apparence est trompeuse chez Roubaud : ces textes laissent également une place à la fiction et s'ouvrent à la parodie. En étudiant ces trois chapitres, Moran retrace une nouvelle fois le mouvement crescendo qui va du narratif au spéculatif. Nous partageons son analyse en ce qui concerne les deux derniers chapitres de ces *Fictions théoriques*. Par contre, nous souhaitons mettre en évidence l'ampleur que prend la part de critique dans le premier chapitre.

Pour Moran, ce premier chapitre tend davantage vers le fictionnel, car le texte revient sur la première section, *Conte*, et dévoile le lien paternel qui unit Blaise à Merlin. La fiction est aussi à l'honneur du fait que Roubaud cherche à établir « l'auteur direct ou indirect » de la légende du Graal « en intégrant Blaise dans un réseau onomastique qui va de Bliobleheris à Bledri en passant par Bledhericus et Bleheris ».¹ Il est certes vrai que Roubaud n'expose pas des concepts purement théoriques dans ces pages intitulées « Fragment du 'livre de Blaise' » ; toutefois, si le fond porte sur la fiction, la forme et la démarche reposent sur la critique.

La première note du texte informe le lecteur qu'une précédente version est parue dans le quatorzième volume de la revue *Change*. Par rapport à cette version antérieure, le chapitre de *Graal fiction* est augmenté d'un système de notes qui donne un statut plus scientifique au texte. Sa construction est aussi conforme à la rédaction d'articles académiques. Roubaud pose une problématique concernant l'identité de Blaise et c'est bien une recherche qu'il entreprend et qu'il nomme poétiquement « quête » (*GF*, 184). Pour son investigation, Roubaud entame un dialogue avec la critique et réactualise le débat sur « l'affaire Bleheri » qui date du début du XX^e siècle. Jessie Weston et d'autres médiévistes anglophones sont les premiers à relier les noms de Bleheirs, Blihis, Bledhericus, etc., à un seul et même personnage de l'histoire du Graal et à le considérer comme *l'auctoritas* de la légende, ce *famosus ille fabulator*.² Cependant, cette thèse est contestée par Ferdinand Lot qui va provoquer un débat à coup d'articles et de comptes rendus.³ Roubaud évoque rapidement ces accrochages, et se range du côté des chercheurs anglophones :

¹ Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 61.

² Formule empruntée à Giraud de Barry dans la *Descriptio Cambriae*.

³ Voir Lot, « Encore *Bleheri-Breri* », p. 397-408, consulté le 20 août 2018, <https://doi.org/10.3406/roma.1925.4244>. Ferdinand Lot, *Jessie L. Weston. The Legend of Sir Perceval, studies upon its Origin, Development and Position in the Arthurian Cycle*. Vol. II : *The Prose Perceval according to the*

Ce n'est pas ici le lieu de rappeler les moments de cette découverte, ses tâtonnements, ses fausses pistes ; jalonnée des articles d'Owen et de Gryffyd, de Bruce et de Brugger, de Loomis, Mary Williams et Pierre Gallais, sans oublier A. L. Brown, Van Dam, K. Proutkov et Jessie Weston ; malgré les combats de retardement livrés par les positivistes comme Ferdinand Lot, elle a conduit à une vision, assez précise de la vie du noble Gallois Bleddri ap Cadifor, signifié historique du signifiant textuel *Blaise*. (GF, 173).

Roubaud recourt à un vocabulaire technique issu de la théorie saussurienne pour établir le lien entre le conteur gallois et Blaise. Les deux ne forment qu'un, ils sont le signe, dont le conteur est le concept et Blaise la traduction phonique du concept.⁴ L'aspect critique du texte est fondé sur la liste impressionnante des noms de chercheurs, qui se veut exhaustive (« sans oublier... » !), de sorte que l'importance – soulignée par Moran – de la présence fictionnelle dans le texte doit être relativisée. Ce premier chapitre est un exemple d'entrelacement entre critique et fiction. La critique est réelle, les références sont vérifiables, et Roubaud peut être considéré comme un médiéviste qui apporte une pierre de plus dans une thèse déjà existante en la complétant avec ses remarques sur Blaise. Roubaud va au-delà d'une reconstruction fictionnelle de l'*auctoritas* cachée derrière le récit du moment qu'en reprenant le débat autour de l'identité de Blaise il nous raconte une autre histoire, celle de la critique des études arthuriennes. Et pour ce faire, il utilise la forme de l'article scientifique. Mais il n'expose pas cette histoire à son lecteur : il l'incite à devenir lui-même chercheur et à reconstruire par ses propres moyens ce conflit d'érudits. Bien que la forme diffère des autres textes de notre corpus, la relation que tisse Roubaud avec son lecteur est toujours la même. Chaque fois, il lui propose un jeu de piste. Ainsi, le sérieux de la critique se résorbe dans une attitude ludique, ce qui nous amène à dire qu'à un premier mouvement, qui va du narratif au spéculatif, s'ajoute un second allant du sérieux au ludique. Le jeu et la communication avec le lecteur se poursuivent avec la deuxième fiction théorique.

Le deuxième chapitre, *Généalogie morale des Rois Pêcheurs*, se présente comme une « conférence prononcée devant le cercle Polivanov, le 7 février 1975 » et fait aussi l'objet d'une première publication dans le volume 16 de la revue *Change* (GF, 186).⁵ À première

Modena MS (compte-rendu), *Bibliothèque de l'école des chartes*, 70 (1909), p. 564-574, en ligne, consulté le 20 août 2018, www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1909_num_70_1_461119_t1_0564_0000_2 ; Roger Sherman Loomis, « Problems of the Tristan legend : Bleheris, the Diarmaid parallel, Thomas date », *Romania*, 209-210 (1927) p. 82-102, en ligne, consulté le 20 août 2018, <https://doi.org/10.3406/roma.1927.4286>.

⁴ Voir les travaux Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris : Payot, 1964), p. 98-101.

⁵ Le cercle Polivanov fut créé par Jacques Roubaud et Léon Robel. Le but était « l'exploration de domaines linguistico-poétiques ignorés ou peu connus des chercheurs, l'information sur les recherches en cours dans d'autres pays et les propositions théoriques nouvelles ainsi que l'examen de nouveaux outils d'investigation », voir Léon Robel, « Vie brève du cercle Polivanov », in *Forme & Mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques*

vue, il ressemble au texte sur Blaise. La thématique est proche ; encore une fois, la problématique a trait à des questions identitaires et le système de notes est amplifié. Toutefois, sous sa forme académique, le fond scientifique relève davantage du canular, au point de devenir un objet purement fictionnel. En effet, Roubaud mobilise un article du Père Risolnus paru dans le XXXI^e volume des *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensi* (sans « s »)⁶. Il s'agit d'un article imaginaire, que ce soit en raison du titre tronqué de la revue ou du nom du révérend père qui n'est autre que l'anagramme de Pierre Lusson.⁷ La plaisanterie continue, lorsque Roubaud fait référence au dernier cours prononcé par la médiéviste anglaise Gertrude Schoepperlé-Loomis en 1926, c'est-à-dire cinq ans après sa mort, de surcroît au Bennington College qui n'ouvrira ses portes qu'en 1932.⁸ Ces fausses références ne surprendront peut-être plus un lecteur expert des pratiques roubaldiennes qui apportent une approche ludique au travail des médiévistes. Au surplus, elles « importent, dans l'espace de la réflexion théorique, le pouvoir de stimulation, ou plus précisément *d'ouverture des possibles* qui caractérise l'invention fictionnelle ».⁹ Enfin, le jeu avec les références, dans ce deuxième chapitre, permet aussi de faire un lien entre l'écrivain médiéval et le critique : tous deux pour donner de la valeur et de la véracité à leur travail, doivent se référer à une ou des autorités. Sous forme de texte critique, Roubaud imite l'écriture médiévale. Le début du chapitre peut se comparer, par exemple, au prologue du *Roman de Troie*, où l'écrivain se réclame de l'autorité de Dictys et Darès, témoins oculaires de la guerre, pour offrir à son public un récit plus fiable que celui dû à Homère.¹⁰ Roubaud fait de même. Il se cache derrière un prétendu père et une figure bien connue dans le monde des études médiévales pour transmettre ses hypothèses sur la famille du Graal.

Ce deuxième chapitre s'oppose ainsi au dernier de la section *Fictions théoriques* lequel peut être considéré comme un article scientifique et non plus uniquement « un article

Roubaud Mélanges, Mezura 49, éd. par Eric Beaumartin & alii (Paris : INALCO, 2001) 5-14, p. 5-7. Voir également Roubaud, *Description du projet*, p. 60.

⁶ Les *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis* (avec le « s » final) existent.

⁷ Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 62 ; Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 30 ; Koble, Séguy, « Généalogie de la lettre », p. 166 ; Pierre Lusson est un ami de Jacques Roubaud, ils ont travaillé ensemble au département de mathématiques de l'université Paris-X (Nanterre), (*GRIL*, 897), et ont aussi co-publié divers documents : « Sur la devise de 'Nœu et de Feu' : un sonnet d'Étienne Jodelle », *Langue française*, 49 (1981), p. 49-67 ; « Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire », *Langue française*, 23 (1974), p. 41-53 ; Pierre Lusson, Georges Perec, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du GO* (Paris : Bourgois, 1986).

⁸ Koble, Séguy, « Généalogie de la lettre », p. 166.

⁹ Koble, Mireille (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 30.

¹⁰ Benoît de Sainte Maure, *Le Roman de Troie* v. 91. Sur la notion d'*auctoritas* voir la conférence de Michel Zink, « Auctor et auctoritas au Moyen Age » (2007), en ligne, consulté le 22 mars 2019, <https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2007/symposium-2007-10-18-12h00.htm> ; Compagnon, « Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité », consulté le 24 mars 2019, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php> ; Marie Dominique Chenu, « *Auctor, actor, autor* ».

critique fictionnel ».¹¹ Roubaud s'interroge sur le *Lancelot* en prose et étudie « la technique de fiction dans la prose arthurienne » (*GF*, 211). Il commence par discuter la méthode, que nous avons amplement développée, à savoir celle de l'entrelacement analysée par Lot,¹² puis revient sur la proposition de Vinaver « d'esthétique de la mémoire » (*GF*, 209) utilisée pour décrire l'esthétique du *Lancelot*. Enfin, dans le but d'analyser la structure du texte, il mobilise une notion propre à la lyrique des troubadours, l'*entrebescar* : « Le *trobar* entrelaçait (*entrebescar*, en provençal), inséparablement, une langue, le provençal, et sa musique ».¹³

Pour rappel, cette notion, empruntée à l'occitan, signifie enchevêtrement ou entrelacement. Elle peut paraître redondante par rapport au concept défini par Lot. Or, si Roubaud utilise le terme provençal, c'est bien pour marquer une différence. Il invite à compléter et approfondir l'intuition de Ferdinand Lot :

Le Lancelot en prose, dans l'édition Sommer, compte quelque 1200 pages de 42 longues lignes chacune. Et il faudrait y ajouter tous les embranchements et variations des dizaines de manuscrits conservés. Dans ce texte, où elle a été d'abord reconnue, la *méthode de l'entrebescar*, de l'entrelacement, est utilisée, pour la première fois systématiquement. Malheureusement, en dehors des exemples rapidement esquissés par F. Lot dans son *étude*, peu de chose en est, encore aujourd'hui, connu, et il faudra sans doute attendre longtemps une étude d'ensemble (puisque'une édition critique manque). (*GF*, 212).

En tout cas, Roubaud tente de contribuer à ce travail colossal esquissé par Lot et n'hésite pas à se démarquer de son prédécesseur en ouvrant un dialogue avec la critique quant aux structure, dimension et division de l'œuvre. Il commence par reprendre le concept de *laisses en prose* proposé jadis par Paulin Paris¹⁴, donnant ainsi une unité poétique au texte, et rejette la comparaison avec « la scène d'une pièce de théâtre classique », exprimée par Lot (*GF*, 212-213). Le découpage du texte en laisses permet à Roubaud de rendre plus explicite la *méthode d'entrebescar* qui, rappelons-le, procède à un entremêlement entre le fond et la forme (et non plus uniquement, contrairement à la méthode de l'entrelacement, à un enchevêtrement des fils de l'action, où le conteur nous raconte des histoires en parallèle sur lesquelles il procède à des allers et retours). Ainsi, Roubaud démontre comment l'énigme au sujet de l'identité de Lancelot est dirigée par cette *méthode d'entrebescar* tout au long du texte, jouant sur le voilé/dévoilé du nom du héros. Toutefois, même lorsque le nom du héros lui est révélé en

¹¹ Moran, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », p. 62.

¹² Voir *supra* chapitre 1.2.

¹³ Roubaud, *Peut-être ou la Nuit de dimanche (Brouillon de prose), autobiographie romanesque*, p. 134.

¹⁴ Paulin Paris, *Les Romans de la Table Ronde* (Paris : Techener, 1868), p. 155. Il semble que Paulin Paris utilise le terme *laisse* comme un synonyme de *branche* : « Après l'histoire de *Joseph d'Armathie*, Robert de Boron, [...] aborde une autre *laisse* ou *branche*, celle de *Merlin* ».

même temps qu'au lecteur, le nom de Lancelot ne domine pas. Les substantifs liés à son anonymat réapparaissent suivant sa volonté de le dissimuler, selon la progression ou la régression (pensons aux épisodes de folie) de sa quête identitaire :

L'importance formelle de l'énigme du nom vient de ce que la séquence complexe de ses dissimulations et des découvertes successives est inscrite dans la narration même par un morcellement hallucinant du personnage de Lancelot en ses désignations : une bonne quinzaine de pseudo-noms lui sont donnés entre le moment où il devient chevalier par la reine [...] et celui où Guenièvre lui dit : « *Ha fait elle dont sais je bien qui vous êtes. Vous avez nom Lancelot du Lac* », et il se tait... (GF, 220).

Les allers et retours entre les termes génériques qui désignent Lancelot et l'utilisation de son nom par les personnages et le narrateur sont pour Roubaud ce qui découle de *l'entrebescar* et vient compléter les imbrications des séquences narratives dans la succession du récit étudiées par Lot :

La complexité de l'imbrication de ces désignations est à elle seule comme un *noyau* de toute la science de *l'entrebescar* : les procédés de la mise en mémoire, l'isolement des fils narratifs, la disposition rythmique de situations, de motifs répétés, supportée par un petit nombre d'éléments marqués, tout cela y est visible de façon exemplaire, presque à l'état naissant (GF, 221).

Ce ne sont plus seulement les fils narratifs, c'est le choix même des mots qui permet de faire ressortir la structure du *Lancelot*. Les termes qui désignent le chevalier vont suivre son état d'esprit. Un lien fort s'établit entre le parcours du chevalier, la résolution de l'énigme au sujet de son nom et la construction du texte :

nous remarquons cependant qu'il y a peu de « romans » où la technique d'écriture soit aussi inextricablement mêlée à la construction même du destin du héros principal. Le héros de la Vulgate est un héros morcelé, à aucun moment maître pleinement de son identité. (GF, 221).

Par cette démonstration, Roubaud établit une analogie entre la composition du *Lancelot*, où la construction du récit et le choix du lexique sont entremêlés à son destin, et la pratique du *trobar clus* des troubadours. L'entrelacement des mots conduit à une recherche de type hermétique, suggérant la présence d'une énigme à élucider, comme le note Roubaud dans *La Fleur inverse* : « *L'entrebescar*, alors, apparaît comme la réalisation poétique, par le vers, la rime, la mélodie, d'un principe esthétique qui est à l'œuvre ailleurs, dans l'art et l'écriture médiévaux [...] » (FI, 320). Le *Lancelot en prose* est la manifestation romanesque de *l'entrebescar* qui est le moteur de la narration. Aussi bien pour la poésie et le roman, cet entrelacement « éclaire la source de leur esthétique commune : une esthétique de la *mémoire* » (FI, 320).

Cette fiction théorique se présente en apparence comme une analyse de la composition du *Lancelot*. Mais nous réalisons que ce qu'a fait Roubaud est un peu plus complexe, car il applique au texte une lecture basée sur la lyrique des troubadours. Le *Lancelot* devient une critique du grand chant courtois, comme le pensent Nathalie Koble et Mireille Séguy :

Première hypothèse : la vaste somme qu'est le cycle du *Lancelot en prose* est lue par Roubaud comme une fiction théorique, une critique de l'amour promu par la lyrique du grand chant courtois ; le roman, dans les entrelacs de sa prose, est donc essentiellement, avance Roubaud, une glose des tensions qui sont à l'œuvre dans la lyrique des XII^e et XIII^e siècles.¹⁵

Cette critique de l'amour est développée dans *La Fleur inverse* dont le deuxième chapitre est consacré aux amours de Guenièvre, Lancelot et Galehaut. Non seulement, chez les troubadours, l'*entrebescar* met en correspondance le chant et la musique, mais il permet surtout l'entrelacement de la langue et de l'amour comme, cette métaphore des mots qui s'enlacent comme la langue dans le baiser (*FI*, 331) que nous avons mentionné.¹⁶ Florence Marsal explique que l'*entrebescar* « amoureux et l'entrelacement textuel sont mis en parallèle. La femme est inspiratrice de désir et de création poétique, les deux étant étroitement mêlés ». ¹⁷ L'amour donne ainsi l'élan à la création poétique. Seulement, le poète n'est jamais à l'abri de la douleur d'amour qui agit, selon la conception ovidienne, comme une maladie.¹⁸ Ce mal, Roubaud le nomme « l'éros mélancolique » (*FI*, 94)¹⁹ dans le sillage des théories médicales d'origine arabe, vulgarisées au XIII^e siècle par l'encyclopédiste Vincent de Beauvais (*Speculum doctrinale*) et développées, à la Renaissance, par le néo-platonicien Marsile Ficin (*De amore*).²⁰ L'éros mélancolique est une « véritable force de destruction pour laquelle [...] les troubadours ont un mot »²¹ : le néant, le *nien* (*FI*, 94). Roubaud insiste, le néant « est l'envers sombre d'*amor* » (*FI*, 94). Dès lors, « céder aux doutes ironiques du néant, c'est détruire le trobar même », car l'amour commande le chant et la poésie (*FI*, 94). Le poète devient alors *recreant* ce qui implique que « l'éros mélancolique est pour les

¹⁵ Koble, Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, p. 24.

¹⁶ Voir *supra* chapitre 1.

¹⁷ Florence Marsal, « Jacques Roubaud et le Moyen-Âge littérature », in *Recyclages culturels / Recycling culture*, 159-171, p. 160.

¹⁸ Cristina Noacco, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », *Pallas*, 88 (2012), en ligne, consulté le 24 mars 2019, <http://journals.openedition.org/pallas/2522>.

¹⁹ C'est l'union de « l'amour héroïque » et de la « mélancolie » (*FI*, 86). « Et par la mélancolie, qui est au carrefour de la médecine et de l'éthique, on touche au 'démon méridien', celui qui frappe le solitaire érémitique de sa lumière noire autour de midi, comme l'*amor heroicus* frappe le héros au sommet de sa gloire. [...] Il est en bonne place parmi les sept péchés capitaux : beaucoup plus effrayant que l'oisiveté, sa banalisation sulpicienne, il est à la fois désespoir, renoncement, mal de mort, futur mal du siècle, sentiment du dérisoire et, depuis sa fusion avec la *tristitia* de Cassim, *taedium vitae*, dégoût de soi-même et du monde » (*FI*, 87).

²⁰ Voir Giorgio Agamben, *Stanze*, trad. par Yves Hersant (Paris : Rivages Poche, 1998), p. 41-45 (« L'Eros mélancolique »).

²¹ Marsal, « Jacques Roubaud et le Moyen-Âge littérature », p. 162.

troubadours une *mort* » (FI, 95). Seul l'entrelacement du néant et de l'amour dans le *trobar* parvient à repousser la force de dissolution.²²

Dans la lecture que Roubaud applique selon la conception amoureuse des troubadours au *Lancelot* en prose, la critique de l'amour se fait au travers du personnage de Galehaut. Il est l'incarnation du malade envahi par le néant ; il est touché par ce mal d'amour, par l'éros mélancolique. Galehaut obtient la promesse de la compagnie de Lancelot, sauf que Lancelot appartient déjà à Guenièvre. Le fils de la Belle géante tombe malade : il ne mange plus, il ne boit plus, et croyant par deux fois Lancelot mort, il s'abandonne à sa douleur immense et meurt. Ce que cette lecture du roman démontre, c'est que dans la continuation de la conception de l'amour élaborée par les troubadours, le *désir mélancolique* est destructeur : « La *folie d'amour* est alors le moment où l'amour mélancolique, dans son exigence d'absolu et de possession sans partage (ou, par redoublement de la *démésure*, indifférence entière à toute jalousie et à toute possession), se révolte contre ce qui l'entoure » (FI, 91). La mort de Galehaut, qui représentait un amour noir, permet alors de sublimer l'amour de Lancelot et Guenièvre, le seul à pouvoir bénéficier du nom de *fin'amor*.

Roubaud donne au *Lancelot* un statut qui en réalité appartient à ses propres textes arthuriens. De ce fait, cette *Fiction théorique* pourrait se lire comme clés de lecture de son œuvre et en particulier de *Graal Théâtre*. On pourrait supposer qu'en parallèle à la volonté de Roubaud et Delay d'écrire du théâtre pour tous et de réactualiser la vocalité des textes médiévaux, l'inspiration de transposer le *Lancelot-Graal* en pièces de théâtre est influencée par l'analyse de Ferdinand Lot, qui explique la division des « prétendues *laisses* de Paulin Paris » par l'image théâtrale :

Sur le théâtre du *Lancelot* se meut un grand nombre de personnages. Obligé d'abandonner, au bout d'un temps plus ou moins long, un personnage pour courir à un autre, puis à un troisième, à un quatrième, etc., revenir au premier, puis recommencer ce jeu, presque sans trêve, le romancier doit nécessairement crier gare au moment où il rompt la piste pour en suivre une autre ; autrement l'œuvre, déjà difficile à suivre, deviendrait un fouillis inextricable. Ce genre de division ne saurait mieux être comparé qu'à celui des scènes d'une pièce de théâtre : on sait que cette division se règle non sur la durée de l'action, mais sur l'entrée ou sur la sortie d'un personnage. On peut donc assimiler, jusqu'à un certain point, les six grandes divisions ou pauses dont on vient de parler à des *actes* et les chapitres, les prétendues « *laisses* », à des scènes.²³

²² Ibid., p. 163.

²³ Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, p. 16.

À partir de ce postulat, le texte de Roubaud et Delay peut se lire comme une fiction à valeur critique. Conformément à l'explication de Lot, les auteurs ont respecté le fait que les transitions entre les pièces de *Graal Théâtre* soient guidées par l'intervention de Blaise et/ou Merlin, ce qui marque une pause, pendant laquelle les aventures sont consignées par écrit, geste de préservation de la mémoire. Toutefois, le texte semble remettre en doute la division en « actes » proposée par Lot, ne serait-ce que par le fait qu'il n'y a pas d'actes. Les pièces sont découpées uniquement en scènes. Par conséquent, les auteurs donnent l'impression d'adhérer plutôt à la théorie des laisses de Paulin Paris qu'à celle des actes de Lot. Cette perception s'amplifie au fil des pièces, car plus le récit avance, plus la théâtralité se perd, laissant une place de plus en plus importante à la narration, mais également à la versification.

Du reste, le dernier événement de la légende arthurienne – la bataille de Salesbières – est narré sous forme de long poème qui fait écho à la bataille de Roncevaux, aussi bien par le fond que par la forme. Toutes deux sont dues à l'action d'un traître, de sorte que Mordret fait pendant à Ganelon. Surtout, le ton choisi par le narrateur renvoie à la chanson de geste de même que la structure du poème. Les différentes strophes, de longueurs inégales, rappellent des laisses même si elles ne sont pas assonancées.²⁴ Cet événement arthurien traité à la manière d'une chanson de geste a aussi pour but de donner une véracité à l'histoire ; Jean Bodel le dit, la matière de France est la seule à être « voir » (vraie).²⁵ Il est même possible de voir dans la bataille de Salesbières un entremêlement des trois matières. Nous avons relevé celle de Bretagne et celle de France ; celle de Rome, qui correspond à la matière antique, est présente par les vers alexandrins. Certes, certaines chansons de geste plus tardives sont écrites en alexandrins et non plus en décasyllabes, mais ce mètre renvoie surtout au *Roman d'Alexandre* qui raconte les hauts faits du héros macédonien. Par le choix de l'alexandrin, Roubaud et Delay parviennent à mobiliser les trois matières principales de la littérature médiévale dans ce passage. Ainsi en pastichant cette fin de la légende arthurienne à la manière d'une chanson de geste, le texte permet de faire l'analogie entre les laisses en prose de Paulin Paris et les laisses épiques, permettant au lecteur d'adhérer à l'hypothèse que la structure et la division du *Lancelot-Graal* sont déterminées par l'unité narrative des laisses.

²⁴ Jean Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* (Genève : Droz, 1955) ; Dominique Boutet, *La Chanson de geste* (Paris : PUF, 1993).

²⁵ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, vv. 6-11. Plus tôt dans *La tragédie du roi Arthur* la voix de Merlin se réfère à Jean Bodel : « Je crois à l'Histoire aux trois matières de l'Histoire celle de France celle de Bretagne et celle de Rome la grande. Celle de Bretagne s'achève. Elle n'aura pas été un tissu de contes vains et plaisants comme l'affirme ce nigaud de Jean Bodel » (*GT*, 564).

D'ailleurs, cette position de Roubaud se confirme dans *Graal fiction*. Dans la fiction théorique « Enfances de la prose », il remet en cause les subdivisions de Lot qu'il qualifie d'« abusive » (GF, 214) et il redéfinit la notion de laisse :

Il semble bien que, pour l'auteur du Lancelot, une laisse soit une *unité narrative élémentaire de prose* (comme le sont, poétiquement, les laisses épiques) terminée par une pause suspensive (ponctuation, blanc, silence) qui impose son *rythme sémantique* au récit (comme la ponctuation tout court, que les éditeurs, habituellement, « normalisent », donne un *sens* à la voix). Cette pause se définit elle-même comme un saut, une coupure d'attention interrompant un fil de la toile pour retourner à un autre, abandonné en arrière. On peut dire (mais c'est une simplification) que des personnages identifient ces fils (GF, 213-214).

Graal Théâtre illustre par la fiction ce que *Graal fiction* démontre par le commentaire : tous deux accréditent la désignation de laisse de Paulin Paris. *Graal Théâtre* permet aussi de rendre compte du « rythme sémantique » du récit par la disposition des pièces, la découpe en scènes et le choix de ponctuation qu'impose l'adaptation théâtrale. Cette interprétation du texte souligne le caractère polymorphe de l'écriture, mais laisse surtout entrevoir une pluralité de lecteurs. À côté d'une lecture superficielle, qui ne s'en tient qu'à l'histoire, on peut appliquer à *Graal Théâtre*, de surcroît, une lecture critique, laquelle ne peut être pleinement goûtée que par un lecteur expert et/ou médiéviste. Roubaud parvient ainsi à confirmer son goût pour l'énigme. Par contre l'énigme ne réside pas autour des personnages, mais autour des textes eux-mêmes. Ceux-ci sont difficiles à nommer, car Roubaud aime entretenir un amalgame générique – nous l'avons démontré justement avec *Graal fiction* qui fait hésiter entre critique et fiction. Il en va de même pour *Le Chevalier Silence*. Est-ce un conte, un roman ? Si les textes de Roubaud sont des énigmes en soi, ils offrent aussi des réponses à ceux qui savent les déchiffrer. Notre hypothèse est que cette hybridité entre critique, théorie et fiction n'est pas réservée uniquement à *Graal fiction* : elle peut s'étendre aux autres textes arthuriens de Roubaud. Nous allons le démontrer avec *Le Chevalier Silence* en le considérant comme un texte critique dans la perspective d'une critique créative.

10.3 La fonction critique du Chevalier Silence

La critique littéraire est l'étude de l'œuvre littéraire, de ses mécanismes et de ses enjeux (idéologiques, sociaux, etc.). Elle caractérise une forme de savoir qui s'exprime dans un discours qui « doit être *par nature* différent de l'objet qu'il a suscité pour pouvoir en

parler ».²⁶ L'écart permet ainsi de garantir « une discoursivité vraie » qui est essentielle et qui « caractérise définitivement les rapports entre l'œuvre et sa critique ».²⁷ Telle est la conception de la critique qui prédomine depuis plus d'un siècle et qui se pratique dans le monde universitaire. Il y a certes la critique d'écrivain qui présente un caractère plus artistique, plus libre, prenant la forme de l'essai. Toutefois, dans le sillage des thèses de Jacques Dubois et Yves Landerouin,²⁸ ce qui nous intéresse, c'est d'examiner la potentialité d'une œuvre d'imagination – une fiction – à produire une signification critique d'une autre œuvre fictionnelle.

Les deux chercheurs proposent d'accorder à la critique les mêmes libertés offertes aux fictions, c'est-à-dire « conjonction d'une imagination et d'un imaginaire, ambivalence ironique, hybridité des matériaux constitutifs ». ²⁹ L'écriture est alors au cœur de l'intervention critique. Cette dernière s'applique toujours à réécrire le roman par le commentaire qu'elle produit. Or, en octroyant les caractéristiques de la fiction à la critique, l'objectif est que celle-ci « épouse le mouvement de la fiction jusqu'à se faire fiction elle-même », et le critique se fait romancier.³⁰ La réécriture semble donc être terrain propice pour cette démarche critique qui présuppose un travail de recherche en amont.

Nous empruntons donc le terme de « critique créative » à Yves Landerouin qui lui-même se base sur l'essai *The Critic as Artist* (1891) d'Oscar Wilde pour la définir. Ce terme désigne des œuvres qui remplissent « une ou plusieurs fonctions de la critique (juger, décrire, interpréter l'œuvre en question) et de présenter [elles-mêmes] les caractéristiques d'une nouvelle création », une création à prépondérance d'imagination et de subjectivité.³¹ Il s'agit de flouter la frontière qui existe entre critique et création : « Le discours de *The Critic as Artist* porte en effet sur deux domaines que l'on a voulu opposer et dont [Wilde] reconsidère les rapports en valorisant des pratiques hybrides, de sorte que l'on ne sait plus très bien à le lire s'il prône une critique créative ou une création à fonction critique ».³² Il s'agit donc de

²⁶ Pierre Macherey, « Quelques concepts élémentaires », in *Pour une théorie de la production littéraire*, éd. par Pierre Macherey et Anthony Glioner (Lyon : ENS, 2014), en ligne, consulté le 24 mars 2019, <https://books.openedition.org/enseditions/1961?lang=en>.

²⁷ Id.

²⁸ Jacques Dubois, « Pour une critique-fiction », in *L'invention critique*, dir. par Jean-Pierre Martin (Paris : Default, 2004), p. 111-136 ; Yves Landerouin, *La Critique créative, une autre façon de commenter les œuvres* (Paris : Champion, 2016).

²⁹ Dubois, « Pour une critique-fiction », p. 123.

³⁰ Id.

³¹ Yves Landerouin, « 'Critique créative' et 'critique de créateur', Willy et Debussy », *Poétique*, 155 (2008), 333-343, p. 333.

³² Landerouin, *La Critique créative*, p. 8.

reconnaître une valeur critique dans toute activité de création et une valeur créative dans toute activité critique :

Prolongeant la pensée de Baudelaire et annonçant le *Critique et vérité* d'un Roland Barthes, Wilde pose ainsi l'équivalence absolue entre la relation de l'artiste au monde et celle du critique à l'œuvre d'art. L'une se distingue seulement de l'autre en ce qu'elle ne part pas du même point [...] : l'activité de l'artiste porte sur les impressions produites par la nature, les expériences de la vie et du monde ; l'activité du critique sur celles que suscitent pièces de théâtre, romans ou tableaux.³³

À partir de cette équivalence, il est possible de considérer une œuvre d'art, une fiction comme réflexion critique sur une autre œuvre d'art. Cette idée trouve ses origines dans la philosophie esthétique. *L'Aesthetica* (1750-1758) de Baumgarten³⁴ ouvre « la voie à l'idée selon laquelle rien ne saurait mieux saisir la singularité d'une œuvre d'art qu'une autre œuvre ».³⁵ L'équivalence, en brouillant les frontières, permet aussi de considérer des essais critiques comme des « textes poétiques ou romanesques ».³⁶ Enfin, pour souligner le fait que la critique créative « transcende les genres littéraires », Landerouin expose « que sa propre généricité est moins auctoriale que lectoriale ».³⁷

Graal fiction entre dans cette définition de la critique créative dans la mesure où la frontière entre la création et la critique y est poreuse. L'œuvre est à la fois critique de la fiction et fiction critique et théorique. Cependant, nous n'entendons pas revenir sur *Graal fiction*, où ce mélange de fiction et de critique est assez explicite, mais démontrer comment les réécritures arthuriennes de Roubaud qui de prime abord se présentent comme des fictions, peuvent avoir un rôle métatextuel³⁸ et une fonction critique face à la littérature du Moyen Âge.

La réutilisation des mécanismes d'écriture des auteurs médiévaux dans les textes de Roubaud permet de comprendre leur fonctionnement et apporte des exemples illustrant les théories qui en ont été faites par la critique : c'est notamment le cas de l'entrelacement que Roubaud se réapproprie de différentes manières dans plusieurs textes, allant de

³³ Ibid., p. 14. Le texte de Wilde dit : "Criticism is no more to be judged by any low standard of imitation or resemblance than is the work of poet or sculptor. The critic occupies the same relation to the work of art that he criticises as the artist does to the visible world of form and colour, or the unseen world of passion and of thought." Oscar Wilde, « The Critic as Artist », in *The Complete works*, vol. 4 (Oxford : Oxford UP, 2007), p. 137. C'est exactement ce que Barthes affirme en 1966 dans son *Critique et vérité* lorsqu'il dit : « Le livre est un monde. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde ». Roland Barthes, *Critique et vérité*, (Paris : Seuil, 1999 [1966]), p. 74.

³⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik* (Hamburg : Narr, 2007).

³⁵ Landerouin, *La Critique créative*, p. 49.

³⁶ Ibid., p. 76.

³⁷ Id.

³⁸ Genette définit la métatextualité par la relation critique qui unit un texte à l'autre. Genette, *Palimpsestes*, p. 11.

l'entrelacement des épisodes à l'entremêlement des sources. Toutefois, ces textes vont plus loin qu'une simple théorisation par l'exemple. La part de critique est inhérente au statut de ces récits ; ce sont des adaptations littéraires, du moins *Graal Théâtre* et *Le Roi Arthur*. Et, selon la conception wildienne, cette pratique relève de la critique créative. Ces deux adaptations sont gouvernées par des contraintes, celles du théâtral et de la littérature de jeunesse, qui amènent l'auteur, par nécessité technique, à procéder à des modifications, des coupures ou des prolongements des récits de base. Dès lors, les managements des textes dépendent davantage « de critique plus que de technicien du scénario ».39 En effet, l'adaptation demande une étude et une compréhension rigoureuse de l'œuvre d'origine et les modifications apportées sont porteuses de sens dans la mesure où elles transmettent une nouvelle compréhension et interprétation des sources. Les changements peuvent donc acquérir une valeur de commentaires qui peut être direct ou indirect :

La signification critique des transpositions ou des adaptations littéraires se construit donc selon un schéma doublement complexe. Le texte peut commenter l'œuvre *directement* (A dit que B est...) [...] et/ou *indirectement* par le jeu hypertextuel (la transformation de A en B signifie que...). Mais le lien *indirect* produit lui-même un *commentaire premier* et éventuellement un *commentaire second* (que l'on déduit de la différence entre A et B).40

Le commentaire direct est essentiellement l'affaire de *Graal fiction*. Les réécritures arthuriennes correspondent davantage au commentaire indirect qui donne lieu à un commentaire premier sur le texte et un commentaire second sur les sources.

La perspective de la réécriture s'ouvre dès lors : pratique d'écrivain, propédeutique de la lecture, la réécriture s'offre comme champ d'action de la critique. Lorsqu'il réécrit, l'écrivain inaugure déjà une attitude réflexive qui a déjà une fonction critique qui se veut connaissance du phénomène littéraire.41

Ainsi, la définition de la notion de réécriture s'enrichit. À la technique même de l'acte, qui se caractérise par un geste scriptural qui vise l'actualisation en fonction de la culture ambiante, s'ajoute une fonction critique. L'action de réécrire implique toujours en amont une démarche critique bien plus qu'une démarche créative. En somme, le travail critique consiste dans le choix des éléments selon les intentions de l'auteur qu'il se propose de réécrire, ainsi que dans leur agencement ; la créativité se manifeste dans la mise en forme narratologique des éléments présents. Ainsi, pour *Graal Théâtre*, le changement générique implique à lui seul une réflexion critique.

39 Landerouin, *La Critique créative*, p. 97.

40 Ibid., p. 98.

41 Domino, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture », consulté le 14 septembre 2016, <http://semen.revues.org/5383>.

Le Chevalier Silence est un autre exemple qui conclut un pacte de lecture métatextuel. Plus qu'une adaptation, le texte est un objet transfictionnel, dont la pratique n'est pas inconnue à la critique créative. Saint-Gelais lui concède volontiers une « dimension essayiste »⁴² et il s'accorde à dire avec Jacques Dubois que les « mises en fiction seconde » peuvent devenir une « critique-fiction » dans la mesure où la fiction seconde va attribuer à la fiction première « une attention toute spéciale à la construction narrative et à ses failles de façon à débusquer les romans virtuels qu'elle contient », ouvrant alors les mondes possibles de la fiction.⁴³

Comme nous l'avons vu, *Le Chevalier Silence* permet une réflexion sur la notion d'auteur et ouvre un dialogue avec la critique en jouant avec les frontières de la diégèse.⁴⁴ En deuxième lieu, le discours métatextuel se construit également par rapport aux emprunts qui marquent le récit de leur sceau. La multiplicité des textes convoqués fait écho d'une part à la composition du *Roman de Renart*, qui récupère le matériel de plusieurs traditions littéraires,⁴⁵ et d'autre part, à la démarche adoptée par Heldris de Cornouailles :

L'auteur explore plutôt, à travers les nombreuses péripéties de l'intrigue, les possibilités du roman d'aventures. D'où la surabondance des thèmes littéraires et folkloriques ici réinvestis : le combat contre le dragon, le déguisement (plusieurs héros médiévaux endossent l'identité du jongleur) et le travestissement, la substitution de messages, les marques de naissance, le motif de la femme de Putiphar, le mariage du roi et de la princesse héroïne...⁴⁶

Cette surabondance se retrouve dans le texte de Roubaud qui poursuit les mêmes intentions ludiques, permettant au final de rendre compte du travail d'Heldris. Dès lors, les bifurcations sur d'autres textes s'expliquent par la nature même du *Roman de Silence*. Si les thèmes et motifs présents dans *Le Chevalier Silence* s'éloignent du texte médiéval, les procédés d'écriture sont par contre conservés, de manière à compléter *Le Roman de Silence* par des ressources fictionnelles qui n'ont pas été exploitées par l'auteur médiéval. Par conséquent, l'analyse du texte médiéval permet de comprendre la réécriture roubaldienne, parce que celle-ci pose un regard neuf sur *Le Roman de Silence*. La démarche critique se concentre ici essentiellement sur les procédés médiévaux d'écriture.

Il y a aussi le débat entre *Nourreture* et *Culture* ainsi que le travestissement de l'héroïne – les deux thèmes centraux du *Roman de Silence* repris par Roubaud – qui se prêtent

⁴² Saint-Gelais, *Fiction transfuge*, p. 455.

⁴³ Dubois, « Pour une critique-fiction », p. 111 ; voir aussi Saint-Gelais, *Fiction transfuge*, p. 465-471. Et pour continuer la réflexion voir Marc Escola et Sophie Rabau, *Littérature seconde ou la Bibliothèque de Circé* (Paris : Kimé, 2015).

⁴⁴ Voir *supra* chapitre 5.

⁴⁵ Gally, Pinto-Mathieu, *Le Roman de Renart*, p. 18.

⁴⁶ Introduction de Bouchet au *Roman de Silence*, p. 465.

aisément à une lecture critique. *Le Roman de Silence* a d'ailleurs largement retenu l'attention dans le domaine des *gender* et des *women's studies* anglophones⁴⁷. La première édition du roman date de 1972 et paraît dans un contexte de révolution intellectuelle où bien des catégories sont bouleversées et remises en question. Dans un récent article, Yasmina Foehr-Janssens parcourt les différents axes de recherches dans le domaine des études *genre* consacrées au *Roman de Silence*.⁴⁸ Qu'on nous permette d'en faire ici une rapide synthèse. Les premières interprétations ont, d'une part, illustré *a contrario* le célèbre adage de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient », en raison du fait que les parents imposent « la masculinité de l'héroïne » ; d'autre part, le nom de la protagoniste a été interprété comme une tentative de neutralisation du genre.⁴⁹ Ensuite, la question de la performance liée à l'idéal masculin est un autre point qui a mobilisé l'attention des chercheurs.⁵⁰

La critique féministe s'est aussi et surtout intéressée « au point d'accroche de la trame de l'histoire », c'est-à-dire à l'idée qu'une fille puisse être éduquée comme un garçon et le surpasser, mettant ainsi l'accent sur la culture et non sur l'inné. Cependant, cette thèse a été reconsidérée essentiellement en raison de la conclusion du roman – Silence recouvre sa condition féminine – retenant que, dans ce débat entre l'inné et l'acquis, la nature finit par l'emporter.⁵¹ La majorité des études pointent la fluidité des frontières et des catégories, mais, elles arrivent aussi à la conclusion que, malgré tout, le roman reste principalement ancré dans les valeurs patriarcales liées à la société féodale et confirme la domination de l'homme sur la femme.

Les différents axes de réflexion de la critique sont présents dans *Le Chevalier Silence*. Le texte offre sa propre interprétation du roman médiéval tout en dialoguant avec la critique. Au cœur de ces interpolations se trouve le débat entre l'inné et l'acquis réinterprété par Roubaud qui, nous le verrons, inverse la rivalité entre Culture et Nature. Dans *Le Roman de*

⁴⁷ À ce sujet, voir l'article de Regina Psaki, « Un coup de foudre », *Cahiers de recherches médiévales*, 13 (2006), p. 287-303.

⁴⁸ Yasmina Foehr-Janssens, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », *Francofonia*, 74 (2018), 21-37, p. 25-27.

⁴⁹ Kathleen J. Brahney « When Silence was golden: female personae in the *Roman de Silence* » in *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature*, dir. by G. S. Burgess, R. A. Taylor (Cambridge: Brewer, 1985), 52-61; Michèle Perret « Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine », *Romance Notes*, 25 (1985), 328-340 ; R. Howard Bloch, « Silence and holes : *The Roman de Silence* and the art of the trouvère », *Yale French Studies*, 70 (1986), 81-99.

⁵⁰ Simon Gaunt, « The signification of Silence », *Paragraph*, 13/2 (1990), 202-216; Sharon Kinoshita, « Heldris de Cornuaille's *Roman de Silence* and the feudal politics of lineage », *Publications of the Modern Language Association of America*, 110 (1995), 397-409.

⁵¹ Anita Benaim Lasry, « The Ideal Heroine in Medieval Romances : Quest for a Paradigm », *Kentucky Romance Quarterly*, 32 (1985), 227-243.

Silence, Nature réalise un chef-d'œuvre (« ouvre forcible », *RS*, v. 1807), façonnant la matière pour façonner Silence comme « quant faire violt blanc pain e biel » (*RS*, v. 1810). Or, l'œuvre de Nature est détournée par Nourreture qui donne à Silence une excellente éducation, provoquant ainsi l'ire de Nature. Ce différend donne le beau rôle à Culture et le mauvais à Nature, mais la conclusion prouve que Nature surpasse Culture. Ce travail de la matière se comprend également comme le travail de la matière littéraire par l'écrivain, de sorte que le texte médiéval se prête à une lecture métapoétique.

Roubaud reprend au récit médiéval l'idée de la primauté de Nature, qu'il qualifie de « bonne déesse » (*CS*, 22). Elle est le maître d'œuvre qui fabrique Silence. Comme dans le roman médiéval, l'allégorie pétrit « une telle matière humaine comme un grand et pur porridge » (*CS*, 22). La métaphore du pain devient celle du porridge de manière à souligner l'origine insulaire du conte. Nature modélise Silence et la « dénature » en même temps, comme l'indique le titre du quatrième chapitre : « Nature décide d'une expérience » (*CS*, 21). Nourreture a cette fois le mauvais rôle, quand elle s'offusque du fait qu'on n'informe pas les enfants de la différence entre les sexes :

Il y eut bien de la friction entre Nature et Nourreture sur ce point, Nourreture estimant quelque peu scandaleux que ces enfants ne soient pas informés de la différence des sexes, et des oppositions de pensée, de comportement, d'habitudes et de mœurs qui en découlent dans nos régions civilisées. (*CS*, 30-31).

Les mœurs font écho au suffixe du nom de Silence dans le roman médiéval, le *us* de Silencius. Ce suffixe peut se lire (en français) comme un synonyme de coutume. Si, dans le texte du XIII^e siècle, Culture dénature les mœurs, dans le conte de Roubaud, elle rappelle les parents à l'ordre. La rivalité entre les deux personnifications, que Roubaud réinvestit, est en réalité influencée par la pensée féministe du XX^e siècle, et notamment par celle de Simone de Beauvoir. Il complète la fameuse citation en lui ajoutant une potentialité : si on ne naît pas femme, on peut le devenir...ou pas. En donnant le mauvais rôle à Nourreture, Roubaud va dans le sens de la féministe française qui souligne le pouvoir de la civilisation dans la construction de la féminité, mais considère que cette culture est aliénante.⁵² Comme nous l'avons montré, Silence et Wallwein reçoivent une éducation asexuée et ignorent tout des catégories construites qui enferment le « sexe » dans une norme comportementale. Nous avons à cette occasion signalé l'influence de la pensée de Judith Butler⁵³, laquelle est déterminante dans la subversion des rôles entre Culture et Nature. Pour la féministe

⁵² Voir Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* (Paris : Gallimard, 1949).

⁵³ Voir *supra* chapitre 6.4.

américaine, le corps est toujours appréhendé socialement, il n'est jamais perçu à l'état pur et naturel.⁵⁴ Roubaud, lui, se sert de l'expérience faite par Nature pour contourner cette vision sociale en ne considérant plus que le corps à l'état brut.

Or, le résultat est ambigu. Il fonctionne dans le cadre relativement restreint du microcosme Silence-Wallwein. Contrairement à l'auteur médiéval, qui transforme une fille en garçon par le biais de l'éducation, Roubaud ne cherche pas à travestir le genre, mais à le neutraliser. Ce but explique l'introduction du personnage de Wallwein, destinée à effacer toute différence entre le masculin et le féminin. D'ailleurs, l'auteur alimente une confusion quant à savoir qui se travestit réellement, de Silence et de Wallwein. Le conte nous dit qu'ils étaient « toujours habillés de la même manière, les cheveux tantôt longs, tantôt courts, selon les saisons » (CS, 39). Le récit touche à la construction de l'identité qui se veut indépendante du genre. Seulement, la suppression d'une catégorisation en masculin/féminin ainsi que l'influence de Culture ne suffisent pas à éliminer toute forme d'aliénation dans la construction identitaire. Roubaud démontre qu'elle est toujours présente. Premièrement, Silence est forcée de cacher ses attributs féminins et elle est condamnée à se taire : « En dehors de notre présence, Silence devrait désormais non seulement porter habits dissimulant sa poitrine et ses membres inférieurs, mais rester silencieuse » (CS, 39). De surcroît, la jeune fille est totalement passive dans ce geste de voilement : en effet, elle n'a pas conscience de cacher quelque chose dans la mesure où elle n'est pas informée de la différence des sexes. Il s'agit, comme le texte l'indique, d'une « nouvelle règle de conduite pour les enfants » (CS, 39). L'effacement du genre, poussé à l'extrême, pose avec force la question de la construction identitaire.

Il est vrai que *Le Chevalier Silence* se termine par la disparition de l'héroïne. Cet événement peut s'interpréter comme une victoire féministe, dans la mesure où Silence, contrairement au personnage médiéval, ne recouvre pas sa condition et peut accomplir un destin chevaleresque. La disparition de Silence marque ainsi l'émancipation de l'héroïne qui fuit les valeurs patriarcales de la société féodale. Elle serait dans un autre monde, dans un autre univers fictionnel où son destin peut se réaliser. Seulement, cette disparition peut aussi se voir comme un effacement du personnage. À force de cacher sa féminité, c'est toute son identité qui disparaît. Dès lors, la fin serait bien plus négative que la conclusion médiévale. En retrouvant sa condition de femme, la Silence du XIII^e siècle retrouve en même temps un statut social (traditionnel) qui garantit son existence : le mariage de l'héroïne laisse même prévoir

⁵⁴ Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. par M. Cervulle (Paris : Amsterdam [2004] 2006), p. 107-106.

une descendance. L'interprétation de la fin proposée par Roubaud est laissée au lecteur, mais elle est conçue de manière à alimenter une réflexion sur la condition de la femme et sur le concept de genre. Ceci d'autant plus que l'inversion des rôles entre Culture et Nature ne se comprend qu'à la lumière de la pensée féministe du XX^e et XXI^e siècle.

Le principe, important, du renversement dans *Le Chevalier Silence* s'applique également au concept de genre. S'il permet d'ouvrir la discussion avec la critique féministe, il est aussi récupéré dans une approche narratologique qui interroge la fiction et notamment les genres littéraires qui lui imposent leurs normes. En réalité, la pensée de Butler sur le genre sexué est appliquée au genre littéraire par Roubaud. Selon la féministe, le genre est un concept qui précède le sexe, « car il donne une valeur à des traits physiologiques qui ont en eux-mêmes peu d'importance pour une catégorisation »⁵⁵. Le genre se fonde « par une répétition stylisée d'actes », de sorte qu'il n'est « jamais vrai, jamais original, mais bien une imitation comme l'est une pratique de travestissement ou de *drag* ».⁵⁶ Un glissement s'opère entre théorie féministe et théorie narrative dans la mesure où le genre littéraire est aussi une construction (*a posteriori*) faite à partir d'éléments qui se répètent d'un texte à l'autre. Une fois déterminé, le genre va servir à établir des limites et des critères dont un écrivain, qui veut par exemple composer un conte, devra désormais tenir compte.

Roubaud, lui, s'amuse des normes et des catégories. Sous l'appellation de conte se retrouvent à la fois des éléments conformes et non conformes au genre. Il va au-delà des frontières en proposant plus généralement une répétition de toutes les formes de la littérature. D'autre part, la thématique du travestissement, présente dans le récit, a la même fonction que celle attribuée par Butler aux performances transgenres et travesties. Elles viennent démontrer le côté factice de l'original :

Le gay ou la lesbienne est donc à l'hétérosexuel *non pas* ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie. La répétition parodique de l'« original » [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'*idée* de nature et d'original.⁵⁷

Le Chevalier Silence est une répétition parodique permettant la critique de la conception de genre littéraire, mais également des textes qui se prétendent n'être le fruit que de l'inspiration. Par le biais de la parodie et du mélange des genres, Roubaud met en pratique le souhait de Butler d'enclencher un processus de valorisation des multiples genres (littéraires !) déjà existants.

⁵⁵ Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du 'sexe' : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Revue Recherches féministes*, 20 (2007), 61-90, p. 63.

⁵⁶ Butler, *Trouble dans le genre*, p. 265.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 107.

Le conte de Roubaud est un dépassement de toutes les frontières. Yasmina Foehr-Janssens fait remarquer que « plusieurs chercheuses connues pour leurs travaux sur le genre » ont élargi le champ d'investigation en intégrant à leur réflexion la relation entre l'humain et l'animal – une problématique déjà présente dans *Le Roman de Silence*.⁵⁸ Là encore, Roubaud illustre la parité entre les espèces par les relations qu'entretiennent les humains avec les animaux anthropomorphisés.⁵⁹ Surtout, le franchissement des limites se marque par le mélange des matières et genres littéraires. Les traitements ludiques que Roubaud impose aux rôles de l'auteur, du narrateur, de l'éditeur – engendrant en même temps un jeu entre le réel et la fiction – sont d'autres démarches qui contribuent à remettre en question toute norme. Dès lors, une troisième interprétation vient à l'esprit quant à la fin du conte : la disparition de Silence se lit comme une métaphore du franchissement des frontières, car l'héroïne dépasse ainsi le cadre de son univers de fiction. À ce titre nous pouvons considérer *Le Chevalier Silence* comme une critique créative, par cette discussion entretenue avec la critique et l'approche critique féministe apportée à la théorie littéraire.

Nous pouvons donc conclure que le texte de Roubaud permet d'amener de nouvelles interprétations et un nouveau regard à la fois sur le *Roman de Silence* et sur la critique moderne qui en découle. De ce point de vue, le récit roubaldien correspond à la définition que Barthes donne de la critique : « La critique n'est pas une traduction, mais une périphrase. »⁶⁰ Pourrait-on alors considérer les fictions arthuriennes de Roubaud comme *périphrases* des textes médiévaux ? Une chose est sûre, c'est que les récits roubaldiens se construisent à partir de leur source, comme le fait la critique. En dernier lieu, ce qui nous autorise à considérer ses fictions comme des lectures critiques, c'est la « justesse » et le « respect » (de l'œuvre analysée) que Barthes exige du critique :

La mesure du discours critique, c'est sa *justesse*. [...] il faut que le critique soit juste et qu'il essaye de reproduire dans son propre langage, selon « *quelque mise en scène spirituelle exacte* », les conditions symboliques de l'œuvre, faute de quoi, précisément, il ne peut la « respecter ». ⁶¹

L'érudition de Roubaud traduit justement la justesse de ses œuvres par rapport aux textes du Moyen Âge. Peu importe si le *Chevalier Silence* s'éloigne de la trame narrative du *Roman de Silence*, il contribue à prolonger sa réflexion et son interprétation. C'est la condition

⁵⁸ Foehr-Janssens, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », p. 26.

⁵⁹ Cette critique sur l'homme et l'animal est récente, donc postérieure au *Chevalier Silence*. La question reste en suspens de savoir si Roubaud a eu les mêmes intuitions que les chercheuses. Nous pouvons en tout cas y voir un esprit du temps.

⁶⁰ Barthes, *Critique et vérité*, p. 77.

⁶¹ Ibid, 78-79.

symbolique de l'œuvre que Roubaud cherche à actualiser. Et le langage de Roubaud en tant que critique, sa « *mise en scène spirituelle exacte* », se fait par le vecteur de la fiction. Dans sa justesse, *Le Chevalier Silence* réalise – pour reprendre les termes de Roubaud lui-même – « plutôt que le sauvetage de la conception ancienne, la translation de l'ancienne poésie dans le mode d'existence de la nouvelle ».62

⁶² Jacques Roubaud, *Poétiques remarques* (Paris : Seuil, 2016), n° 631.

CONCLUSION

La réécriture arthurienne de Jacques Roubaud est bel et bien *diverse*. Elle entretient une polysémie qui la fait apparaître comme étrange et bizarre : elle est théâtre, elle est conte, elle est roman, elle est fiction, elle est théorie, elle est critique, elle est sérieuse, elle est ludique, elle est passé, elle est présent. L'œuvre de Roubaud détonne et étonne : l'auteur aime surprendre en jouant avec son horizon d'attente des genres littéraires. Cependant, dans cette liste non exhaustive d'épithètes qui décrivent l'œuvre arthurienne de Roubaud, un seul n'a pas son contraire : la réécriture roubaldienne est incontestablement érudite, ce qui garantit son unité à l'œuvre au-delà de son caractère foisonnant, qui provoque le vertige du lecteur. Même en nous limitant au seul pan arthurien, nous avons pu ressentir cette sensation de tournis face au nombre de ramifications entrelacées qui ne cessent de renvoyer à d'autres textes, et qui nous donne l'impression d'être pris dans une spirale, dans un labyrinthe sans fin.

En même temps, cette sensation est jouissive, dans la mesure où, au fil des textes, on a l'impression d'appivoiser l'œuvre de Roubaud. Mais, nous savons que cette impression est un leurre, orchestré par l'auteur lui-même, lui prend plaisir à jouer avec son lecteur. Chaque relecture devient alors un défi visant à retrouver de nouvelles contraintes et à résoudre de nouvelles énigmes. L'auteur, nous l'avons vu, prend soin de ne pas révéler tous les mystères. Ceux-ci doivent au contraire demeurer, car l'écriture de Roubaud est comme le Graal : elle continuera d'exister aussi longtemps que les mystères existeront. Cette protection des mystères démontre que l'écriture de Roubaud n'a pas l'unique but de divertir, mais aussi d'instruire et surtout d'offrir une lecture active. L'auteur entretient une relation privilégiée avec son public, qu'il choisit à sa manière, et dans cette communication qu'il cultive au fil des pages, le ludisme est roi.

Ce ludisme, nous l'avons vu, se manifeste de plusieurs façons : jeux de piste intertextuels, introduction d'anachronismes ou réécriture parodique, pour ne citer que ces exemples. Tout humour ou effet comique que ce ludisme introduit dans les textes est toujours le produit d'un travail d'érudition, lequel est aussi à l'œuvre, quand il s'agit d'actualiser la matière de Bretagne. Le jeu poétique permet de désacraliser cette légende du passé pour que l'auteur moderne la modélise à son tour. Il redonne à cette matière la malléabilité qu'elle avait au Moyen Âge et qui s'illustre dans les réécritures et les réactualisations composées par les auteurs médiévaux. Roubaud se place ainsi dans la lignée de ces auteurs. Il l'actualise de

manière à retracer l'évolution de la légende ou des personnages en tenant compte de tous les éléments qui l'ont constituée au fil du Moyen Âge. Cependant, la plupart du temps cette évolution est retracée à rebours, suivant un mouvement qui remonte jusqu'aux origines.

Au Moyen Âge, la légende du Graal subit une entreprise de christianisation, laquelle vise à supprimer tout élément païen, notamment celtique, Roubaud tend à retrouver ces origines celtes et à atténuer l'empreinte du christianisme, sans pour autant la déchristianiser complètement. Cela est flagrant dans *Graal Théâtre*, lorsque Delay et Roubaud définissent les origines du Graal en entremêlant croyances bibliques et celtiques. Ils composent avec les deux origines de la matière, se référant à la légende celtique, mais aussi à l'origine biblique fabriquée à travers la fiction pour garantir sa survie dans un Occident chrétien. D'autre part, la matière arthurienne a suivi une évolution qui témoigne qu'une tradition orale a précédé la tradition écrite. La mise par écrit est ce qui a assuré sa sauvegarde et l'a fait parvenir jusqu'à nous ; mais l'oralité a bien sûr disparu. Roubaud part de l'écrit pour se mettre en quête de cette oralité : il cherche non seulement à transmettre au lecteur un texte, mais à le faire participer à une activité sensorielle. On remarquera que tous les apports et les modifications de la légende au fil du temps ont pour but de protéger la mémoire : Roubaud poursuit cette opération.

Cette quête de l'oralité donne lieu à une performance, laquelle ne s'exprime pas uniquement par une transposition de la légende du Graal sur les planches. La composition en soi est déjà une performance dans la mesure où Roubaud – et Delay dans le cas de *Graal Théâtre* – procède à une réactualisation, non seulement des textes, mais surtout des pratiques d'écriture. L'érudition trouve son expression créatrice la plus forte dans ce réinvestissement des mécanismes de composition des écrivains médiévaux. Dans un premier temps, la réécriture est conforme aux pratiques médiévales : entrelacement, anachronismes, *conjointure*, *translatio*, *abbreviatio*, *amplificatio*, etc. Roubaud reproduit tout le processus de création littéraire, allant de la pluralité des auteurs à la temporalité historique qui sépare chaque récit et à la structure en cycle, avec ses nombreuses branches et ramifications. En résumé, Roubaud ne se contente pas de prolonger la légende du Graal, il la recrée presque à lui tout seul. Cette légende ne se limite pas à l'histoire du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde ; c'est aussi l'histoire de l'écriture de l'histoire d'Arthur. Plutôt qu'un nain juché sur les épaules d'un géant, Roubaud apparaît comme un géant assis sur une pyramide de nains. Sa démarche nous invite à renverser la métaphore attribuée à Bernard de Chartres, dans un mouvement qui est d'ailleurs caractéristique de l'œuvre roubaldienne : le renversement s'y

manifeste à bien des égards, entre autres dans la conception que Roubaud se fait de la littérature moderne, voire postmoderne.

Les réécritures arthuriennes de Roubaud parviennent à nous procurer un réel dépaysement et à nous transporter dans un ailleurs géographique et temporel ; mais elles n'en restent pas moins modernes, de manière à faciliter l'accès du lecteur à l'univers figuratif et symbolique du XII^e et XIII^e siècle, lequel n'est plus nécessairement compris et apprécié aujourd'hui. Ainsi, pour reprendre un exemple que nous avons analysé, Roubaud actualise les modes de communication entre la première publication de *Merlin l'enchanteur* et la version finale : le courriel remplace le télégramme, qui est entre-temps tombé en désuétude. La démarche confirme l'importance et la place de la modernité dans l'œuvre de Roubaud qui pense à son lecteur en tissant des liens entre le passé (médiéval) et le présent.

Roubaud s'amuse à réfuter la postmodernité, mais à vrai dire, celle-ci est déjà obsolète. À la recherche de l'originalité, dans un esprit novateur, Roubaud excelle aux yeux d'un contemporain, surtout s'il s'agit d'un universitaire : il remet en question les théories littéraires en vogue, il les malmène, il les dépasse. Il transgresse les conventions des procédés d'écriture en entretenant le jeu entre l'auteur, le lecteur, les genres et pratiques littéraires. La mort de l'auteur, proclamée par Barthes, se voit assumée, et permet une ouverture des frontières de la diégèse et l'explosion des concepts théoriques. Son œuvre paraît anticonformiste, décalée, mais c'est un leurre, une nouvelle ruse de l'auteur. Nous l'avons montré, l'écriture de Roubaud est plus que conforme à un modèle littéraire : elle rejoint la littérature médiévale. Pour Roubaud, le passé est innovation, exactement comme pour les écrivains du Moyen Âge.

En réalité, en dépassant les conventions littéraires, Roubaud met en scène un retour à une situation prémoderne où ces conventions étaient inexistantes. L'acte créateur renoue avec les enfances de la prose, entrant ainsi dans un processus de recyclage. Ce processus comprend à la fois l'actualisation de la matière médiévale, qui fait écho à l'engouement pour cette période dans la culture de masse, et une réappropriation des procédés créateurs, laquelle débouche sur une remise en question aussi bien de la notion d'auteur que du droit d'auteur, écartés au profit d'une conception collective de la littérature. Par la même occasion, cette démarche permet un rattachement identitaire culturel et s'inscrit dans une prise de conscience apparue dans l'après-guerre, laquelle se manifeste dans le devoir de mémoire.

Si le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle prétendaient à une rupture avec le passé, si le mot d'ordre était de faire table rase, la Deuxième Guerre mondiale a fait prendre

conscience de l'existence d'une mémoire collective qu'il convient d'entretenir. L'Oulipo, composé de membres endeuillés par la guerre, s'inscrit dans cette démarche dans les années soixante en l'appliquant à leur projet littéraire. Au Moyen Âge, époque dominée par l'oralité, les hommes étaient pleinement conscients de l'importance de cette mémoire, d'où l'entreprise menée par les clercs de mettre en roman des textes antiques, mais aussi de conserver les autres matières. Le travail de Roubaud se place à l'intersection de ces deux visions, celle du Moyen Âge, faisant de lui un « médiéviste pratiquant », et celle contemporaine de l'Oulipo. Une contemporanéité à laquelle il faut songer de donner une nouvelle dénomination, une post-post modernité, à moins qu'on ne préfère parler de « néomédiévalité ».

Il est difficile de contester le poids du Moyen Âge dans la pratique artistique actuelle. Le fertile champ d'études des Modernités médiévales, ou du médiévalisme, en est une preuve. Mais, cette « médiévalité » dépasse de loin l'univers académique. En réalité, elle s'est d'abord manifestée dans la culture de masse, comme en témoigne la multiplication de films et de séries qui renvoient soit sur un Moyen Âge historique, soit recourent à un univers fictionnel « médiévalisé ».1 Ainsi, on s'approprie le Moyen Âge dans la science-fiction, la *fantasy* et la bande dessinée ; d'autre part, on assiste à l'essor d'un imaginaire médiéval dans des œuvres destinées à la jeunesse, veine à laquelle s'est aussi consacré Roubaud, à sa manière. La musique n'est pas en reste : pensons à la chanteuse Rosalia, nouvelle icône pop espagnole, qui transpose *Flamenca*2, un roman occitan du XIIIe siècle, en un album de flamenco contemporain.3

La présence médiévale dans la culture contemporaine ne s'illustre pas uniquement par une reprise d'un univers renvoyant une image du Moyen Âge, elle est au cœur même des pratiques artistiques, en particulier cinématographiques, de ces dernières années. En effet, nous ne voyons quasiment plus à l'affiche du *box-office* que des reprises et des réactualisations de films à succès des années 80 et 90.4 Les auteurs de ces reprises n'ont très probablement pas conscience qu'ils ont recours à des procédés proches de ceux des auteurs médiévaux. Comme ceux-ci, ils pratiquent la réécriture et créent, en s'inspirant des œuvres

1 A titre d'exemple d'une série dont l'univers fictionnel est « médiévalisé », ne citons que l'immense succès de *Games of Throne* (Benioff et Weiss, 2011-2019, USA).

2 *Flamenca*, éd. par François Zufferey, trad. par Valérie Fasseur (Paris : Le Livre de Poche, 2014).

3 Rosalia, *El mal querer*, prod par El Guinchon (Sony Music, 2018).

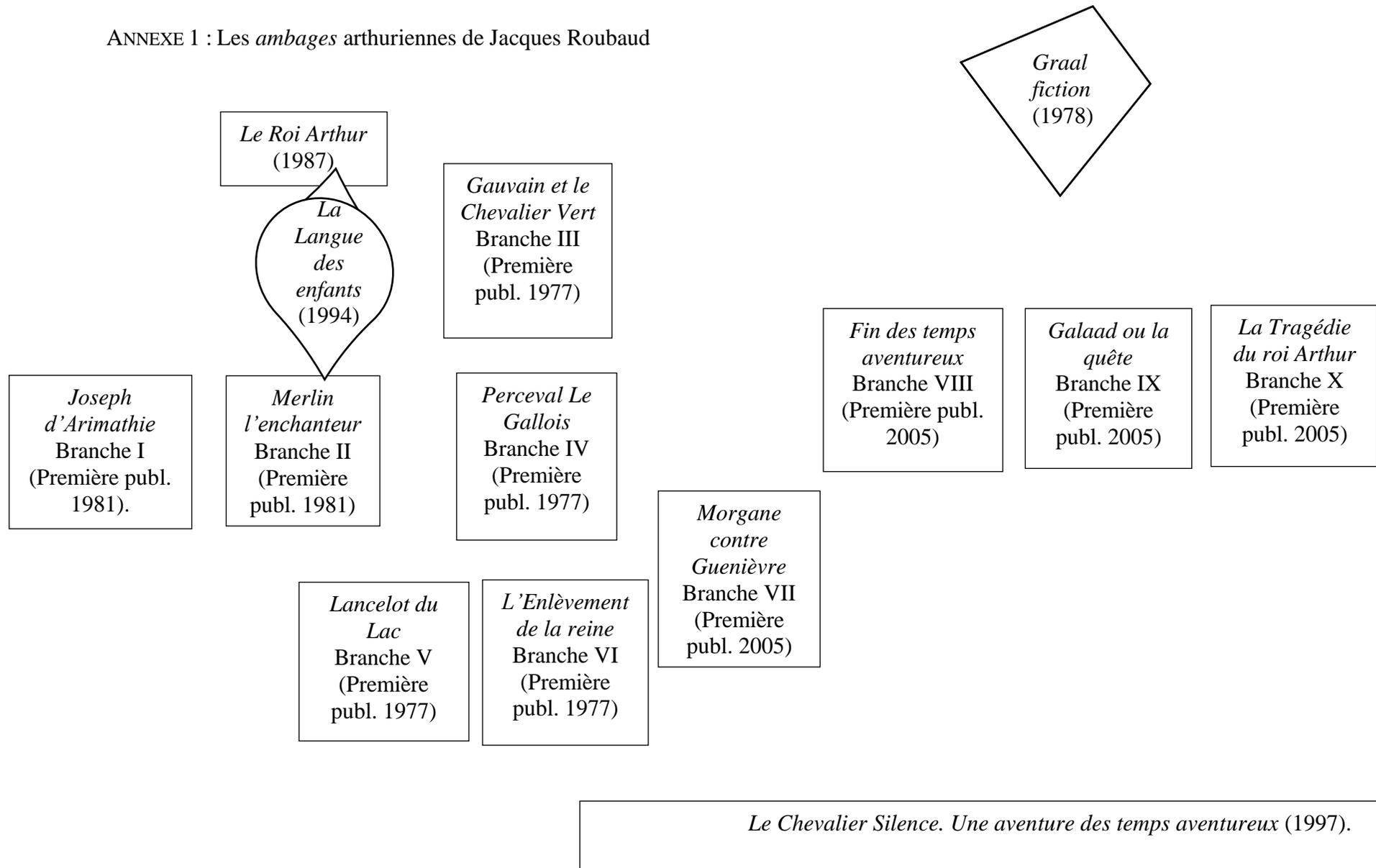
4 A titre d'exemple citons *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, USA) et sa nouvelle version *Blade runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017, USA) ou encore la mise en films des dessins animés Disney. Le premier cité se place dans une optique de prolongement. Concernant les films de Disney, il s'agit de la même histoire transposée sous un autre format. On est alors tenté de faire l'analogie avec la mise en prose des romans en vers arthuriens.

préexistantes, des mondes transfictionnels qui prennent la forme de cycles. Ce que revendiquent justement les oulipiens en général, et Roubaud en particulier.

Au sein de cette effervescence médiévale dans la culture contemporaine, Roubaud fait figure à part, figure de pionnier aussi. Sa réécriture médiévalisante oscille entre écriture réservée à une élite de connaisseurs et à un public populaire. Sa démarche nous amène à repenser la notion même de « réécriture » : un acte qui se propose de composer à partir d'un texte antérieur et qui a une finalité actualisante, ménageant une large place à un lecteur que l'auteur conçoit comme un collaborateur actif. Les compositions de Roubaud nous ont permis de découvrir dans ce processus d'écriture une démarche critique. Le texte, par le biais de la fiction, propose le commentaire d'une œuvre, offre une nouvelle vision et un nouvel éclairage du texte antérieur. L'avenir de la « critique créative » est peut-être du côté des études médiévalistes et plus précisément dans le domaine des modernités médiévales dont elle pourrait renouveler la démarche critique. Il s'agirait de ne plus seulement examiner la composition d'une œuvre médiévalisante par rapport à la ou les sources médiévales qu'elle s'approprie, mais de chercher ce que l'œuvre nous dit du Moyen Âge et du lien qu'elle entretient avec notre modernité. C'est d'ailleurs ce que nous avons cherché à démontrer au travers de la réécriture roubaldienne de la matière de Bretagne : il y a, d'une part, les processus de composition du Moyen Âge scrupuleusement étudiés, puis adoptés par Roubaud ; de l'autre, se dégagent à la lecture les multiples liens que son œuvre entretient avec notre contemporanéité. La « néomédiévalité » de Jacques Roubaud interroge notre modernité : dans un mouvement créateur ludique, il suscite chez le lecteur une réflexion (salutaire) sur le statut et la fonction de la littérature dans notre société.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Les *ambages* arthuriennes de Jacques Roubaud



ANNEXE 2 : Quelques repères chronologiques¹

Dates	Matière de Bretagne insulaire	Matière de Bretagne continentale au XII ^e siècle	Cycle Vulgate Et texte en prose du XIII ^e siècle	Romans et continuations <i>post</i> Chrétien de Troyes	Autres
Début IX ^e	Nennius <i>Historia Brittonum</i>				
1125	Guillaume de Malmesbury <i>Gesta Regum Anglorum</i>				
1138	Geoffroy de Monmouth <i>Historia Regum Britanniae</i>				
1148	Geoffroy de Monmouth <i>Vita Merlini</i>				
1155	Wace <i>Roman de Brut</i>				
1160-1170	Marie de France <i>Lais</i>				
1170		Chrétien de Troyes <i>Erec et Enide</i>			
Ca.1174					<i>Roman de Renart</i>
1177-1180		Chrétien de Troyes <i>Le Chevalier de la Charrette ; Le Chevalier au Lion</i>			
1180		Béroul <i>Tristan</i>			
1181-1190		Chrétien de Troyes <i>Le Conte du Graal</i>			
1191-1225	<i>Mabinogion</i>			Renaud de Beaujeu, <i>Le Bel Inconnu.</i>	

¹ Source : <https://www.arlima.net>

				<i>Première continuation de Perceval. Yder. Jaufré.</i>	
Ca. 1200		Robert de Boron <i>Merlin en vers</i>	<i>Didot-Perceval</i>	Raoul de Houdenc <i>Méragis de Portlesguez.</i>	Jean Renart <i>L'Escoufle</i> Jean Renart <i>Le Lai de l'Ombre</i>
1205-1210				<i>Deuxième continuation de Perceval. Didot-Perceval.</i>	
Ca. 1210			<i>Merlin en prose Estoire del Saint Graal (Joseph)</i>		
Av. 1220				<i>Le Chevalier à l'épée. La mule sans frein.</i>	
1220-1225			<i>Lancelot en prose Le Haut Livre du Graal (date contestée, entre 1215-1230)</i>	Raoul de Houdenc <i>La Vengeance Raguidel. Le Chevalier aux deux épées. Dumart le Gallois.</i>	
1225-1230			<i>Quête du Graal</i>	<i>Troisième continuation de Perceval.</i>	
Ca. 1230			<i>La Mort Artu Suite-Vulgate</i>	<i>Gligois. Les Enfances de Gauvain.</i>	

1230-1240			<i>Suite du roman de Merlin</i>	<i>Giron le Courtois</i> Gerbert de Montreuil <i>Quatrième</i> <i>Continuation de</i> <i>Perceval</i>	
1240			<i>Tristan en prose</i>		
1250-1270	<i>Of Arthur and of Merlin</i>			<i>Floriant Florete</i>	Heldris de Cornouailles <i>Le Roman de Silence</i>
Fin XIV ^e	<i>Sir Gawain and the Green Knight</i>				
1471	Thomas Malory <i>Le Morte d'Arthur</i>				
1532					François Rabelais, <i>Pantagruel</i>
1534					François Rabelais, <i>Gargantua</i>
1605					Miguel de Cervantès, <i>Don Quichotte</i>

ANNEXE 3 : Résumés des œuvres médiévales citées

Geoffroy de Monmouth, <i>Historia Regum Britanniae</i> (1135-1138)	Geoffroy de Monmouth raconte l’histoire légendaire des rois de Bretagne, de Brutus, petit-fils d’Enée, au règne de Cadwalar. Il présente, entre autres, le règne d’Arthur, où apparaissent déjà Gauvain et Yvain. Ils y sont décrits comme les meilleurs chevaliers. La fin du règne d’Arthur est due à la trahison de Mordret qui profite pour usurper le trône et entretenir une relation adultère avec Guenièvre, pendant qu’Arthur est à Rome.
Wace <i>Roman de Brut</i> (1155)	Wace traduit le texte de Geoffroy de Monmouth en y insérant quelques libertés. Il y insère notamment la Table ronde.
Chrétien de Troyes <i>Le Chevalier de la Charrette</i> (1177-1180)	Chrétien narre les amours de Lancelot et Guenièvre. La reine est enlevée par Méléagant dans le royaume de Gorre, Lancelot accompagné de Gauvain part à son secours.
Chrétien de Troyes <i>Le Chevalier au Lion</i> (1177-1180)	Yvain défie le chevalier Esclados le Roux à la fontaine de Barenton. Le neveu d’Arthur sort vainqueur et épouse la veuve d’Esclados. Après les noces d’Yvain et de Laudine, celui-ci demande à son épouse la permission de partir avec Gauvain en aventures. Laudine lui donne un délai d’une année. Seulement, Yvain oublie la date butoir. Il erre alors de désespoir et après quelques aventures et une nouvelle défense de la fontaine, il parvient à se faire pardonner par Laudine.
Chrétien de Troyes <i>Le Conte du Graal</i> (1180-1190)	Perceval part à la cour d’Arthur pour devenir chevalier. Une fois adoubé, il part sur les chemins de l’aventure qui le conduisent au château du Roi Pêcheur. Il assiste au cortège du Graal et de la Lance qui saigne, mais n’ose demander les raisons de ce spectacle. De retour à la cour d’Arthur, une demoiselle hideuse fait son entrée et reproche l’attitude de Perceval. Avant de partir, elle invite les chevaliers à aller délivrer une demoiselle au Château Orgueilleux. Gauvain se porte volontaire, et le conte se concentre dès lors sur le neveu du roi. Il est attaqué par Guingambresil qui l’accuse d’avoir tué son père. Pour modérer cet affrontement, le roi d’Escavalon, demande à Gauvain de se mettre en quête du Graal et de la Lance.
<i>Première Continuation de Perceval</i> (fin XII ^e)	Le texte s’intéresse en particulier au neveu du roi Arthur. Gauvain se rend au château du Graal, mais il n’est pas l’élu. Il échoue à ressouder l’épée et s’endort quand le roi lui révèle l’origine du « coup douloureux ».
<i>Deuxième Continuation de Perceval</i> (1205-1210)	<i>La Deuxième Continuation</i> ou <i>Continuation</i> de Wauchier de Denain se concentre sur Perceval qui rencontre de nombreuses aventures avant de se retrouver au château de Corbénic. Il demande cette fois la signification de la lance qui saigne, du Graal et de l’épée brisée. Il essaie de ressouder l’épée, mais une ébréchure reste.
<i>Troisième Continuation de Perceval</i>	<i>La Troisième Continuation</i> ou <i>La Continuation</i> de Manessier du nom de l’auteur, qui se nomme à la

(1214-1227)	fin du texte, relate simultanément les aventures de Gauvain et de Perceval en reprenant la méthode de l'entrelacement instaurée par Chrétien de Troyes. Le texte clôt le cycle. Perceval, après un destin chevaleresque édifiant, meurt. Il monte au paradis avec le Graal.
<i>Quatrième Continuation de Perceval</i> (1226-1230)	<i>La Quatrième Continuation</i> ou <i>La Continuation</i> de Gerbert de Montreuil (1226-1230) a été insérée par les copistes dans les manuscrits entre la <i>Deuxième</i> et la <i>Troisième Continuation</i> . Le Roi Pêcheur explique à Perceval qu'il ne peut pas ressouder l'épée à cause de ses péchés. Il doit d'abord faire pénitence. Après un grand nombre d'aventures par lesquelles il parvient à expier ses péchés, Perceval revient à Corbénic et parvient à ressouder l'épée ; par contre les mystères sur le Graal demeurent.
Robert de Boron <i>Merlin en vers</i> (1190-1210)	Seuls les 504 premiers vers ont été conservés. Le roman narre la naissance de Merlin qui découle d'un projet des démons d'envoyer un antéchrist sur Terre. Une femme de grande vertu est abusée par un incube, elle tombe enceinte et donne naissance à Merlin. L'enfant naît recouvert de poils, il détient des pouvoirs démoniaques qui lui permettent de connaître le passé et des pouvoirs de Dieu qui lui permettent de lire l'avenir. Sa mère est accusée, car elle ne connaît pas le père de l'enfant. Elle est défendue par Blaise et par Merlin âgé de deux ans. La suite du texte reprend les événements de Geoffroy de Monmouth, allant de l'usurpation de Vortiger au couronnement d'Arthur.
<i>Didot-Perceval</i> (1190-1210)	Le texte est la suite du <i>Merlin en vers</i> , formant ainsi le Petit saint-Graal. On retrouve la quête du Graal comme Chrétien de Troyes la présente. Perceval devient le gardien du Graal. Le texte présente la fin du royaume de Logres en suivant la version de Geoffroy de Monmouth. Arthur, alors qu'il se rend à Rome, est trahi par Mordret et Guenièvre qui s'allient avec les Saxons.
<i>Estoire del Saint Graal (Joseph)</i> (1210)	Il s'agit d'une mise en prose de la version de Robert de Boron. Le Graal est christianisé, il devient le vase dans lequel Joseph d'Arimathie recueille le sang du Christ. Joseph accompagné de sa sœur Enygeus et de son beau-frère Bron, partent en une contrée lointaine et fondent la première communauté chrétienne. Joseph fabrique une table à l'image de celle de la Cène, sur laquelle il y dépose le Graal. Bron pêche un poisson qu'il place à côté du Graal devenant ainsi le premier roi Pêcheur.
<i>Merlin en prose</i> (1210)	Il s'agit d'une mise en prose du texte de Robert de Boron. Le récit relate la naissance de Merlin, les débuts du royaume de Logres et le couronnement d'Arthur.
<i>Suite-Vulgate</i> (1230)	Le texte est une suite directe au <i>Merlin en prose</i> . Il relate les premières années du règne d'Arthur et les différentes batailles livrées pour asseoir son autorité.
<i>Lancelot en prose</i> (1225)	Pendant le siège du château de Trêbe par Claudas, le roi Ban de Bénoïc meurt en voyant son château

	<p>brûler. Au même moment, Lancelot est enlevé à sa mère Hélène, par Viviane la Dame du Lac. Il sera élevé par la fée, ainsi que ses cousins Lionel et Bohort, dans une cité sous le Lac de Diane.</p> <p>Lorsque Lancelot atteint l'âge adéquat, il est présenté à la cour d'Arthur par Viviane, où il est fait chevalier. Il tombe amoureux de la reine Guenièvre. Ensuite, il part délivrer la Dame de Nohaut, il met fin aux enchantements de la Douleuse Garde, qu'il rebaptise la Joyeuse Garde et il sort vainqueur de plusieurs tournois.</p> <p>Galehaut défait le roi Arthur et Lancelot est fait prisonnier par la Dame de Malehaut qui tombe amoureuse de lui, mais elle le laisse chaque jour aller combattre Galehaut. Lancelot est admiré et Galehaut accepte de se rendre au roi en contrepartie de l'amitié de Lancelot. Le géant joue ensuite les entremetteurs entre Lancelot et Guenièvre et entame une relation avec la Dame de Malehaut.</p> <p>Le conte s'attarde alors sur Gauvain, jusqu'au moment où le neveu du roi Arthur, en pays de Sorelois, se bat contre Lancelot. Le combat cesse lorsque les deux chevaliers se reconnaissent. Après plusieurs aventures, le texte se focalise sur Morgane qui détient des chevaliers sans le Val sans Retour. Elle retient prisonniers tous les chevaliers qui y pénètrent et qui ont eu des pensées infidèles. Seul un chevalier pur de toute infidélité peut les délivrer. Ce Chevalier est Lancelot qui aime Guenièvre d'un amour pur. Morgane enlève ensuite Lancelot pour nuire à Guenièvre. Lionel, Gauvain, Yvain et Galehaut partent à la recherche de Lancelot. Galehaut meurt en Sorelois croyant Lancelot mort. Le texte reprend ensuite l'enlèvement de la reine de Chrétien de Troyes, et relie l'histoire de Lancelot à la quête du Graal. Toute une série d'aventures se succède. Lancelot est victime d'un enchantement, croyant voir Guenièvre, il passe une nuit avec la fille du roi Pellès. Galaad est alors conçu.</p> <p>Ensuite, il est fait prisonnier par Morgane. Pendant cette nouvelle captivité, Lancelot peint les murs de sa chambre en relatant son amour avec Guenièvre. Les aventures se poursuivent en mettant l'accent sur la quête du Graal.</p>
<i>Quête du Graal</i> (1215-1230)	<p>Galaad est destiné à accomplir la quête du Graal. Il est le chevalier élu qui détient toutes les vertus. Galaad voit la vérité du Graal, frappé par la grâce, il ne désire plus que mourir. Perceval meurt et Bohort revient à la cour d'Arthur pour raconter les événements.</p>
<i>La Mort Artu</i> (1230)	<p>La quête du Graal accomplie, le texte annonce la fin du royaume de Logres causée par la relation adultère de Lancelot et Guenièvre. Après la bataille de Salesbière, tous les chevaliers meurent et Arthur s'en va sur une nef avec Morgane.</p>
<i>La Suite du roman de Merlin</i> (1230-1240)	<p>Le texte relate les premières années du règne d'Arthur. Contrairement à la <i>Suite-Vulgate</i>, le texte laisse une part belle aux aventures et moindre à la guerre.</p>

<i>Le Haut Livre du Graal</i> (début XIII ^e)	Perlesvaus (Perceval) oublie de demander à quoi sert le Graal, ce qui déclenche une vague de catastrophe dans le royaume arthurien. Le texte propose ensuite de suivre l'itinéraire de Gauvain qui est le meilleur chevalier avec Lancelot et Perceval. À la mort du roi Pêcheur Perceval reconquiert le château du Graal et devient l'instaurateur de la religion chrétienne.
Renaud de Beaujeu, <i>Le Bel Inconnu</i> (fin XII ^e début XIII ^e)	Le texte narre les aventures du Bel Inconnu qui part au secours de Blonde Esmérée. Son aventure se transforme en quête identitaire, car quand il parvient à rompre l'enchantement dont est victime la demoiselle, il apprend qu'il est le fils de Gauvain.
<i>Le Chevalier aux deux épées</i> (1200-1225)	Le roi Ris d'Outre-Tombe réclame la barbe d'Arthur pour en faire un manteau et l'offrir à la reine d'Islande. Il reçoit de la part de la reine d'Islande des entraves à donner au roi Arthur, il les place dans une Chapelle Abandonnée et promet un don à qui pourra les lui ramener. La dame de Caradigan, Lore, réussit à les récupérer et trouve une épée qu'elle ceint. Seulement, personne ne pourra lui déceindre l'épée, excepté le chevalier capable de recouvrer les terres de Bléhéris, chevalier à qui appartenait l'épée. De retour à Caradigan, elle demande comme don à Ris de lui rendre ses terres. À la cour d'Arthur, personne ne parvient à déceindre l'épée sauf Mériaduc, un ancien écuyer de Gauvain. Le récit se concentre sur Gauvain en quête de Brian des Îles et de Mériaduc. De son côté, Mériaduc se bat contre Ris, et apprend l'histoire de son père, Bléhéris, tué par erreur par Gauvain. Les aventures se poursuivent, Gauvain et Mériaduc se réconcilient, et Mériaduc retrouve Lore qu'il épouse.
<i>Floriant Florete</i> (1250-1270)	Floriant, fils du roi de Sicile, est enlevé par Morgane qui l'emène en Bretagne. Il devient grand ami avec Gauvain. Il part en Sicile avec Arthur pour défaire Maragot. Là-bas, il se marie avec Florette et il est accusé de <i>recreantise</i> . Pour démentir ces accusations, il part se battre emportant Florette avec lui. Il retourne ensuite à la cour d'Arthur. Floriant et Florette partent à Constantinople où Floriant devient empereur. Le récit se termine avec la fée Morgane qui rappelle à elle le couple.
<i>Le Roman de Renart</i> (fin XII ^e début XIII ^e)	<i>Le Roman de Renart</i> propose plusieurs petites histoires du goupil et de ses ruses, permettant d'énoncer une satire sociale sur les mœurs de l'époque.
Jean Renart, <i>L'Escoufle</i> (1200-1202)	Le texte traite des amours de Guillaume et Aelis, fille de l'empereur de Rome. Les deux jeunes gens sont élevés ensemble et tout semble être fait pour les marier. Seulement, à la mort du père de Guillaume, l'empereur revient sur sa décision. Dès lors, les amants décident de s'enfuir. En chemin, ils sont séparés par un escoufle qui vole l'aumônière qui contient l'anneau représentant leur amour. Le récit se poursuit sur le recherche d'Aelis par Guillaume.
Jean Renart, <i>Le Lai de l'Ombre</i> (début XIII ^e)	Un chevalier offre un anneau à la dame qu'il aime. Celle-ci le refuse. Il jette alors l'anneau dans un puits, en disant qu'il offre l'anneau à celle qu'il aime le plus après la dame. En jetant l'anneau dans

	le puits, il offre l'objet à la dame reflétée par l'eau. La dame est alors séduite et lui offre son amour.
Heldris de Cornouailles, <i>Le Roman de Silence</i> (seconde moitié du XIII ^e siècle)	Un nouveau-né fille, Silence, est obligée de se travestir en garçon pour des questions d'héritage. Afin d'être sûre d'acquérir toutes les compétences qui incombent à sa condition de femme, elle part avec des jongleurs pour apprendre à chanter. Les parents de Silence interdisent, dès lors, tout jongleur dans leur royaume. Silence devient aussi un chevalier accompli. La reine cherche à la séduire, mais lorsque les tentatives de la reine sont démasquées et que la véritable nature de Silence est dévoilée, le roi l'épouse.
<i>Of Arthur and of Merlin</i> (milieu XIII ^e)	Il s'agit d'une adaptation anglaise de la <i>Suite-Vulgate</i> .
<i>Sir Gawain and the Green Knight</i> (1375-1400)	Au jour de l'an, un chevalier géant et vert fait son entrée à la cour du roi Arthur et défie les chevaliers de lui couper la tête. Gauvain se porte volontaire pour le défi. Un trancher la tête du chevalier, mais celui-ci se relève, reprend sa tête et donne rendez-vous à Gauvain dans un an à la Chapelle Verte. Dans son errance en direction de la Chapelle Verte, Gauvain accepte l'hospitalité d'un lord. Il reste trois jours avec lui et sa femme. Le seigneur propose à Gauvain de rester oisif, pendant qu'il part à la chasse. Mais il devra lui remettre le soir ce qu'il a acquis dans la journée. Lors de ces trois jours, pendant que le seigneur chasse, la femme tente de séduire par trois fois Gauvain. Celui-ci résiste. Le moment venu de se rendre à la Chapelle Verte, il découvre que le Chevalier Vert et le lord ne sont qu'une seule et même personne et que le défi a été orchestré par Morgane pour tester les chevaliers arthuriens.
Thomas Malory, <i>Le Morte d'Arthur</i> (1471)	Thomas Malory propose une compilation du Cycle du Graal.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I. Les écrits de Jacques Roubaud

Fictions

- DELAY, Florence, Jacques ROUBAUD, *Graal Théâtre* (Paris : Gallimard, 2005).
- DELAY, Florence, Jacques ROUBAUD, *Merlin l'enchanteur* (Paris : Gallimard, 1981).
- ROUBAUD, Jacques et Anne F. GARRETA, *Eros mélancolique* (Paris : Grasset, 2009).
- ROUBAUD, Jacques, *'le grand incendie de Londres'* (Paris : Seuil, 2009).
- ROUBAUD, Jacques, « La Langue des enfants », in *Jacques Roubaud médiéviste*, dir. par Nathalie Koble, Mireille Séguy (Paris : Champion, 2018), 253-263.
- ROUBAUD, Jacques, « La Langue des enfants », *La Main de Singe*, 11 & 12 (1994), 15-22.
- ROUBAUD, Jacques, *L'Enlèvement d'Hortense* (Paris : Seghers, [1987], 1990).
- ROUBAUD, Jacques, *L'Exil d'Hortense* (Paris : Seghers, 1990).
- ROUBAUD, Jacques, *La Belle Hortense* (Paris : Seghers, [1985], 1990).
- ROUBAUD, Jacques, *La Délivrance du Roi Richard d'après le récit d'Ambroise* (Paris : Lambert, 2018).
- ROUBAUD, Jacques, *La Dernière balle perdue* (Paris : Fayard, 1997).
- ROUBAUD, Jacques, *La Dissolution* (Caen : Nous, 2008).
- ROUBAUD, Jacques, *La pluralité des mondes de Lewis* (Paris : Gallimard, 1991).
- ROUBAUD, Jacques, *La Princesse Hopy ou le conte du Labrador*, (Nancy : Absalon, 2003).
- ROUBAUD, Jacques, *Le Chevalier Silence* (Paris : Gallimard, 1997).
- ROUBAUD, Jacques, *Le Roi Arthur au temps des chevaliers et des enchanteurs* (Paris : Hachette, 1983).
- ROUBAUD, Jacques, *Le Voyage d'Hier* (Nantes : Le Passeur, 1997).
- ROUBAUD, Jacques, *Les Animaux de personne* (Paris : Seghers jeunesse, [1991], 2004).
- ROUBAUD, Jacques, *Les Animaux de tout le monde* (Paris : Seghers jeunesse, [1983], 2004).
- ROUBAUD, Jacques, *Menu, menu* (Paris : Gallimard jeunesse, 2000).
- ROUBAUD, Jacques, *Nous les moins-que-rien fils aînés de personne* (Paris : Fayard, 2006).
- ROUBAUD, Jacques, *Parc Sauvage* (Paris : Seuil, 2008).
- ROUBAUD, Jacques, *Peut-être ou la nuit de dimanche (brouillon de prose)* (Paris : Seuil, 2018).
- ROUBAUD, Jacques, *Rondeaux* (Paris : Gallimard jeunesse, 2009).

Essais et Articles

- DELAY, Florence, Jacques ROUBAUD, *Approches 'répertoire' n° 5. Graal Théâtre. Gauvain et le Chevalier Vert* (Marseille : Laffitte, 1979).
- ROUBAUD, Jacques, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein » *Critique*, 379 (1978), 1095–1106.
- ROUBAUD, Jacques, « Graal 2001 », in *Pour fêter Florence Delay*, éd. par Jean Echenoz et Jacques Roubaud (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001), 85-94.

- ROUBAUD, Jacques, « La Bête Glatissant : Graal fiction », *Change*, 40 (1981), 157-168.
- ROUBAUD, Jacques, « Quelques thèses sur la poétique », *Change*, 6 (1969), 7-21.
- ROUBAUD, Jacques, *Description du projet* (Caen : Nous, 2014).
- ROUBAUD, Jacques, *Graal fiction* (Paris : Gallimard, 1978).
- ROUBAUD, Jacques, *L'Art de la liste* (Paris, Tübingen : Isele, 1998).
- ROUBAUD, Jacques, *L'Invention du fils de Leoprepes* (Saulxures : Circé, 1993).
- ROUBAUD, Jacques, *L'Oulipo et les Lumières* (Paris : Isele, 1998).
- ROUBAUD, Jacques, *La Ballade et le Chant Royal* (Paris : Les Belles Lettres, 1998).
- ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse. L'art des troubadours*, (Paris : Les Belles Lettres, 1994).
- ROUBAUD, Jacques, *Lire, écrire ou comment je suis devenu collectionneur de bibliothèques* (Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2012).
- ROUBAUD, Jacques, Maurice BERNARD, *Quel avenir pour la mémoire* (Paris : Gallimard, 1998).
- ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage* (Paris : Éditions Stock, 1995).
- ROUBAUD, Jacques, *Poétiques remarques* (Paris : Seuil, 2016).
- ROUBAUD, Jacques, *Quasi-Cristaux* (Paris : Éditions Yvon Lambert & Martine Aboucaya, 2013).
- II. *Éditions des œuvres antiques, médiévales et renaissantes*
- ANDRE LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, trad. par Claude Buridant (Paris : Klincksieck, 1974).
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. par Michel Zink (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998).
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. par Jean-Marie Fritz (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992).
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion*, éd. par David F. Hult (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1994).
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. par Catherine Croizy-Naquet (Paris : Champion, 2006).
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, éd. par Charles Méla (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990).
- DANTE, *La Divine comédie*, trad. Pier-Angelo Fiorentina (Paris : Lidis, 1992).
- Flamenca*, éd. par François Zufferey, trad. par Valérie Fasseur (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2014).
- Floriant et Florette*, éd. par Annie Combe et Richard Trachsler (Paris : Champion, 2003).
- French Arthurian Romance, Volume III : Le Chevalier as Deus Espees*, ed. by Paul Vincent Rockwell (Woodbridge : Brewer, 2006).
- GEOFFREY OF MONMOUTH, *Historia Regum Britanniae : A Variant Version*, ed. by Jacob Hammer (Cambridge : The Academy, 1951).
- GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval : quatrième continuation*, éd. par Frédérique Le Nan (Genève : Droz, 2014).
- GUILLAUME DE LORRIS, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. par Armand Strubel (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992).
- Histoire d'Arthur et de Merlin. Roman moyen-anglais du XIV^e siècle*, trad. par Anne Berthelot (Grenoble : ELLUG, 2013).

- JACQUES LEGRAND, *Archiloge Sophie*, éd. par Evenico Beltran (Paris : Champion, 1986).
- JEAN BODEL, *La Chanson des Saisnes*, éd. par Annette Brasseur (Genève : Droz, 1989).
- JEAN RENART, *L'Escoufle, roman d'aventure*, éd. par Franklin Sweetser (Genève : Droz, 1974).
- JEAN RENART, *Le Lai de l'Ombre*, éd. par Félix Lecoy (Paris : Champion, 1979).
- La Geste du roi Arthur*, éd. par Emmanuèle Baumgartner et Ian Short (Paris : Union générale d'Éditions, 1993).
- La Mort du roi Arthur*, éd. par David F. Hult (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2009).
- La Suite du roman de Merlin*, éd. par Gilles Roussineau (Genève : Droz, 2006).
- Lancelot du Lac*, éd. par Elspeth Kennedy (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1991).
- Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. par Alexandre Micha (Genève : Droz, 1982).
- Le Chevalier aux deux épées*, roman arthurien anonyme du XIII^e siècle, trad. par Damien Carné (Paris : Classiques Garnier, 2012).
- Le Haut Livre du Graal*, éd. par Armand Strubel (Paris : Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2007).
- Le Livre du Graal*, éd. par Daniel Poirion, dir. par Philippe Walter, vol. I-III (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001-2003).
- Le Roman de Merlin*, éd. par Corinne Füg-Pierreville (Paris : Champion, 2014).
- Le Roman de Renart*, éd. par Armand Strubel, Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre (Paris : Gallimard, 1998).
- Le Roman de Renart*, éd. par Ernst Martin, vol. 1 (Paris : Ernest Leroux, 1882).
- Le Roman de Renart*, éd. par Jean Dufournet et Andrée Méline, 2 vol. (Paris : GF Flammarion, 1985).
- Le Roman de Renart*, prés. par Jean Dufournet, Laurence Harf-Lancner, Marie-Thérèse de Medeiros et Jean Subrenat, 2 vol. (Paris : Champion, 2013-2015).
- Le Roman de Silence : A thirteenth-century Arthurian verse Romance by Heldris de Cornuälle*, ed. by Lewis Thorpe (Cambridge : Heffer, 1972).
- Le Roman de Silence*, trad. par F. Regina Psaki (New York et London : Garland, 1991).
- Le Roman de Silence*, trad. par Florence Bouchet, in *Récits d'amour et de chevalerie*, éd. par Danielle Régnier-Bohler (Paris : Laffont, 2000), 459-557.
- MANESSIER, *La Troisième Continuation du 'Conte du Graal'*, trad. et prés. par Marie-Noëlle Toury avec le texte édité par William Roach (Paris : Champion, 2004).
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, éd. par Philippe Walter (Paris : Gallimard, 2000).
- Of Arthur and of Merlin*, ed. by O. D. Macrae-Gibson (London : Oxford University Press, 1973).
- Première continuation de Perceval : Continuation-Gauvain*, éd. par William Roach, trad. et prés. par Colette-Anne Van Coolput-Storms (Paris : Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993).
- QUINTILIEN, *Institution oratoire. Livre VIII*, trad. et éd. par Jean Cousin, Vol. V (Paris : Les Belles Lettres, 1978).
- RABELAIS, François, *Gargantua* (Paris : Pocket, 1998).
- RABELAIS, François, *Pantagruel* (Paris : Pocket, 1998).
- RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesgues*, éd. par Michelle Szkilnik (Paris : Champion, 2004).
- RENAUD DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, éd. et trad. par M. Perret et I. Weil (Paris : Champion, 2003).

- Répertoire des plus anciens textes en prose française*, éd. par B. Woledge et H.P. Clive (Genève : Droz, 1964).
- ROBERT DE BORON, *Merlin : roman du XIIIe siècle*, éd. par Alexandre Micha (Genève : Droz, 1979).
- Sir Gawain and the Green Knight*, ed. by J.R.R Tolkien and E.V. Gordon (Oxford : Oxford University Press, [1925] 1967).
- Sir Gawain and the Green Knight*, trad. by Jessie L. Weston (New York: Dover, 2003).
- Sir Gawain and the Green Knight: A Dual-language Version*, ed. by William Vantuono (New York: Garland, 1991).
- The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The second Continuation*, ed. by William Roach, vol. IV (Philadelphia : University of Pennsylvania Press and American Philosophical Society, 1971).
- The Didot Perceval*, according to the manuscripts of Modena and Paris, ed. by William Roach (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1941).
- The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, éd. par H. Oskar Sommer , 8 tomes (Washington : The Carneigie Institution, 1908-1916).
- Vie de Merlin par Geoffroy de Monmouth*, éd. par Christine Bord et Jean-Charles Berthet, in *Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et études*, éd. par Philippe Walter (Grenoble : ELLUG, 1999), 49-171.
- VIRGILE, *L'Eneide*, éd. par Jacques Perret (Paris : Gallimard, 1964).

III. Éditions des œuvres modernes

- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe* (Paris : Gallimard, 1949).
- BEDIER, Joseph, *Le Roman de Tristan et Iseut*, éd. par Alain Corbellari (Genève : Droz, 2012).
- CALVINO, Italo, *Le Chevalier inexistant*, trad. par Martin Rueff (Paris : Gallimard, 2018).
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quichotte I*, trad. par Jean Canavaggio (Paris : Gallimard, 2001).
- CERVANTÈS, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. por Francisca En Rico, vol I. (Madrid : Real Academia española, 1998).
- COCTEAU, Jean, « Les Chevaliers de la Table Ronde », in *Théâtre* (Paris : Gallimard, 1983).
- COLLODI, Carlo, *Pinocchio*, trad. par Mme de Gencé (Paris : Le Livre de Poche, 1983).
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, ed. by Michael Shinahel (New York : Norton, 1994).
- GOETHE, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. par Bernard Lotholary (Paris : Gallimard, 1999).
- GRACQ, Julien, *Le Roi Pêcheur* (Paris : J. Corti, 1992) ; Boris Vian, *Le Chevalier de neige* (Paris : 10/18, 1978).
- JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (Paris : Gallimard, 2005).
- JARRY, Alfred, *Ubu roi*, éd. Noël Arnaud (Paris : Gallimard, 2002).
- MORANTE, Elsa, *L'Île d'Arturo*, trad. par Michel Arnaud (Paris : Gallimard, 1967).
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (Paris : Denoël, 1975).
- QUENEAU, Raymond, *Les Fleurs bleues* (Paris : Gallimard, 1965).
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou la vie sauvage* (Paris : Gallimard jeunesse, 2007, [1977]).
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifiques* (Paris : Gallimard, 1967).

- TOWNSEND WARNER, Sylvia, *Le Cœur pur*, trad. par Denise Getzler (Arles : Picquier, 1989).
- TUSSEAU, Jean-Pierre, *Guillaume d'Orange* (Paris : École des Loisirs, 1987).
- TUSSEAU, Jean-Pierre, *Le Roman de Mélusine* (Paris : École des Loisirs, 2004).
- TUSSEAU, Jean-Pierre, *Yvain, le Chevalier au Lion* (Paris : École des Loisirs, 1993).
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, préf. par Christian Chelebourg (Paris : Le Livre de Poche, 2001).
- WILDE, Oscar, *The Complete works*, vol. 4 (Oxford : Oxford UP, 2007).

IV. *Sur Jacques Roubaud et son œuvre*

- ABIKER, Séverine, « Un autre Moyen Âge est possible. Plaisirs et enjeux de l'anachronisme chez les auteurs de l'Oulipo », in Vincent Ferré, *Fantasmagories du Moyen Âge entre médiéval et moyenâgeux* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2010), 119-126.
- ALVARÈS, Cristina, « Un Merlin borroméen : topologie du genre et du temps dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *L'Esplumoir*, 4 (2005), 25-36.
- ARMEL, Alette, « Jacques Roubaud : les cercles de la mémoire », *Le Magazine Littéraire*, 311 (1993), 96-103.
- ARMEL, Alette, « Roubaud le mathématicien », *Le Magazine Littéraire*, 352 (1997), 78.
- AUDIN, Michèle, « Poésie, spirales, et battements de cartes. D'Arnaut Daniel à Jacques Roubaud en passant par Gaspard Monge et quelques autres », *Échos de la recherche* (2009), en ligne, <https://images.math.cnrs.fr/Poesie-spirales-et-battements-de.html>.
- BAETENS, Jan, *Romans à contraintes* (Amsterdam : Rodopi, 2005).
- BEC, Pierre, « Jacques Roubaud et les troubadours », *La Licorne*, 40 (2006), en ligne, <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3330>.
- CALSOYAS, Aleka, « Jacques Roubaud's Art of Memory : Metaphor's Mirrors in *Le grand incendie de Londres* », *Journal of Modern Literature* 28 (2004), 25-46.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, « Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud) », *L'Esprit Créateur*, 32 (1992), 89-101.
- CHEVALLIER, Suzy, « *Le Chevalier Silence. Une aventure des temps aventureux* de Jacques Roubaud. Une création oulipo-médiévale », in *Passé présent* dir. Par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Éditions rue d'Ulm, 2009), 141-152.
- CONSENSTEIN, Peter, « L'énigme de la signification silencieuse », in *Écrire l'énigme*, dir. par Bernard Magné et Christelle Reggiani (Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007), 201-212.
- DAVREU, Robert, *Jacques Roubaud ou la poésie comme mathesis universalis* (Paris : Seghers, 1985).
- DAVREU, Robert, *Roubaud* (Paris : Seghers, 1985).
- DE-MIN, Cladie, « Graal théâtre », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 11 (2004), en ligne, <http://crm.revues.org/2062>.
- DELAY, Florence, « Composition de *Graal Théâtre* », in *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, dir. par Agnès Disson et Véronique Montémont (Paris : Edition Absalon, 2010), p. 199-209.
- DELAY, Florence, « Entrée dans l'univers médiéval : l'expérience du *Graal Théâtre* », in *Perspectives médiévales*, 9, (1983), 74-82.
- DING, Leticia, « Guerres et combats arthuriens pour la jeunesse dans *Le Roi Arthur* de Jacques Roubaud », *Bien dire et bien apprendre*, 33 (2018), 279-292.

- DING, Leticia, « La réécriture entrelacée. Le merveilleux dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 (2012), 311-332.
- DING, Leticia, « Renart et les escoufles, l'intertextualité de l'univers animal médiéval dans *Le Chevalier Silence* de Jacques Roubaud », *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, 28 (2016), 50-64.
- FRANCESCHINI, Baptiste, *L'Oulipien translateur, la bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux, Université de Montréal, 2013, en ligne, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10941/Franceschini_Baptiste_2013_these.pdf?sequence=4&isAllowed=y.
- GUETEMME, Geneviève, « Alix Cléo et Jacques Roubaud : l'amour, la mort », *Nouvelle revue d'esthétique*, 10 (2012), 11-25.
- GUILLEMIN DE-MIN, Cladie, « Cladie Guillemin De-Min, Réécriture d'un archétype médiéval : les géants dans Graal Théâtre de Florence Delay et Jacques Roubaud », *Perspectives médiévales*, 34 (2012), en ligne, <http://journals.openedition.org/peme/1834>.
- HERICHE PRADEAU, Sandrine, Christophe PRADEAU, « Le Chevalier du bord du monde *Silence*, d'Heldris de Cornouailles à Jacques Roubaud », in *Jacques Roubaud médiéviste*, 97-113.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Mémoire du couper-coller (autour de Jacques Roubaud) » in *Mémoire et culture*, éd. par Claude Filteau et Michel Beniamino (Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2006), 55-66.
- IRELAND, Susan, « The Comic World of Jacques Roubaud », *Esprit Créateur*, XXXI/4 (1991), 22-31.
- Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, dir. par Agnès Disson et Véronique Montémont (Paris : Edition Absalon, 2010).
- Jacques Roubaud médiéviste*, dir. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Champion, 2018).
- JAMES, Alison, « Jacques Roubaud and the Ethics of Artifice », *French Studies*, 23/1 (2009), 53-65.
- JÉRUSALEM, Christine, « Boucles & Spirales : effets de circularité et de déplacement dans l'œuvre de Jacques Roubaud », in *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, dir. par Agnès Disson et Véronique Montémont (Paris : Edition Absalon, 2010), 111-124.
- KLEBES, Martin, « Jacques Roubaud : Projecting Memory » in *Wittgenstein's Novels* (New York: Routledge, 2006), p. 131-168.
- KOBLE, Nathalie, Mireille SEGUY, « Généalogies de la lettre : les fictions érudites de Jacques Roubaud », in *Erudition et fiction* (Paris : Classiques Garnier, 2014), 151-199.
- KOBLE, Nathalie, Mireille SEGUY, « Les ambages de la mémoire : le Graal contemporain, entretien avec Florence Delay et Jacques Roubaud », in *Passé Présent, le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, dir. Par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2009), 153-169.
- LAPPRAND, Marc, « De Rabelais à l'Oulipo: la langue pour jouer », *AJFS*, 49 (2012), 105-116.
- LARTIGUE, Pierre, « Mandrin au cube », *Revue La Licorne*, 40 (2006), en ligne, <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=3346>.
- LAVAUULT, Elisabeth, *Jacques Roubaud : contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense* (Dijon : Presses universitaire de Dijon, 2004).
- LOEWE, Siegfried, « Jacques Roubaud, le cycle labyrinthique des Hortense », in *Oulipo poétiques : Actes du colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997*, éd. par P. Kuon, M. Neuhofer, Chr. Olliver (Tübingen : Gunter Narr Verlag, « Études littéraires françaises », 1999).
- MARSAL, Florence, « Florence Delay, Jacques Roubaud, Merlin, et la multiplicité de leurs textes », *L'Esplumecoïr*, 4 (2005), 37-47.

- MARSAL, Florence, « Jacques Roubaud et le recyclage du Moyen Âge littéraire », in *Recyclages culturels / Recycling culture*, dir. par Hafid Gafaïti, Anne Malresse, Michèle Praëger (Paris : L'Harmattan, 2003), 159-172.
- MARSAL, Florence, « La conjointure dans *Graal Théâtre* » in *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, 211-222.
- MARSAL, Florence, « Mourning and the Call for Possible Worlds in Jacques Roubaud's Work », *Sites : the Journal of 20th-Century / Contemporary French Studies*, 6/2 (2002), 357-369.
- MARSAL, Florence, « Quête, écriture et prose arthurienne chez Jacques Roubaud », *Contemporary French and Francophone Studies / Sites*, 10 (2006), 43-51.
- MARSAL, Florence, *Jacques Roubaud, prose de la mémoire et errance chevaleresque* (Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 2010).
- MATHEY-MAILLE, Laurence, « Peut-on parler de parodie dans *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud ? », in *Parodies courtoise, parodie de la courtoisie*, dir. par Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto, Ana Paiva Morais (Paris : Classiques Garnier, 2016), 309-318.
- MONTÉMONT, Véronique, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre* (Villeuneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2004).
- MONTFRANS, Manet van, « Jeux de mots, lieux de mémoire. Sur *Parc Sauvage* et autre récits brefs de Jacques Roubaud », in *Jeux de mots – enjeux littéraires, de François Rabelais à Richard Millet*, éd. par Annelies Schulte Nordholt et Paul J. Smith (Leiden, Boston : Brill, 2018), 160-173.
- MORAN, Patrick, « *Graal Fiction* et les enfances du roman », in *Jacques Roubaud médiéviste* éd. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Champion, 2018), 55-69.
- POUCEL, Jean-Jacques, « Memory, tradition and innovation in the work of Jacques Roubaud », thèse de doctorat (University of Colorado at Boulder, 1998).
- POUCEL, Jean-Jacques, *Jacques Roubaud and the Invention of Memory* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2007).
- PRADEAU, Christophe, « Le réseau : traboules, groupes clandestins et bifurcations dans l'œuvre de Jacques Roubaud », in *Écrire l'énigme*, dir. par Bernard Magné et Christelle Reggiani (Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007), 165-175.
- PRADEAU, Christophe, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », in *Poésies et poétiques contemporaines*, dir. Daniel Guillaume (Cognac, Le temps qu'il fait, 2003), 203-225.
- PRADEAU, Christophe, « R14 : portrait de l'artiste en lecteur », in *Jacques Roubaud, « compositeur de mathématique et de poésie »*, dir. par Agnès Disson et Véronique Montémont (Paris : Absalon, 2010) 185-195.
- PUFF, Jean-François, « De Roubaud à Rubaut par le 'chemin Wittgenstein' », in *Jacques Roubaud Médiéviste*, 133-145, p. 140.
- PUFF, Jean-François, *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale* (Paris : Classiques Garnier, 2009).
- RANNOUX, Catherine, « *La Belle Hortense* de Jacques Roubaud : contes et décomptes », *La Licorne*, 40 (1997), en ligne, <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=111>.
- REIG, Christophe, « Jacques Roubaud : énigmes du roman / romans à énigmes », in *Écrire l'énigme*, dir. par Bernard Magné et Christelle Reggiani (Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007), 187-199.
- REIG, Christophe, *Mimer, miner, rimer, le cycle romanesque de Jacques Roubaud* (Amsterdam, New York : Rodopi, 2006).

- ROBEL, Léon, « Vie brève du cercle Polivanov », in *Forme & Mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud Mélanges, Mezura*, 49, éd. par Eric Beaumartin & alii (Paris : INALCO, 2001), 5-14.
- ROUBAUD, Laurence, « Une vie brève de Jacques Roubaud », *L'Autre*, 1 (2000), 159-164.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Autobiographie, chapitre trois : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* », *La Licorne*, 40 (1997), en ligne, <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=116>.
- SCEPI, Henri, « Eloge de la contrainte ou ce que peut le poème », *La Licorne*, 40 (1997), p. 31-46.
- SEGUY, Mireille, « *Graal Théâtre* ou l'art de la mémoire », in *Le Médiéval sur la scène contemporaine* (Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2014), 89-98.
- TAYLOR, John, « A French Stage Costume for the Matter of Britain : Florence Delay and Jacques Roubaud's *Graal Théâtre* », in *Into the Heart of European Poetry* (New Brunswick (New Jersey) : Transaction, 2008), 347-351.
- WAHLEN, Barbara, « Animal de tout le monde, animal de personne : la Bête Glatissant de Jacques Roubaud », in *Jacques Roubaud médiéviste* éd. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Champion, 2018), p. 83-95.

V. *Sur le Moyen Âge, la Renaissance et les Modernités Médiévales*

- ABEELE, Baudouin Van den, « L'escoufle, portrait littéraire d'un oiseau », *Reinardus*, 1 (1988), 5-15.
- ANDRIEUX-REIX, Nelly, Emmanuèle BAUMGARTNER, *Le Merlin en prose : fondation du récit arthurien* (Paris : PUF, 2001).
- ARCHIBALD, Elizabeth, « Arthur and Mordred: Variations on an Incest Theme », *Arthurian Literature*, 8 (1989), 1-27.
- ARONSTEIN, Susan, « In my own idiom: Social Critique, Campy Gender, and Queer Performance in Monty Python and the Holy Grail », in *Queer Movie Medievalisms* dir. by Tison Pugh (London : Routledge, 2009), 115-128.
- AURELL, Martin, *La Légende du roi Arthur (550-1250)* (Paris : Perrin, 2007).
- ATANASSOV, Stoyan, *L'Idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle* (Paradigme : Orléans, 2000).
- AZUELA, Cristina, « Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale », *IRIS*, 32 (2011), 29-58.
- BÄHLER, Ursula, *Gaston Paris et la philologie romane avec une réimpression de Bibliographie des travaux de Gaston Paris publiée par Joseph Bédier et Mario Roques (1904)* (Genève : Droz, 2004).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970).
- BAUDRY, Robert, « Le *Lancelot-Guenièvre* de Jean Cocteau », *Cahier de recherches médiévales*, 2 (1996), en ligne, <http://journals.openedition.org/crm/2479>.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales (XIII^e-XV^e siècle)*, 5 (1998), en ligne, <https://journals.openedition.org/crm/1322>.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot la charrette et le lion* (Paris : PUF, 1992).
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le Récit médiéval, XII^e et XIII^e siècle* (Paris : Hachette Supérieur, 1995).

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes* (Paris : Gallimard, 2003).
- BEAUNE, Colette, *Naissance de la nation France* (Paris : Gallimard, 1985).
- BEC, Pierre, *Pour un autre soleil...Le sonnet occitan des origines à nos jours* (Orléans : Paradigme, 1994).
- BEER, Jeanette M. A., *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages* (Genève : Droz, 1981).
- BERNHEIMER, Richard, *Wild Men in the Middle Ages* (Cambridge (USA) : Harvard University Press, 1952).
- BERTHELOT, Anne, « De Niniane à la Dame du Lac, l'avènement d'une magicienne », in *L'Hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion* (Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1995), 51-57.
- BERTHELOT, Anne, « Le Chevalier aux deux épées. Roman arthurien anonyme du XIII^e siècle », *Perspectives Médiévales*, 35 (2014), 1-3.
- BERTHELOT, Anne, « Merlin and the Ladies of the Lake », *Arthuriana*, 10 (2000), 55-81.
- BESSON, Anne, *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui* (Paris : Bragelonne, 2007).
- BISHOP, Ellen, « Bakhtin, Carnival and Comedy: The New Grotesque in Monty Python and the Holy Grail », *Film Criticism*, 15/1, (1990), 49-64.
- BLANC, William, *Le Roi Arthur un mythe contemporain* (Paris : Éditions Libertalia, 2016).
- BLOCH, Howard, « Le rire de Merlin », *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 37 (1985), 7-21.
- BLOCH, Howard, « Silence and holes : *The Roman de Silence* and the art of the trouvère », *Yale French Studies*, 70 (1986), 81-99.
- BLONS-PIERRE, Catherine, *Le Conte du graal de Chrétien de Troyes : matière, sen et conjointure* (Paris : Temps, 1998).
- BOGDANOW, Fanni, *The Romance of the Grail* (Manchester : University Press-Barnes, 1966).
- BOUCHET, Florence, « L'écriture androgyne : le travestissement dans le Roman de Silence », in *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge*, dir. par Chantal Connochie-Bourgne (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001), 47-58.
- BOUCHET, Florence, *Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles* (Paris : Champion, 2008).
- BOUGET, Hélène, « L'épée brisée : métaphore et clef de l'énigme dans les Continuations de Perceval », in *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, éd. Fabienne Pomel (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006), 193-212.
- BOULOUIMIE, Arlette, « Le Mythe de Merlin dans la littérature française du XX^e siècle », *CRMH*, 11 (2004), 181-193.
- BOUTET, Dominique, *La Chanson de geste* (Paris : PUF, 1993).
- BOUTET, Dominique, *Les Fabliaux* (Paris : PUF, 1985).
- BOZOKY, Edina, « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'histoire des religions*, 186/2 (1974), 127-148.
- BRAHNEY, Kathleen J., « When Silence was golden: female personae in the *Roman de Silence* » in *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature*, dir. by G. S. Burgess, R. A. Taylor (Cambridge : Brewer, 1985), 52-61.
- BRANDSMA, Frank, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot* (Cambridge : D. S. Brewer, 2010).

- BRAULT, Gerard J., « 'Ung Abysme de Science' : On the Interpretation of Gargantua's Letter to Pantagruel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 28 (1966), 615-632.
- BRUCKNER, Mathilda Tomaryn, « Intertextuality », in *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. by Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby, vol. I (Amsterdam : Rodopi, 1987-1988), 223-265.
- BRUCKNER, Matilda Tomaryn, *Chrétien Continued: A Study of the 'Conte du Graal' and its Verse Continuations* (Oxford : Oxford University Press, 2009).
- BURNS, E. Jane, « La répétition et la mémoire du texte », in *Jeux de mémoire* dir. par Bruno Roy et Paul Zumthor (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1985), 65-71.
- BURNS, E. Jane, *Bodytalk, When Women Speak in Old French Literature* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1993).
- BURROW, John, « The Two Confession Scenes in *Sir Gawain and the Green Knight* », *Modern Philology*, 57 (1959), 73-79.
- BUSBY, Keith, *Gauvain in Old French Literature* (Amsterdam: Rodopi, 1980).
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, « La Pire des Aventures : le chevalier Yvain et les tisseuses de soie », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 38 (2013), en ligne, <https://journals.openedition.org/cli/11643?lang=en>.
- CERQUIGLINI, Bernard, *La Parole médiévale* (Paris : Éditions de minuit, 1981).
- CERQUILIGNI, Bernard, « Éloge de la variante », *Langages*, 69 (1983), 25-35.
- CHALUMEAU, Chloé, « Quand les vertus deviennent vices : du carnavalesque à la satire dans *La Confession Renart* », *e-Spania*, 22 (2015), en ligne, <http://journals.openedition.org/e-spania/24905>.
- CHANTE, Alain, « Le grand syncrétisme du Moyen Âge en bande dessinée », in *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui, actes du colloque de Laon*, éd. par M. Perrin et J. Bessière (Laon : Université de Picardie, 1988), 301-318.
- CHARDONNENS, Noémie, *L'Autre du même : emprunts et répétitions dans le Roman de Perceforest* (Genève : Droz, 2015).
- CHÉNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles* (Genève, Paris : Droz, Champion, 1986).
- CHENU, Marie-Dominique, « *Auctor, actor, autor* », *Bulletin du Cange*, III (1927), 81-86.
- CIGGAAR, Krijnie, « Chrétien de Troyes et la 'matière byzantine' ; les demoiselles du Château de Pesme Aventure », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 32/128 (1989), 325-331.
- COMBARIEU DU GRES, Micheline, « La Mort en ce jardin (vergers et jardins dans le cycle du *Lancelot-Graal*) », in *Vergers et Jardins dans l'univers médiéval* (Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1990), 63-85.
- COMBES, Annie, « Du Brut au Merlin », *Cahiers de recherches médiévales*, 5 (1998), 15-32.
- COMBES, Annie, « L'entreprise du vers dans les mises en prose romanesques (XIII^e-XV^e siècles), in *Le Moyen Age par le moyen âge, même : réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, éd. Laurent Brun et Silvère Menegaldo (Paris : Champion, 2012), 115-140.
- COMBES, Annie, *Les Voies de l'aventure, réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose* (Paris : Champion, 2001).
- COMPAGNON, Antoine, « L'auteur médiéval », *Théorie de la littérature : Qu'est-ce qu'un auteur ?* cours disponible en ligne, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>.
- CORBELLARI, Alain, « L'étonnante fortune des pucelles de la Pesme Aventure : recherche sur la réception d'un épisode du *Chevalier au Lion* », in *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de*

- littérature médiévales offert à Pierre Kunstmann*, éd. par Yvan G. Lepage et Christian Milat (Ottawa : David, 2008), p. 317-328.
- CORBELLARI, Alain, « Retour sur l'amour courtois », *Cahiers de recherches médiévales*, 17 (2009), 375-385.
- CORBELLARI, Alain, *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge* (Genève : Droz, 2015).
- CORBELLARI, Alain, Jean Yves TILLETTE, « Introduction », in *Le Rêve médiéval* (Genève : Droz, 2007), 7-10.
- CORBELLARI, Alain, *Joseph Bédier, écrivain et philologue* (Genève : Droz, 1997).
- CORBELLARI, Alain, *Le Moyen Âge à travers les âges* (Neuchâtel : Livreo Alphil, 2019).
- CORBELLARI, Alain, *Prismes de l'amour courtois* (Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2018).
- CRIST, Larry S., « Les Livres de Merlin », in *Mélanges de langue et littérature offert à Pierre Jonin*, dir. par H. Duffaut (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1979), 197-210.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, préf. de Alain Michel (Paris : PUF, 1991).
- Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, ed. by Bart Besamusca, William P. Gerritsen, Corry Hogtoorn et Orlanda S. H. Lie (Amsterdam : North Holland, 1994).
- DENIS, Françoise, « Cœur arraché / Cœur mangé : modulations », *Études littéraires*, 31 (1998), 95-108.
- DI MAIO, Mariella, *Le Cœur mangé : Histoire d'un thème littéraire du Moyen Age au XIX^e siècle*, (Paris : PUPS, 2005).
- DINSHAW, Carolyn, « A Kiss is Just a Kiss : Heterosexuality and its Consolations in Sir Gawain and the Green Knight », *Diacritics*, 24 (1994), 205-226.
- DOUDET, Estelle, « Le théâtre à Arras au XIII^e siècle », *L'Information littéraire*, 60 (2008), 15-20.
- DOUPLITZKY, Karine, « Rabelais, mise en bouche », *Écho des études romanes*, IX (2013), 65-85.
- DRAGONETTI, Roger, *La Vie de la lettre au Moyen Âge* (Paris : Seuil, 1980).
- DRAGONETTI, Roger, *Les mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval* (Paris : Seuil, 1987).
- DUBOST, Francis, « Le conflit des lumières : lire « tot el » la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, XCVIII (1992), 187-212.
- DUBOST, Francis, « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge : positions et propositions », *Revue des Langue Romane*, 100 (1996), 1-35.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois* (Genève : Slatkine, 1991).
- DUBY, Georges, *Mâle Moyen Âge, de l'amour et autres essais* (Paris : Flammarion, 1988).
- DUFOURNET, Jean, *Le Roman de Renart entre réécriture et innovation* (Orléans : Éditions Paradigme, 2007).
- DUMEZIL, Georges, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens* (Bruxelles : Latomus, 1958).
- FABRY, Irène, « La Suite Vulgate, Suite historique du Merlin ? Entre histoire et roman, le statut ambigu d'un récit arthurien en prose », *Tracés*, 10 (2006), en ligne, <http://journals.openedition.org/traces/151>.

- FEBVRE, Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais* (Paris : Albin Michel, 1968).
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, « La parole dans le Merlin de Robert de Boron », in *Merlin, Roman du XIII^e siècle*, dir. par Daniel Quéruel et Christine Ferlampin-Acher, (Paris : Ellipses, 2000), 89-104.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Merveilles et topiques merveilleuses dans les romans médiévaux* (Paris : Champion, 2003).
- FERRANTE, Joan M., *Woman As Image In Medieval Literature : from the Twelfth Century to Dante* (New York, London : Columbia University Press, 1975).
- FERRE, Vincent, « Introduction (1). Médiévalisme et théorie : pourquoi maintenant ? », *Itinéraires*, 3 (2010), 7-25.
- FLORI, Jean-Marie, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge* (Paris : Hachette, 1998).
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII^e-XV^e siècles) », *Clio. Histoire, femmes et société*, 30 (2009), 61-78.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », *Francofonia*, 74 (2018), 21-37.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, *La Veuve en majesté : deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale* (Genève : Droz, 2000).
- Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, dir. par Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari et Barbara Wahlen (Paris : Champion, 2003).
- FOWLER, David C., « L'amour dans le Lancelot de Chrétien », *Romania*, 363 (1970), 378-391.
- FRANCESCHINI, Baptiste, « Qui sème peu récolte peu » : Chrétien de Troyes au champ romanesque », *Études littéraires*, 40/2 (2009), 69-77.
- FRANCON, Marcel, « Autour de la lettre de Gargantua à son fils (Pantagruel, 8) », in *Études rabelaisiennes*, t. I (Genève : Droz, 1956), 8-13.
- FRAPPIER, Jean, « La Légende du Graal : origine et évolution », in *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. IV, (Hidelberg : Carl Winter, 1978), 291-331.
- FRAPPIER, Jean, « Le Graal et la Chevalerie », *Romania*, 75 (1954), 165-210.
- FRAPPIER, Jean, « Le personnage de Gauvain dans la Première Continuation de Perceval », in *Amour Courtois et Table Ronde* (Genève : Droz, 1973), 153-167.
- FRAPPIER, Jean, « Plaidoyer pour l'Architecte', contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le Lancelot en prose », *Romance Philology*, VIII (1954-1955), 27-33.
- FRAPPIER, Jean, « Sur un procès fait à l'amour courtois », *Romania*, 370 (1972), 145-153.
- FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal* (Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972).
- FRAPPIER, Jean, *Étude sur La Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle* (Genève : Droz, 1972).
- FRAPPIER, Jean, Rheinhold Grimm (éd.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV, *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle* (Heidelberg : Carl Winter, 1978), t. I, 291-395.
- FRIEDMAN, Albert B., « Morgan le Fay in Sir Gawain and the Green Knight », *Speculum*, 35 (1960), 260-274.
- FURTADO, Alfred L., « The Questing Beast as Emblem of the Ruin of Logres in the 'Post-Vulgate' », *Arthuriana*, 9/3 (1999), 27-48.
- GAIGNEBET, Claude, *A plus haut sens : l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais* (Paris : Maisonneuve et Larose, 1986).

- GALLY, Michèle, « L'aura du Moyen Âge sur la scène contemporaine », in *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*, dir. par Vincent Ferré (Paris : L'Harmattan, 2010), 125-137.
- GALLY, Michèle, Elisabeth Pinto-Mathieu, *Le Roman de Renart* (Paris : Atlande, 2007).
- GALLY, Michèle, Vincent Ferré, « Médiévistes et modernistes face au médiéval », *Perspectives médiévales*, 35 (2014), en ligne, <http://journals.openedition.org/peme/5761>.
- GAUNT, Simon, « The signification of Silence », *Paragraph*, 13/2 (1990), 202-216.
- GENDRE, André, « Le prologue de *Pantagruel*, le prologue de *Gargantua* : Examen comparatif », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74 (1974), 3-19.
- GHEON, Henri, *La Quête héroïque du Graal* (Paris : A. Blot, 1938).
- GINGRAS, Francis, « L'Autre Merlin », in « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost*, dir. par Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan, Jean-René Valette (Paris : Champion, 2005), 263-279.
- GINGRAS, Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles* (Paris : Champion, 2002).
- GINGRAS, Francis, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge* (Paris : Champion, 2011).
- GIOVÉNAL, Carine, « 'Faire du neuf avec du vieux' Chrétien de Troyes relu par Raoul de Houdenc dans *Mérougis de Portlesgues* », *Arts et Savoirs*, 3 (2013), en ligne, <http://journals.openedition.org/aes/385>.
- GLON, Thierry, « Pantagruel et l'invention de la fiction », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 42 (1996), 29-48.
- GOMEZ MORIANA, Antonio, « Don Quichotte ou l'évocation comme procédé narratif », *Canadian review of Comparative literature*, (1984), 521-558.
- GOODRICH, Peter H., « The Erotic Merlin », *Arthuriana*, 10, (2000), 94-115.
- GORGIEVSKI, Sandra, *Le Mythe d'Arthur, de l'imaginaire médiéval à la culture de masse* (Liège : Editions du Céfal, 2002).
- GOWANS, Linda, *Cei and the Arthurian Legend*, *Arthurian Studies* (Cambridge : D.S. Brewer, 1988).
- GUERREAU-JALABERT, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers des XII^e et XIII^e siècles* (Genève : Droz, 1992).
- GUERREAU, Anita, « Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode », *Romania*, 413 (1983), 1-48.
- GUIETTE, Robert, « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge », in *Formes et senefiance* (Genève : Droz, 1978), p. 1-24.
- HAMEL, Christopher de, *Scribes and Illuminators* (Toronto : University of Toronto Press, 1992).
- HARF-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine la naissance des fées* (Genève : Slatkine, 1984).
- HART, Thomas Elwood, « The Quadrivium and Chrétien's Theory of Composition: Some Conjectures and conjectures », *A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 35 (1981), 57-86.
- HUNT, Tony, « The Prologue to Chrestien's Li contes del Graal », *Romania*, 367 (1971), 359-379.
- IKEDA, Sanae, « The Medieval Works of Terry Jones », in *The Medieval Python: The Purposive and Provocative Work of Terry Jones*, ed. by R.F. Yeager; Toshiyuki Takamiya (New York : Palgrave Macmillan, 2012), 5-11.
- IMPERIALI, Christophe, *En quête de Perceval* (Paris : Champion, 2019).

- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style* (Paris : Champion, 2007).
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres* (Paris : Seuil, 1986), 37-76.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception littéraire* (Paris : Gallimard, 1978).
- JEANNERET, Michel, « 'Amis lecteurs' » Rabelais, interprétation et éthique, *Poétique*, 164 (2010), 419-43.
- JEAY, Madelein, « 'Car tot est dit' : parodie, pastiche, plagiat ? Comment faire œuvre nouvelle au Moyen Âge », *Faute de style : en quête du pastiche médiéval, Études françaises*, 46 (2010), 15-35.
- JOLY, Jehanne, « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX^e siècle en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 47 (1995), 135-168.
- JONES, Terry, *Chaucer's Knight, the portrait of a Medieval Mercenary* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1980).
- Kaamelott : un livre d'histoire*, dir. par Florian Besson et Justine Breton (Paris : Vendémiaire, 2018).
- KELLY, Douglas, « The Sources and Meaning of *conjointure* in Chrétien's *Erec* 14 », *Viator*, 1 (1970), 179-200.
- KENNEDY, Elspeth, « The Scribe as Editor », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier* (Genève : Droz, 1970), 523-531.
- KINOSHITA, Sharon, « Heldris de Cornuaille's *Roman de Silence* and the feudal politics of lineage », *Publications of the Modern Language Association of America*, 110 (1995), 397-409.
- KLINE, Daniel T., « Acephalic History : A Bataillon reading of Monty Python and the Holy Grail », in *Medieval Afterlives in Popular Culture. The New Middle Ages*, ed. By Gail Ashton and Daniel Kline (New York: Palgrave Macmillan), 2012, 71-83.
- KLINE, Daniel T., *Medieval Literature for Children* (New York and London: Routledge, 2003).
- KOBLE, Nathalie, « Des Cycles en série ? Effet de cycle et 'revenance' dans les derniers romans arthuriens en prose du XIII^e siècle », in *Cycle et collection*, éd. par Anne Besson, Vincent Ferré et Christophe Pradeau (Paris : L'Harmattan, 2008).
- KOBLE, Nathalie, *Les Prophéties de Merlin en Prose. Le roman arthurien en éclats* (Paris : Champion, 2009).
- KÖHLER, Erich, *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*, trad. par Eliane Kaufholz (Paris : Gallimard, 1974).
- KREUTZ, Barbara M., « Mediterranean Contributions to the Medieval Mariner's Compass », *Technology and Culture*, 14,3 (1973), 367-383.
- KUKULKA-WOJTSASIK, Anna, « Usurpation ou éducation dans *Le Roman de Silence* de Heldris de Cornouailles du XIII^e siècle », in *L'Imposture dans la littérature*, dir. par Arlette Bouloumié (Angers : Presses universitaires de Rennes, 2011), 43-54.
- L'Héritage de Chrétien de Troyes*, dir. par William Kibler, *Cahiers de recherches médiévales*, 14 (2007).
- LABIA, Anne, « La naissance de la Bête Glatissante [d'après le ms. B.N. 24400] », *Médiévales*, 6 (1984), 37-47.
- LACAN, Jacques, « L'amour courtois en anamorphose », in *Le Séminaire*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Livre 7, *L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960 (Paris : Seuil, 1986), 167-184.
- LACY, Norris J., « Fabliau Women », *Romance Notes*, 25 (1985), 318-327.

- LACY, Norris J., « *Perlesvaus and the Perceval Palimpsest* », *Philological Quarterly*, LXIX (1990), 263-271.
- LARANJINHA, Ana Sofia, « L'ironie comme principe structurant chez Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisation médiévale*, 162, (1998), 175-182.
- LASRY, Anita Benaim, « The Ideal Heroine in Medieval Romances : Quest for a Paradigm », *Kentucky Romance Quarterly*, 32 (1985), 227-243.
- LE GOFF, Jacques, « Les trois fonctions indo-européennes, l'histoire et l'Europe féodale », in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 6, (1979), 1187-1215.
- LE GOFF, Jacques, *Pour un autre Moyen Âge* (Paris : Gallimard, 1977).
- Le Moyen Âge contemporain : perspectives critiques*, dir. par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Littérature, 148 (2008).
- Le Moyen Âge en bulle*, dir. par Alain Corbellari et Aurélie Reusser-Elzingre (Paris : InFolio, 2014).
- LE NAN, Frédérique, « Les séjours sylvestres de Merlin dans l'œuvre de Robert de Boron », in *Merlin Roman du XIII^e siècle*, éd. par Dominique Quérel et Christine Fermanpin-Acher (Paris : Ellipses, 2000), 18-26.
- LE NAN, Frédérique, « Les séjours sylvestres de Merlin dans l'œuvre de Robert de Boron », in *Merlin Roman du XIII^e siècle*, éd. par Daniel Quéruelet et Christine Ferlampin-Acher (Paris : Ellipses, 2000), 16-28.
- Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, éd. par Danielle Bohler (Bordeaux : PUB, 2009).
- LEGROS, Huguette, « Arthur contre le géant. Un combat symbolique », in *Le Roman de Brut entre mythe et histoire*, Actes du colloque Bagnoles de l'Orne, septembre 2001, éd. par Claude Letellier et Denis Hüe (Orléans : Paradigme, 2003), 35-46.
- LEJEUNE-DEHOUSSE, Rita, *L'Œuvre de Jean Renart, contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge* (Genève : Slatkine, 1968).
- LEJEUNE, Rita, « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 78-79, (1977), 201-217.
- LEJEUNE, Rita, « Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, 3 (1958), 319-337.
- LEPAGE, Yvan G., « Encore les trois cents pucelles (Chrétien de Troyes, *Yvain*, v. 5298-5324), *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 34/134 (1991), 159-166.
- LEROUX, Normand, « La farce du Moyen Âge », *Études françaises*, 15 (1979), 87-107.
- LEUPIN, Alexandre, *Le Graal et la littérature* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982).
- LONG, Charles, « Was the Green Knight really Merlin ? », *Interpretations*, 7/1 (1975), 1-7.
- LOOMIS, Roger Sherman, « L'Esplumoir Merlin again », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 9 (1957), 79-83.
- LOOMIS, Roger Sherman, « Problems of the Tristan legend : Bleheris, the Diarmaid parallel, Thomas date », *Romania*, 209-210 (1927), 82-102.
- LOOMIS, Roger Sherman, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes* (New York : University Press Columbia, 1949).
- LOT, Ferdinand, « Compte-rendu sur Jessie L. Weston. The Legend of Sir Perceval, studies upon its origin, development and position in the Arthurian cycle. Vol. II : The Prose Perceval according to the Modena MS », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 70 (1909), 564-574.
- LOT, Ferdinand, « Encore *Bleheri-Breri* », *Romania*, 203 (1925), 397-408.
- LOT, Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose* (Paris : Champion, 1918).

- LUPACK, Alan, *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 177-183.
- MAKARIUS, Laura, « Le mythe du Trickster », *Revue de l'histoire des religions*, 175 (1969), 17-46.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 36 (1981), 969-982.
- MARNETTE, Sophie, « Voix de femmes et voix d'hommes dans les fabliaux », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22 (2011), 105-122.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : Une approche linguistique* (Berne : Peter Lang, 1998).
- MARX, Jean, « L'aventure de Guerrehés », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, (1963), 139-143.
- MARX, Jean, *Nouvelles Recherches sur la littérature arthurienne* (Paris : Klincksieck, 1965).
- MCCABE, Bob, *Dark Knights and Holy Fools: The Art and films of Terry Gilliam* (London : Orion, 1999).
- MCCRACKEN, Peggy, *In the Skin of a Beast : Sovereignty and Animality in Medieval France* (Chicago : University of Chicago Press, 2007).
- MELA, Charles, *La Reine et le Graal* (Paris : Seuil, 1984).
- Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, dir. par Nathalie Koble, Amandine Mussou et Mireille Séguy (Paris : Hermann, 2014).
- MÉNARD, Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge* (Genève : Droz, 1969).
- MERCERON, Jacques, « De La 'Mauvaise Humeur' du Sénéchal Keu: Chrétien De Troyes », *Cahiers De Civilisation Médiévale*, 41 (1998), 17-34.
- MICHA, Alexandre, « Études sur le Lancelot en prose », *Romania*, 327 (1961), 357-378.
- MICHA, Alexandre, « L'épreuve de l'épée », *Romania*, 70, (1948), 35-50.
- MICHA, Alexandre, « Les manuscrits du Lancelot en prose », *Romania*, 81 (1960), 145-187.
- MICHA, Alexandre, « Matière et sens dans L'estoire dou Graal de Robert de Boron », in *De la chanson de geste au roman. Études de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègue* (Genève : Droz, 1976), 207-230.
- MICHA, Alexandre, *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal* (Genève : Droz, 1987).
- MICKEL, Emanuel J., « The Unity and Significance of Marie's 'Prologue' », *Romania*, 381 (1975), 83-91.
- MILHE POUTINGON, Gérard, *François Rabelais. Bilan critique* (Paris : Nathan, 1996).
- MORAN, Patrick, « Cycle ou roman-somme ? Le 'Cycle Vulgate' dans les manuscrits et les imprimés du XV^e siècle », in *Le Moyen Âge par le moyen âge, même : réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, éd. Laurent Brun et Silvère Menegaldo (Paris : Champion, 2012), 163-178.
- MORAN, Patrick, *Lecture cyclique. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle* (Paris : Champion, 2014).
- MOREL, Jacques, « Sur la lettre de Gargantua à Pantagruel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 24 (1962), 385-387.
- MORETTI, Gabriella, *Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito letterario* (Parme : Pratiche Editrice, 1994).

- MORIN, Lise, « Études du personnage de Gauvain dans six récits médiévaux », *Moyen Âge*, 100 (1994), 333-351.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques. Réflexions autour du *Conte du Papegau* », *Poétique* 157 (2009), 3-17.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Tout ce qui vieillit est en train de renaître », in *Actualiser le passé : figures antiques du Moyen Âge à la Renaissance*, éd. par Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve (Lausanne : CEMEP, 2012), en ligne, http://my.unil.ch/serval/document/BIB_34DBDAE31C15.pdf.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir lire la satire médiévale* (Paris : Champion, 1994).
- MURRELL, Elizabeth, « History revenged : Monty Python translates Chrétien de Troyes's *Perceval, The History of the Grail (Again)* », *Journal of film and Video*, 50 (1998), 50-62.
- NICKEL, Helmut, « What Kind of Animal was the Questing Beast? », *Arthuriana*, 14/2 (2004), 66-69.
- NIKROG, Per, *Chrétien de Troyes. Romancier discutabile* (Genève : Droz, 1996).
- NITZE, William A., « Sans et matière dans les œuvres de Chrétien de Troyes », *Romania*, 173 (1915), 14-36.
- NOACCO, Christina, *La Métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008).
- NOACCO, Cristina, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », *Pallas*, 88 (2012), en ligne, <http://journals.openedition.org/pallas/2522>.
- NYKROG, Per, *Les Fabliaux*, (Genève : Droz, 1973).
- PARIS, Paulin, *Les Romans de la Table Ronde* (Paris : Techener, 1868).
- PARIS, Gaston, « Études sur les romans de la Table Ronde, Lancelot du Lac. II : *Le conte de la Charrette* », *Romania*, 12 (1883), 459-534.
- Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, dir. par Nathalie Koble et Mireille Séguy (Paris : Éditions Rue d'Ulm, collection « Aesthetica », 2009).
- PAYEN, Jean-Charles, « La Destruction des mythes courtois dans le roman arthurien : la femme dans le roman en vers après Chrétien de Troyes », *Revue des Langues Romanes*, 78 (1969), 215-228.
- PERRET, Michèle, « Travesties et transsexuelles : Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine », *Romance Notes*, 25 (1985), 328-340.
- PETIT, Aimé, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle: le « Roman de Thèbes », le « Roman d'Enéas », le « Roman d'Alexandre »* (Paris: Champion ; Genève : Slatkine, 2002).
- PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », *L'information littéraire* 58 (2006), en ligne, <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2006-2-page-12.htm>.
- POIRION, Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, 41 (1981), 109-118.
- POIRION, Daniel, *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters, vol. IV, Roman en vers et romans en prose* (Heidelberg : Carl Winter, 1978).
- POIRION, Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du moyen âge* (Paris : PUF, 1982).
- PSAKI, Regina, « Un coup de foudre », *Cahiers de recherches médiévales*, 13 (2006), 287-303.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle, « La fonction symbolique du féminin : le savoir des mères, le secret des sœurs et le devenir des héros », in *Masculin / Féminin dans le roman arthurien médiéval. Actes choisis du 17^e Congrès International Arthurien*, publ. par Friedrich Wolfzettel (Amsterdam : Rodopi, 1995).

- Rencontre du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page*. Actes du colloque des 12-13 décembre 2013, CEMA, Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris 3, dir. par Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik (Paris : Brespols, 2013).
- RICHE, Pierre et Jacques VERGER, *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge* (Paris : Tallandier, 2006).
- RIEGER, Dietmar, *Guenièvre, reine de Logres, dame courtoise, femme adultère* (Paris : Klincksieck, 2009).
- ROBERTSON Jr., Durant W., « Marie de France, *Lais*, Prologue », *Modern Language Notes*, 64 (1949), 336-338.
- ROBERTSON Jr., Durant W., « Some Medieval Literary Terminology, with Special Reference to Chrétien de Troyes », *Studies in Philology*, 48 (1951), 669-692; Tony Hunt, « Tradition and originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, 8 (1972), 320-344.
- ROQUES, Mario, « Pour l'interprétation du *Chevalier de la Charrete* de Chrétien de Troyes », *Cahiers de civilisations médiévale*, 1-2 (1958), 141-152.
- ROUBAUD, Sylvia, « Cervantès, l'aubergiste et les livres », in *Philosophie et esthétique dans le Don Quichotte de Cervantès*, dir. par Dominique de Courcelles (Paris : Publications de l'École nationale des chartes, 2007), 37-45.
- ROUSSEL, Claude, « Le Jeu des formes et des couleurs : observations sur la Beste Glatissant », *Romania*, 104 (1983), 49-52.
- RYCHNER, Jean, *Formes et structures de la prose française médiévale : L'articulation des phrases narratives dans la « Mort Artu »* (Genève : Droz, 1970).
- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* (Genève : Droz, 1955).
- SALLY, Antoinette, « La Récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du *Perceval* », in *Polyphonie du graal*, éd. par Denis Hüe (Orléans : Paradigme, 1998), 89-109.
- SALLY, Antoinette, *Image, Structure et sens : Études arthuriennes* (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1994).
- SCHEIDEGGER, Jean R., *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision* (Genève : Droz, 1989).
- SCHMOLKE-HASSELMAN, Beate, *The Evolution of Arthurian Romance, The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, trans. by Margaret and Roger Middleton (Cambridge : Cambridge University Press, 1998).
- SEGUY, Mireille, « Graal théâtre ou l'art de mémoire », in *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, éd. par Michèle Gally et Marie-Claude Hubert (Aix-en-Provence : PUP, « Senefiance », 2014), 89-98.
- SÉGUY, Mireille, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé* (Paris : Champion, 2001).
- SMITH, Paul J., « Variations sur le nom de Rabelais », in *Jeux de mots - enjeux littéraires : Essais en hommage à Sjef Houppermans*, éd. par Annelies Schulte Nordholt et Paul J. Smith (Leiden, Boston : Brill, 2018), 45-56.
- SMITH, Paul, « Le Prologue du Pantagruel: Une Lecture », *Neophilologus*, 68/2 (1984), 161-169.
- SOBCZYK, Agata, *L'Erotisme des adolescents dans la littérature française au Moyen Âge* (Louvain, Paris, Dudley : Peeters, 2008).
- SPIEGEL, Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose. Historiography in Thirteenth-century France* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993).

- SPITZER, Léo, « The prologue to the *Lais* of Marie de France and Medieval Poetics », *Mod. Phil.* 41 (1943-44), 96-102.
- STAINES, David, « The Medieval Cycle : Mapping a Trope », in *Transtextualities: Of Cycles and Cyclicity in Medieval French Literature*, ed. by Mara Sturm-Maddox and Donald Maddox (Binghamton, New York : Center for Medieval and Renaissance Studies, 1996).
- STRUGES, Robert S., « The raw and the cooked in *Le Roman de Silence*, Merlin at the limit of the human », in *L'humain et l'animal dans la France médiévale (XIIe – XVe s.)*, dir. par Irène Fabry-Tenanchi et Anna Russakoff (Amsterdam, New York : Rodopi, 2014).
- TELLE, Émile V., « A propos de la lettre de Gargantua à son fils (Pantagruel, Chap. VIII) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 19 (1952), 208-233.
- The Medieval Python: The Purposive and Provocative Work of Terry Jones*, ed. R.F. Yeager; Toshiyuki Takamiya (New York : Palgrave Macmillan, 2012).
- The New Arthurian Encyclopedia*, ed. Norris J. Lacy (Pennsylvania : Garland, 1996).
- TRACHSLER, Richard, « Brehus sans pitié : portrait-robot du criminel arthurien », in *La Violence dans le monde médiéval, Sénéfiance* 36 (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1994), 525-542.
- TRACHSLER, Richard, *Clôture du Cycle Arthurien. Études et Textes* (Genève : Droz, 1996).
- TRACHSLER, Richard, *Disjointures, Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narrative dans la littérature du Moyen Âge* (Tübingen, Bâle : A. Francke Verlag, 2000).
- TRACHSLER, Richard, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes* (Rome : Memini, 1998).
- TRACHSLER, Richard, *Merlin l'enchanteur. Étude sur le Merlin de Robert de Boron* (Paris : SEDES, 2000).
- Un territoire à géographie variable, la communication littéraire au temps de Charles VI*, dir. par Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve (Paris : Classiques Garnier, 2017).
- Une Étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, dir. par Francis Gingras (Laval : Les Presses de l'Université Laval, 2006).
- VALETTE, Jean-René, *La Pensée du Graal, fiction littéraire et théologie (XIIe-XIIIe siècle)* (Paris : Champion « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 85 », 2008).
- VAN COOLPUT, Colette-Anne, « La réaction de quelques épigones » in *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. by Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby, vol. I (Amsterdam : Rodopi, 1987-1988), 91-114.
- VARTY, Kenneth, Roger BELLON, Micheline de COMBARIEU DU GRES, et al. *A la recherche du Roman de Renart*, 2 vol. (New ALith Perthshire : Lochee Public : 1988-1991).
- VINAVER, Eugène, *A la recherche d'une esthétique médiévale* (Paris : Nizet, 1970).
- VINCENSINI, Jean-Jacques, « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du 'Cœur Mangé' dans la narration médiévale », *Le « Cœur » au Moyen Âge* (Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1991), 439-459.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval* (Paris : Nathan, 2000).
- VUAGNOUX-UHLIG, Marion, *Le Couple en herbe. Galeran de Bretagne et L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval* (Genève : Droz, 2009).
- WALTER, Philippe, « Merlin, l'enfant vieillard », in *L'imaginaire des âges de la vie*, éd. par Danièle Chauvin (Grenoble : ELLUG, 1996), 117-133.
- WALTER, Philippe, *Arthur, l'ours et le roi* (Paris : Imago, 2008).

- WESTON, Jessie L., « Wauchier de Denain and Bleheris (*Bledhericus*) », *Romania*, 34/133 (1905), 100-105.
- WESTON, Jessie L., « Wauchier de Denain, as a continuator of *Perceval* and the prologue of the *Mons ms* », *Romania*, 33/131 (1904), 333-343.
- YLLERA, Alicia, « Gauvain/Gawain : las multiples transposiciones de un héroe », *Revista de Literatura Medieval* 3, XLVI, (1991), 199-221.
- ZINK, Michel, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis* (Paris : PUF, 1985).
- ZINK, Michel, Michel Stanesco, *Histoire européenne du roman médiéval* (Paris : PUF, 1992).
- ZINK, Michel, *Poésie et conversion au Moyen Âge* (Paris : Presses Universitaires de France, 2003).
- ZUMTHOR, Paul, « Le roman courtois : essai de définition », *Études littéraires*, 4 (1971), 75-90.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale* (Paris : Seuil, 1972).
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix* (Paris : Seuil, 1987).
- ZUMTHOR, Paul, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (Paris : Presses Universitaires de France, 1984).
- ZUMTHOR, Paul, *Le Masque et la Lumière. La poétique des grands rhétoriciens* (Paris : Seuil, 1978).
- ZUMTHOR, Paul, *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans* (Lausanne : Payot, 1943).
- ZUMTHOR, Paul, *Parler du Moyen Âge* (Paris : Minuit, 1980).
- ZUSSA, Gaëlle, *Merlin un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine* (Genève : Slatkine, 2010).
- ZUSSA, Gaëlle, *Merlin. Rémanences contemporaines d'un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin XX^e siècle et début XXI^e siècle) : origines et pouvoirs*, thèse de doctorat en cotutelle préparée sous la direction de MM. Olivier Millet (université Paris 12-Créteil) et Robert Kopp (université de Bâle), soutenue le 14 juin 2008 à l'université Paris 12-Créteil (2009), en ligne, <http://peme.revues.org/2803>.

VI. Sur L'Oulipo

- BISENIUS-PENIN, Carole, *Le Roman oulipien* (Paris : L'Harmattan, 2008).
- BLOOMFIELD, Camille, *Raconter l'Oulipo (1960-2000) : histoire et sociologie d'un groupe* (Paris : Champion, 2017).
- BLOOMFIELD, Camille, « Une écriture réellement collaborative ? », *Genesis*, 41 (2015), 119-130.
- REIG, Christophe, « 'Ô temps, suspends ton...vol' : le plagiat par anticipation », *Formules*, 16 (2012), 65-75, p. 70.
- « Entretien avec Jacques Bens et Paul Fournel », *Action poétique*, 85 (1981), 48-64.
- JULIEN, Dominique, « La cuisine de Georges Perec », *Littérature*, 129 (2003), 3-14.
- ROUBAUD, Jacques, « Vers une oulipisation consécutive de la littérature », *La Bibliothèque Oulipienne*, 41 (1990), 85-119, p. 87.
- LAPPRAND, Marc, *Poétique de l'Oulipo* (Amsterdam, New York : Rodopi, 1998).
- LESSART, Alain, « Noël Arnaud : Du collègue à l'Oulipo », *Nuit blanche magazine littéraire*, 49 (1992), 55-61.
- MONCOND'HUY, Dominique, *Pratiques oulipiennes* (Paris : Gallimard, 2004).
- Oulipo Mode d'Emploi*, éd. par Christelle Reggiani et Alain Schaffner (Paris : Champion, 2016).

- Oulipo, Atlas de littérature potentielle* (Paris : Gallimard, 1981).
- Oulipo, La Littérature potentielle (créations, Re-création, Récréations)* (Paris : Gallimard, 1973).
- Oulipo, pièces détachées* (Paris : Éditions Mille et une nuits, 2007).
- Oulipo. Ouvroir de littérature potentielle*, éd. par Camille Bloomfield et Claire Lesage (Paris : Gallimard, 2014).
- REGGIANI, Christelle, *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire* (Genève : Droz, 2014).
- VII. *Sur la littérature de jeunesse*
- ADAMS, Gillian, « Medieval Children's Literature: Its Possibility and Actuality », *Children's Literature*, 26 (1998), 1-21.
- ANDRIES, Lise, *La Bibliothèque bleue au XVIII^e siècle : une tradition éditoriale* (Oxford : The Voltaire Foundation, 1989).
- ANGELOT, Hélène & als., « Chronique 'culture jeune'. Le sexisme dans la littérature pour la jeunesse : l'exemple des albums », *Le Français aujourd'hui*, 163/ 4 (2008), 109-114.
- BECKETT, Sandra L., *De grands romanciers écrivent pour les enfants* (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1997).
- BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale* (Paris : Gallimard, 1999).
- BETTELHEIM, Bruno, *La Psychanalyse de contes de fée*, trad. par Théo Carlier (Paris : Robert Laffont, 1976).
- BOULAIRE, Cécile, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002).
- BROCHON, Pierre, « De la littérature orale aux livres d'enfants », *Enfance*, 9 (1956), 121-123.
- BROCHON, Pierre, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle, sa littérature, ses lecteurs* (Paris : Gründ, 1954).
- BROCKMAN, Bennett A., « The Juvenile Audiences of Sir Orfeo », *Children's Literature Association Quarterly*, 10 (1985), 18-20.
- CARLIER, Christophe, *La Clef des contes* (Paris : Ellipses, 1998).
- CHELEBOURG, Christian, Francis MARCOIN, *La Littérature de Jeunesse* (Paris : Armand Colin, 2007).
- CLIFTON, Nicole, « Of Arthur and of Merlin as medieval children's literature », *Arthuriana*, 13/3 (2003), 9-22.
- Conte Oral and Written Dynamics*, ed. by Janice Carruthers and Maeve McCusker (Bern : Peter Lang, 2010).
- COULACOGLOU, Carina, « La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de Bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées », *Le Carnet PSY*, 110/6 (2006), 31-39.
- DA COSTA, Anna, Fabian DA COSTA, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines du, mythes, symbolisme et interprétation* (Paris : de Vecchi, 2005).
- DAFFLON NOVELLE, Anne, « Sexisme dans la littérature enfantine : quels effets pour le développement des enfants ? », Université de Genève, en ligne, <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/library/Sexisme-Litterat-Enfants>.
- Enfance et merveilleux*, dir. par Véronique Rousseau (Paris : Lierre & Coudrier, 1990).
- EWERS, Hans-Heino, « La littérature de jeunesse entre le roman et art de la narration », trad. par Yves Chevrel, *Revue de littérature comparée*, 304 (2002), 421-430.

- GÖRÖG-KARADY, Veronika, Christiane SEYDOU, « 'Conte, mon beau conte, de tous tes sens dis-nous quel est le vrai' », *Littérature*, 45 (1982), 24-34.
- HELD, Jacqueline, *L'Imaginaire au pouvoir* (Paris : Éditions Ouvrières, 1977).
- JAN, Isabelle, *La Littérature enfantine* (Paris : Éditions Ouvrières, 1985).
- JEAN, Georges, « The Uses of Enchantment ou du 'bon usage' de Bettelheim », in *Les pouvoirs des contes* (Paris : Casterman, 1981), 163-173.
- JEAN, Georges, *Le Pouvoir des contes* (Paris : Casterman, 1989).
- La Bibliothèque bleue & les littératures de colportage*, dir. par Thierry Delcourt et Elisabeth Parinet (Troyes : La Maison du Boulanger, 2000).
- LE BARS, Christian, « Walter Benjamin et le conte », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, 49 (2003), 60-65.
- LOISEAU, Sylvie, *Les Pouvoirs du conte* (Paris : Presses Universitaires de France, 1992).
- LURIE, Alison, *Don't Tell the Grown-Ups* (Boston : Little, Brown and Company, [1990] 1998).
- MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes* (Paris : Stock, 1964).
- MANUELIAN, Marie, Nathalie MAGNAN-RAHIMI, Lydie LAROQUE, « La littérature pour la jeunesse et le genre : un corpus face à ses contradictions ? », *Le français aujourd'hui*, 193/2 (2016), 45-62.
- MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance* (Paris : Imago, 2001).
- MULLER, Isabelle, « Le merveilleux serait-il un terme adulte ? », in *Enfance et merveilleux*, dir. par Véronique Rousseau (Paris : Lierre & Coudrier, 1990), 80-94.
- NARAHARA, May, *Gender Stereotypes in Children's Picture Books* (Long Beach: University of California, 1998), en ligne, <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED419248.pdf>.
- NIKOLAIEVA, Maria, Carole SCOTT, *How Picturebooks Work* (New York: Garland Publishing, 2001).
- NISARD, Charles, *Histoire des livres populaires ou De la littérature de colportage depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la commission d'examen des livres de colportage (30 novembre 1952)* (Paris : Amyot, 1854).
- O'SULLIVAN, Emer, « The Fate of Dual Addressee in the Translation of Children's Literature », *New Comparison*, 16 (1993), 109-119.
- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Le Roman pour la jeunesse* (Bern : Peter Lang, 2000).
- PAUL, Lissa, « From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity : Feminist Criticism », in *Understanding Children's Literature*, ed. by Peter Hunt (London and New York : Routledge, 2002), 112-122.
- PEJU, Pierre, *La Petite fille dans la forêt des contes* (Paris : Robert Laffont, 1980).
- PETITOT, Françoise, « De l'intérêt des princesses et de quelques autres », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 82 (2010), en ligne, <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2010-4-page-7.htm>.
- PRINCE, Nathalie, *La Littérature de jeunesse* (Paris : Armand Colin, 2015).
- RONDEAU, Catherine, *Aux source du merveilleux : une exploration de l'univers des contes* (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011).
- ROUTISSEAU, Marie-Hélène, « Représenter l'adolescence dans le roman initiatique pour la jeunesse : imaginaire de la psychologie, psychologie de l'imaginaire », in *La Jeunesse au miroir, les pouvoirs des personnages* dir. par Myriam Tsimbidy et Aurélie Rezzouk (Paris : L'Harmattan, 2012), 209-217.

- SHAVIT, Zohar, *Poetics of Children's Literature* (Athens (Georgia) : University of Georgia Press, 1986).
- STOCKAR, Denise von, « Les secrets du héros bien-aimé », *La Revue des livres pour enfants*, 241 (2008), 84-94.
- TUSSEAU, Jean-Pierre, « Traduire et abrégé les textes du Moyen Âge à l'intention des jeunes lecteurs : contraintes et limites de l'exercice », in *Médiévalités enfantines. Du passé défini au passé indéfini*, dir. Caroline Cazanave et Yvon Houssais (Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011), 27-37.
- VIROLE, Benoît, « De la pérennité des héros pour la jeunesse », *La Revue des livres pour enfants*, 241 (2008), 95-102.
- ZIPES, Jack, « On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with Children. Bruno Bettelheim's Moralistic Magic Wand », in *Breaking the Magic Spell: Radical theories of Folk and Fairy Tales* (Austin: University of Texas Press, 1979), 160-182.

VIII. Généralités

- ADAM, Jean-Michel, Françoise REVAZ, *L'Analyse des récits* (Paris : Seuil, 1996).
- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, trad. par Gérard Coffin et al. (Paris : Payot, 1978).
- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez (Paris : Klincksieck, 1995, [1970]).
- AGAMBEN, Giorgio, *Potentialities*, trad. par Daniel Heller-Roazen (Stanford : Stanford UP, 1999).
- AGAMBEN, Giorgio, « Le silence des mots », trad., par Matin Rueff, *Po&sie*, 131-132 (2010), 21-28.
- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, trad. par Yves Hersant (Paris : Payot, 1978).
- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze*, trad. par Yves Hersant (Paris : Rivages Poche, 1998).
- ALLEN, Diogenes, *Love : Christian Romance, Marriage, Friendship* (Cambridge : Cowley, 1987).
- ALLÉN, Sture (dir.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences : Proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin / New York : De Gruyter, 1989).
- AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 (2009), 1-16.
- Anachronismes créateurs* dir. par Alain Montandon et Saulo Neiva (Clérmont-Ferrant : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008).
- ARIES, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Paris : Seuil, 1973).
- ASHTON, Jennifer, « Gertrude Stein for Anyone », *ELH*, 64 (1997), 289-331.
- Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope : Reflections, Applications, Perspectives*, ed. by Nele Bemong & alli. (Gent : Academia Press, 2010).
- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, trad., Daria Olivier (Paris : Gallimard, « Tel », 1978).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski* (Paris : Seuil, 1970).
- BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du 'sexe' : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Revue Recherches féministes*, 20 (2007), 61-90.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, 5 (1968) ; reproduit dans *Œuvres Complètes*, t. 2 (Paris : Seuil, 1994), 61-67.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, (Paris : Seuil, 1999 [1966]).
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil, 1977).

- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris : Seuil, 1953).
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Ästhetik* (Hamburg : Verlag, 2007).
- BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, trad. par Cédric Cohen Skalli (Paris : Payot, 2011).
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I* (Paris : Gallimard, 2000).
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste et Rolf Tiedemann (Paris : Editions du Cerf, 1989).
- BENVENISTE, Émile, « Le jeu comme structure », *Deucalion. Cahiers de philosophie*, 2 (1947), 161-167.
- BONAFIN, Massimo, *Parodia e modelli di cultura* (Milan : Arcipelago, 1990).
- BONNEFOY, Yves, *L'Imaginaire métaphysique* (Paris : Seuil, 2006).
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago : Chicago University Press, 1961).
- BOURDETTE-DONON, Marcel, « Usage de l'anachronisme créateur chez Raymond Queneau », in *Anachronismes créateurs* dir. par Alain Montandon et Saulo Neiva (Clérmont-Ferrant : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008), 177-192.
- BRUNN, Alain, *L'Auteur* (Paris : GF, 2001).
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, trad. par M. Cervulle (Paris : Éditions Amsterdam [2004] 2006).
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminin et la subversion de l'identité*, trad. par Cynthia Kraus (Paris : La Découverte, 2005).
- CAUQUELIN, Anne, *A l'angle des mondes possibles* (Paris : PUF, 2014).
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes* (Paris : Seuil, 1995).
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires* (Paris : Éd. Amsterdam, 2007).
- COMPAGNON, Antoine, « Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité », in *Qu'est-ce qu'un auteur*, cours en ligne sur *Acta Fabula*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php>.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Le Sexe ni la mort, trois essais sur l'amour et la sexualité* (Paris : Michel, 2012).
- COMTE-SPONVILLE, André, *Petit traité des grandes vertus* (Paris : PUF, 1995).
- DELAS, Daniel, « L'enjeu du jeu poétique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 39 (1983), 79-100, p. 80.
- DELEUZE, Gilles, Claire Parnet, *Dialogues* (Paris : Champs Flammarion, 1996).
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'Archive* (Paris : Galilée [1995], 2008).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps* (Paris : Minit, 2000).
- DOLEZEL, Lubomir, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds* (Baltimore / London : Hopkins, 1998).
- DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen* 3 (1987), en ligne, <http://journals.openedition.org/semes/5383>.
- DOSSE, Françoise, « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espace Temps*, 87-88, 156-171.
- DUBOIS, Jacques, « Pour une critique-fiction », in *L'invention critique*, dir. par Jean-Pierre Martin (Paris : Cécile Defaut, 2004), 111-136.
- Dunamis. Autour de la puissance chez Aristote*, textes réunis par Michel Curbellier, Annick Jaulin, David Lefebvre, Pierre-Marie Morel (Louvain-la-Neuve : Éditions Peeters, 2008).
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, trad. par Myriem Bouzaher (Paris : Le Livre de Poche, 1979).

- ÉMELINA, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale* (Paris : Sedes, 1996).
- ESCOLA Marc et Sophie RABAU, *Littérature seconde ou la Bibliothèque de Circé* (Paris : Kimé, 2015).
- Esthétique et recyclages culturels*, éd. par Jean Klucinkas et Walter Moser (Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004).
- EVRRARD, Franck, *L'Humour* (Paris : Hachette, 1996).
- FAHY, Thomas, « Iterations as a Form of Narrative Control in Gertrude Stein's 'The Good Anna' », *Style*, 34 (2000), 25-35.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence prononcée au Collège de France en février 1969, reproduit dans *Dits et écrit*, dir. par Daniel Defert et François Ewald (Paris : Gallimard, 1994).
- GAFÄITI, Hafid, Anna MAIRESSE, Michèle PRAËGER, « Recyclages culturels : principe et pratiques », in *Recyclages culturels / Recycling culture*, dir. par Hafid Gafaïti, Anne Malresse, Michèle Praëger (Paris : L'Harmattan, 2003), 9-13.
- GEFEN, Alexandre, « L'usage des mondes », in *La Théorie littéraire des mondes possibles*, dir. par Françoise Lavocat (Paris : CNRS, 2010), 293-306.
- GENETTE, Gérard, « L'autre du même. Répétition et variation » in *Corps Ecrit*, 15, *Répétition et variation*, éd. par Béatrice Didier (Paris : PUF, 1985), 11-16.
- GENETTE, Gérard, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982).
- GENETTE, Gérard, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987).
- GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, 13 (2006), 1-9.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris : Hachette, 2011).
- HANNOOSH, Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires* (Columbus : Ohio State University Press, 1989).
- HAUG, Hélène, « Relecture critique de l'histoire de la lecture. Régularités discursives chez les historiens modernes », *Le Moyen Âge*, CXX (2014), 123-133.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (London: Methuen, 1985).
- HYNES, William J., William G. DOTY, *Mythical Trickster Figures : Contours, Contexts, and Criticisms* (Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 1993).
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles : Mardaga, 1985).
- JOLLES, André, *Formes simples*, trad. par Antoine Marie Buguet (Paris : Seuil, 1972), p. 185.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris : PUF, 2001).
- JUNG, Carl G., Charles KERENYI, *Le Fripon divin* (Genève : Georg, 1958).
- KENDALL, Tina, Kristin KOSTER, « Critical Approaches to Cultural Recycling. Introduction », *Other Voice*, 3 (2007), en ligne, <http://www.othervoices.org/3.1/guesteditors/index.php>.
- KOGAN Ilany, *Le Cri des enfants sans voix*, trad. par Liliane Flournoy (Lonay : Delachaux et Niestlé, 2001).
- KRIPKE, Saul, *Naming and Necessity* (Harvard : Harvard University Press, 1972).
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse* (Paris : Seuil, 1969).
- L'Intertextualité*, dir. par Nathalie Limat Letelier et Marie Miguët-Ollagnier (Paris : Les Belles Lettres, 1998).

- LANDEROUIN, Yves, « 'Critique créative' et 'critique de créateur', Willy et Debussy », *Poétique*, 155 (2008), 333-343.
- LANDEROUIN, Yves, *La Critique créative, une autre façon de commenter les œuvres*, (Paris : Champion, 2016).
- LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles* (Paris : CNRS, 2010).
- LAVOCAT, Françoise, « L'impossibilité des mondes possibles de la fiction », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 123 (2013), 113-129.
- LAVOCAT, Françoise, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? » *Atelier Fabula*, 2009, en ligne, http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26acute%3Braire_est%2Delle_un_monde_possible%3F.
- LEWIS, David, *On the Plurality of Worlds* (Oxford: Blackwell, 1986).
- LORAUX, Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, 27 (1993), 23-39.
- MACHEREY, Pierre, « Quelques concepts élémentaires », in *Pour une théorie de la production littéraire*, éd. par Pierre Macherey et Anthony Glioner (Lyon : ENS Editions, 2014), en ligne, <https://books.openedition.org/enseditions/1961?lang=en>.
- MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, 33 (2005), 93-102.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, (2009), 1-12, en ligne, consulté le 09 février 2014, <http://aad.revues.org/667>.
- MENDES GALLINARI, Melliandro, « La 'clause auteur' : l'écrivain, l'*éthos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 (2009), 1-17.
- MILLER, Rosalind S., *Gertrude Stein: Form and Intelligibility* (New York : Exposition Press, 1949).
- MILNER, Jean-Claude, *L'Amour de la langue* (Paris : Seuil, 1978).
- MOLINIÉ, Georges, « Les lieux du discours littéraire », in *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin (Paris : Kimé, 1993), 92-100.
- MOSER, Walter, « Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique », in *La recherche littéraire : objets méthodes*, dir. par Claude Duchet et Stéphane Vachon (Montréal : XYZ, 1998), 519-532.
- NYGREN, Anders, *Agape and Eros*, trad. par Philip S. Watson (Chicago : University of Chicago Press, 1982).
- OUTKA, Gene, *Agape : An Ethical Analysis* (New Haven : Yale UP, 1972).
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction* (Paris : Seuil, 1988).
- PETTITAT, André, « Fiction, pluralité des mondes et interprétation », *A Contrario*, 4/2 (2006), 85-107.
- PLATTNER, Annatina, « Patrick Chamoiseau et Luis Rafael Sanchez : de l'oralité à l'écriture carnavalesque » in *Parallelismen, Parallélismes, Paralelismos. Mélanges de littérature et d'analyse culturelle offerts à Peter Fröhlicher*, dir. par M. Burkhardt, A. Plattner, A. Schorderet (Tübingen : Gunter Narr, 2009), 229-238.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. par Margueritte Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn (Paris : Seuil, [1965], 1970).
- RANCIÈRE, Jacques, « Le concept de l'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'inactuel*, 6 (1996), 53-68.

- RATEAU, Paul, *Leibniz et le meilleur des mondes possibles* (Paris : Classiques Garnier, « Les Anciens et les Modernes – Études de philosophie », 2015).
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41 (1981), 4-7.
- RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1-2 (1979), 128-150.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte* (Paris : Seuil, 1979).
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Grasset, 1972).
- RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge : Cambridge UP, 1994).
- ROSE, Margaret A., *Parody /Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction* (London: Croom Helm, 1979).
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident* (Paris : Plon, 1972).
- RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore / London : Hopkins, 2001).
- RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington / Indianapolis : Indiana UP, 1991).
- SAENGER, Paul, « Physiologie de la lecture et séparation des mots », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 44 (1989), 939-952.
- SAIDEL, Matias Leandro, « Form(s)-of-Life. Agamben's Reading of Wittgenstein and the Potential Uses of a Notion », *Trans/Form/Ação, Marília*, 37(2014), 163-186.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions Transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux* (Paris : Seuil, 2011).
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Intertextualité, mémoire de la littérature* (Paris : Armand Colin, 2012).
- SAMSON, Dominique, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme et la société*, 147 (2003), 115-132.
- SANGSUE, Daniel, *La Parodie* (Paris : Hachette, 1993).
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (Paris : Éditions Payot, 1964).
- SAUVE, Denis, « Règles et langage privé chez Wittgenstein : deux interprétations », *Philosophiques*, 17 (1), 45-70.
- SCHLANGER, Judith, *Le neuf, le différent et le déjà-là : une exploration de l'influence* (Paris : Hermann, 2014).
- SCHWENGER, Peter, « Gertrude Writing Rose Writing Rose », *Children's Literature Association Quarterly*, 19 (1994), 118-12.
- SIESS, Jürgen, « Y a-t-il un auteur dans la pièce ? Ethos du personnage et 'figure auctoriale' », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 (2009), 1-18.
- Théorie des textes possibles*, dir. par Marc Escola, (Amsterdam : Rodopi, 2012).
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970).
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1978 [1971]).
- TOMICHE, Anne, « Repetition: Memory and Oblivion (Freud, Duras and Stein) », *Revue de Littérature Comparée*, 65 (1991), 261-276.
- TYNIA NOV, Iouri, « Destruction, parodie », *Change II*, trad. L. Denis (Paris : Gallimard, 1969), 67-76.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre* (Paris : Éditions sociales, 1977).
- WILLIAMS, Bernard, *Vérité et véracité* (Paris : Gallimard, 2005).
- WILLIAMS, Daniel Day, *The Spirit and Forms of Love* (Lanham : UP of America, 1981).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. par Françoise Dastur et al. (Paris : Gallimard, 2004 [1953]).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. par Gilles-Gaston Granger (Paris : Gallimard, 1993, [1922]).

WOLFF, Francis, *Il n'y a pas d'amour parfait* (Paris : Fayard, 2016).

IX. Multimédia

Films, séries et musique

Blade runner 2049, Denis Villeneuve, 2017, USA.

Blade runner, Ridley Scott, 1982, USA.

CHAUSSON, Ernest, *Le Roi Arthur* (Koch, Schwann : Edition Bregenzer Festspiele, 1998).

Excalibour, John Boorman, 1981, USA.

Fringe, J.J. Abrams, 2008-2013, USA.

Kaamelott, Alexandre Astier, 2005, France.

ROSALIA, *El mal querer*, prod par El Guinchon (Sony Music, 2018).

Star Wars, George Lucas, 1977-2019, USA.

Stargate. Roland Emmerich, 1994, USA, France.

THE MONTY PYTHON, *Monty Python And The Holy Grail screenplay* (London: Python (Monty) Pictures, 1992), en ligne, http://sfy.ru/?script=mp_holygrail.

The Seventh Seal, Ingmar Bergman, 1957, Suède.

THOMAS, Ambroise, *Mignon*, Opéra-comique en trois actes. Livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe. Créé à l'Opéra Comique le 17 novembre 1866.

Podcasts, entretiens, articles de presse

CHEVILLEY, Philippe, « Perceval, l'ange déchu », *Les Echos*, (28/04/2014), en ligne, http://www.lesechos.fr/28/04/2014/LesEchos/21677-042-ECH_perceval--l-ange-dechu.htm.

CROM, Nathalie :, « Jacques Roubaud : 'Je construis des livres qui ont une organisation interne réfléchi' », entretien avec Jacques Roubaud, 28 février 2014, en ligne, <https://www.telerama.fr/idees/jacques-roubaud-je-construis-des-livres-qui-ont-une-organisation-interne-reflechie,109188.php>.

Florence Delay, *Jacques Roubaud, Graal Théâtre* (Villeurbanne : Cahier du TNP 14, 2014), en ligne, <https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2015/02/14-15-graal-theatre-cahier-tnp-14-telecharger.pdf>.

Rencontre avec Florence Delay et Jacques Roubaud, à l'occasion de la parution de Graal théâtre, Gallimard (2005), en ligne, <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01057096.HTM>.

VIAN, Boris et Georges Delerue : *Le Chevalier de Neige*, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=QYXd97hjn4M>.

ZINK, Michel, « Auctor et auctoritas au Moyen Age » (2007), en ligne, <https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2007/symposium-2007-10-18-12h00.htm>.