

## CONJOINTURES APOCRYPHES LA FONTAINE SOUS LE PIN D'YVAIN<sup>1</sup>

Ernstpeter Ruhe  
(Université de Wurtzbourg)

«Coudre avec du fil de roman»<sup>2</sup>, voilà l'art dans lequel Chrétien de Troyes est passé l'un des maîtres incontestés du moyen âge. Face aux toiles du monde arthurien qu'il a tissées, ses lecteurs professionnels d'aujourd'hui ont toujours autant de fil à retordre, soit qu'ils essaient de démonter les savantes textures à la recherche de la trame et de sa senefiance, soit qu'ils s'efforcent de cerner les sens possibles de l'ensemble finement brodé. Et surprise par la richesse de ce qu'elle découvre, la critique arrive parfois à se demander tout bas, non sans inquiétude: «Why are there so many interpretations of Chrétien?»<sup>3</sup>

Rien que de plus encourageant que cela. «Pour charmer un esprit ouvert à la compréhension multiple»<sup>4</sup>, Chrétien de Troyes a fait miroiter dans ses romans, tout comme Stéphane Mallarmé dans ses poésies, les reflets et les réflexions d'une poétique hautement sophistiquée. Si le lecteur, malgré les lumières déjà captées avant lui, s'expose ouvertement à ces feux d'artifices, il se verra tenté d'enrichir à son tour les interprétations du grand romancier. Voici quelques suggestions.

Puisque les sentiers de la création romanesque nous font déboucher chez Chrétien sur tant de bifurcations, il est utile de choisir un bon guide. Michel Butor se prête à ce rôle. A la fin de son analyse des textes alchimiques, cryptogrammes qui de par leur langage codé risquent de rebuter tous ceux qui veulent les approcher, il conclut ainsi:

Ce sont des labyrinthes bardés de serrures, mais qui doivent donner leurs propres clés. Le lecteur pressé apercevra bien, par des entrouvertures, d'admirables

<sup>1</sup> L'article qui suit résume très brièvement les résultats de recherches qui seront exposés en détail dans une monographie (à paraître en 1998).

<sup>2</sup> Furetière, *Le roman bourgeois*, ed. A. Adam, *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris 1958, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1025.

<sup>3</sup> Cf. l'article de M.T. Bruckner, «An Interpreter's Dilemma: Why Are There so Many Interpretations of Chrétien's Chevalier de la Charrette?», *Romance Philology* 40 (1986-1987), pp. 159-180.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, *Poèmes en prose: La déclaration foraine*, ed. H. Mondor – G. Jean-Aubry, Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 283.

jardins, mais l'épaisseur des murs le rebutera, et il n'aura pas la patience de chercher tout autour de la porte les instruments qui lui permettraient de l'ouvrir. Au contraire, celui chez qui se sera éveillé un véritable désir de pénétrer, y parviendra au bout d'un peu de recherche et de temps<sup>5</sup>.

Ce qui est vrai pour les énigmes de l'écriture alchimiste, pourrait être valable aussi pour certains textes littéraires. Le roman d'*Yvain* de Chrétien de Troyes va nous servir de terrain d'essai. Cherchons d'abord près de la porte les clés, qui nous permettront de pénétrer dans les admirables jardins du roi Artus.

Si la recherche actuelle s'occupe avec un tel engagement du début d'*Yvain*, c'est que l'entrée en matière de ce roman pose problème; elle perturbe le jeu des prologues 'réguliers' auquel l'auteur nous a habitués dans ses autres oeuvres<sup>6</sup>. Aller *medias in res*, interrompre un premier narrateur qui vient à peine de commencer son récit «de honte», faire passer ensuite son rôle à un autre personnage et générer ainsi l'action à partir de faits rapportés et d'un rapport sur le rapport – dès la scène d'ouverture, tout est orienté vers l'oralité, et le dialogue restera prédominant jusqu'à la séquence finale du roman<sup>7</sup>.

Un mot amène l'autre. Et il en cache un autre, comme l'explique le «devious narrator» Calogrenant<sup>8</sup>, avant d'entamer son récit pour de bon, en glosant sur les sens et le Sens. Le lecteur qui veut bien ouvrir «Cuer et oroailles» (v. 150)<sup>9</sup> pour se laisser pénétrer par la voix afin d'«entendre» ce qu'elle dit, fait bien de suivre le conseil de Calogrenant à la lettre et de l'appliquer à la situation du récitant lui-même. Car qui écoute bien ce que raconte Chrétien sur Artus et Calogrenant, qui va raconter à son tour, entendra une autre histoire. Ce qui lui ouvrira «voie et dois» (v. 165) à une compréhension multiple.

**Les pages de Darius.** – Le roi a réuni ses sujets pour une grande fête. Après le repas, il se retire dans sa chambre à coucher et fait la sieste. Devant la porte, quelques membres de sa cour sont réunis et conversent.

Pourquoi rappeler le début d'*Yvain* pourtant «troppo noto perché occorra

<sup>5</sup> M. Butor, «L'alchimie et son langage», dans M.B., *Répertoire*, Paris, Les Editions de Minuit, pp. 12-19, en particulier pp. 16-17.

<sup>6</sup> Cf. R. Dragonetti, «Le vent de l'aventure dans *Yvain ou le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes», *Moyen Age* 46 (1990), pp. 435-462, en particulier p. 436 sq. – J.T. Grimbert, «On the Prologue of Chrétien's *Yvain*: Opening Functions of Keu's Quarrel», *Philological Quarterly* 64 (1985), pp. 391-398. – B.N. Sargent-Baur, With Catlike Tread: «The Beginning of Chrétien's *Chevalier au Lion*», dans S. Burch North (ed.), *Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge*, Genève, Droz, 1988, pp. 163-173.

<sup>7</sup> Pour le problème de l'oralité, cf. W.-D. Stempel, «La 'modernité' des débuts: La rhétorique de l'oralité chez Chrétien de Troyes», dans M. Selig, B. Frank, J. Hartmann (edd.), *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Tübingen, Narr, 1993, pp. 275-298.

<sup>8</sup> K.D. Uitti, «Narrative and Commentary: Chrétien's Devious Narrator in *Yvain*», *Romance Philology* 33 (1979), pp. 160-167.

<sup>9</sup> Le texte est cité d'après l'édition de David F. Hult, *Chrétien de Troyes, Le Chevalier au lion ou Le roman d'Yvain*, Paris, Le livre de poche, 1994.

riassumerlo»<sup>10</sup>? Pour la raison que ce nouveau conte que Chrétien commence ainsi était pour le XII<sup>e</sup> siècle une histoire déjà très ancienne. L'*Ancien Testament* contenait à cette époque encore un texte dit *Le troisième livre d'Esdras* que la Réforme, suivie à la fin du siècle par l'Église catholique, allait écarter de la Bible pour le compter désormais parmi les écrits «apocryphes»<sup>11</sup>. Si l'on considère l'ensemble des neuf chapitres, composés presque entièrement de fragments que l'on retrouve dans les chroniques (*Paralipomenon* II; *Esdras* I, II), le récit suivant (chap. 3-4), qui n'a pas d'équivalent ailleurs dans la Bible, détonne<sup>12</sup>:

Rex Darius fecit cenam magnam omnibus vernaculis suis et omnibus magistratibus Mediae et Persis et omnibus purpuratis et praetoribus et consulibus et praefectis sub illo, ab India usque Aethiopiam centum viginti septem provinciis. Et cum manducassent et bibissent et satiati revertebantur, tunc Darius rex ascendit in cubiculo suo et dormivit et expergefactus est.

Tunc illi tres iuvenes, corporis custodes qui custodiebant corpus regis, dixerunt alter altero: Dicamus unusquisque nostrum sermonem, qui praeceat; et cuiuscumque apparuerit sermo sapientior alterius, dabit illi Darius rex dona magna et epinicia magna, purpura cooperiri et in auro bibere et super aurum dormire et currum aureo freno et cidarim byssinam et torquem circa collum, et secundo loco sedebit a Dario propter sapientiam suam et cognatus Darii vocabitur.

Tunc scribentes singuli suum verbum signaverunt et posuerunt subter cervical Darii regis. Et dixerunt: Cum surrexerit rex, dabunt illi scripta sua; et quodcumque iudicaverit rex et tres magistratus Persidis, quoniam verbum eius sapientius est, ipsi dabitur victoria sicut scriptum est. Unus scripsit: Fortius est vinum. Alius scripsit: Fortior est rex. Tertius autem scripsit: Fortiores sunt mulieres, super omnia autem vincit veritas.

Et cum surrexisset rex, acceperunt scripta sua et dederunt illi et legit. Et mitens vocavit omnes magistratus Persarum et Medorum et purpuratos et praetores et praefectos. Et sederunt in consilio et lecta sunt scripta coram ipsis. Et dixit: Vocate adolescentes, et ipsi indicabunt verba sua.

Suivent alors les discours dans lesquels les pages défendent leurs thèses, dans l'ordre indiqué initialement. Après les concurrents qui ont parlé du vin et du roi, Zorobabel, avec plus d'éloquence encore, décrit le pouvoir des femmes ainsi:

Viri, non magnus rex et multi homines? Nec vinum praeceat? Quis est ergo

<sup>10</sup> M. Bonafin, «Millanterie dissimulate. Chrétien de Troyes e Walter Map», *Medioevo Romano* 18 (1993), pp. 83-89, en particulier p. 84.

<sup>11</sup> Depuis l'édition Clementina de la Vulgate (1592) *Esdras III* a toujours été imprimé en appendice, comme étant *extra seriem canonicorum librorum*, cf. *Theologische Realenzyklopädie*, t. 3, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1978, p. 293. La recherche qui s'intéresse à l'influence de la Bible sur l'œuvre de Chrétien part toujours de la Bible d'aujourd'hui et oublie la présence des textes apocryphes dans la Bible médiévale, cf. p. ex. A.M. Raugei, «La bibbia nell'opera di Chrétien de Troyes», *ACME* 26 (1973), pp. 205-245.

<sup>12</sup> Le texte est cité d'après l'édition suivante: *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, t. 2, Appendix, pp. 1914-1917. Une traduction en français moderne n'existe pas.

qui dominatur eorum? Nonne mulieres? Genuerunt regem et omnem populum, qui dominantur mari et terrae. Et ex illis nati sunt, et ipsae educaverunt eos qui plantaverunt vineas, ex quibus vinum fit. Et ipsae faciunt stolas omnium hominum, et ipsae faciunt gloriam hominibus, et non possunt homines separari a mulieribus. Si congregaverint aurum et argentum et omnem rem speciosam, et viderint mulierem unam bono habitu et bona specie, omnia haec relinquentes in eam intendunt et aperto ore conspiciunt, et eam eligunt magis quam aurum et argentum et omnem rem speciosam. Homo suum patrem derelinquit, qui enutrit eum, et suam regionem, et ad mulierem suam coniungit se. Et cum muliere remittit animam, et neque patrem meminit neque matrem neque regionem. Et hinc oportet vos scire, quoniam mulieres dominantur vestri. Nonne doletis et laboratis, et omnia mulieribus confertis et datis? Et accipit homo gladium suum et vadit in via, furta facere et homicidia et mare navigare et flumina, et leonem videt et in tenebris ingreditur. Et cum furtum fecerit et fraudes et rapinas, amabili suae adfert. Et iterum diligit homo suam uxorem magis quam patrem aut matrem. Et multi dementes facti sunt propter suas uxores, et servi facti sunt propter illas. Et multi perierunt et iugulati sunt et peccaverunt propter mulieres. ...

Le roi et sa cour sont impressionnés, et lorsque Zorobabel a chanté les louanges de la vérité qui est en Dieu, le peuple entier est unanime pour dire que le prix lui revient. Cette victoire, arrachée par un Juif, a les conséquences les plus importantes pour le peuple du vainqueur. Le roi laisse à Zorobabel le choix de ce qu'il veut avoir pour récompense, et Zorobabel obtient de Darius la permission de reconstruire le temple à Jérusalem. Ce qui fut immédiatement mis en oeuvre, et le peuple d'Israël put enfin revenir dans sa ville sainte.

Si Luther écartait les livres Esdras III et IV de la Bible parce que «so gar nichts drinnen ist, das man nicht viel besser in Esopo, oder noch geringern Büchern kan finden»<sup>13</sup>, il devait surtout penser à ce petit conte oriental, intercalé pour des raisons évidentes. L'écrivain français du XII<sup>e</sup> siècle réagit tout autrement. Il y trouva tout pour en faire un roman.

**La Femme et la Vérité.** – La réécriture de Chrétien suit les règles de l'amplification narrative<sup>14</sup>. Il se sert surtout de la multiplication et nous présente p. ex. six chevaliers au lieu des trois pages bibliques: mais ils ne seront également que trois à agir dans la scène d'ouverture (Calogrenant, Keu et Yvain). Les mots se doublent d'actes: la discussion dégénère en dispute et finit par provoquer une série de duels. Les thèses des trois pages contiennent les germes de l'action que développera Chrétien. Le pouvoir du roi est exalté dès les premiers vers, et par la suite, Artus fera exactement ce qu'avait dit le second page («Il se

<sup>13</sup> *Vorrede auf den Baruch*, cité d'après *Theologische Realenzyklopädie* (cf. note 11), p. 294.

<sup>14</sup> Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 309 sqq.

met à table, il boit et il se repose»), ce discours résumant ce que venait de faire Darius. L'emprise du vin est évoquée par Keu pour ridiculiser Yvain<sup>15</sup>.

La thèse du rôle dominant de la femme sera défendue par Yvain, et tout comme Zorobabel dans *Esdras III*, il sortira vainqueur de l'épreuve. Mais avant d'y parvenir, il subira ce que le page de Darius avait prédit: l'admiration qui laisse l'homme bouche bée devant la femme; la soumission totale; le départ à l'aventure, l'épée à la main; la confrontation avec le lion; la folie. Chrétien développe ces thèmes dans une action qui prend son point de départ à une autre source, à la fontaine de Barenton décrite par Wace. A ce point nodal du roman, dont l'importance va en s'amplifiant au fil des vers (deux descriptions, trois duels), Chrétien a indiqué en filigrane, non sans un clin d'oeil amusé en direction du lecteur, d'où venait son inspiration, en mettant côte à côte le puits merveilleux et la chapelle, la source bretonne et la source chrétienne. Il reprend à son compte la distanciation sceptique de Wace («Au revenir pour fol me ting», v. 576), et il tient aussi à bien marquer la distance entre le récit biblique et sa réécriture romanesque: une «petite chapelle» prend la place du temple de Jérusalem dans *Esdras*, et au lieu de raconter le moment crucial dans l'histoire du peuple élu qui peut enfin reconstruire son sanctuaire dans la ville sainte, grâce à la victoire du page Zorobabel, Chrétien nous parlera du sort d'un individu qui viendra se sacrifier sur l'autel d'une dame qui fait la pluie et le beau temps.

La quatrième thèse de la vérité est prise en charge par le cousin d'Yvain, Calogrenant, qui insiste sur le fait qu'il ne parlera «Ne de fable, ne de menchange... Ains conterai che que je vi» (172-174), thème sur lequel le roman revient à plusieurs reprises et dans son dernier vers encore. Il sous-tend aussi les grands moments de l'action, dans lesquels Chrétien fait comprendre de quelles ruses il faut se servir quelquefois pour détromper certains protagonistes (Laudine) et leur faire apparaître leur propre vérité; prestidigitations que Lunete, l'astuce incarnée, ramène à la fin à leur dénominateur commun: «Au jeu de verité l'a prinse...» (v. 6624). La femme est finalement vaincue par ce qui est encore plus fort, conclusion qui rejoint exactement celle du livre d'*Esdras*.

**Vetera et Nova.** – Chrétien s'est servi du petit conte oriental d'*Esdras III* du début jusqu'à la fin de la joute oratoire et en a fait le canevas de son roman. Mais il ne serait pas cet auteur exceptionnel qu'il est s'il n'avait pas enrichi sa source d'inspiration d'un nouveau niveau de sens.

Dans *Esdras III*, le discours de Zorobabel sur la vérité parvient à son apogée avec la louange de Dieu. Pour le romancier, la vérité ne réside pas dans un ailleurs de la foi, mais est inscrite dans son texte qui se double d'un arrière-

<sup>15</sup> Cf. v. 590 sqq.: «Plus a paroles en plain pot De vin qu'en .i. muy de chervoise. On dit que chat saous s'envoise: ...», et vv. 2181-85: «Ay, qu'est ore devenu Yvains... Qui se vanta aprez mengier...? Bien pert que ce fu aprez vin!»

fond herméneutique. Au lecteur de le décrypter. C'est ce thème qui ouvre et sous-tend l'histoire d'Yvain, que l'absence d'un *d* sépare à tout jamais de l'histoire divine.

Dans l'introduction de son récit, Calogrenant développe le problème de l'«*oïr et bien entendre*» à partir d'une citation du Nouveau Testament (*Mt* 13, 13-5) qui a été identifiée depuis longtemps. Ce qui peut échapper facilement à la vigilance du lecteur, c'est que ce thème était inscrit implicitement dans le texte dès le départ du roman, où Chrétien indiquait, comme en passant, la date exacte à laquelle l'action du roman avait pris son point de départ: «le Penthecouste» (v. 6). C'est ici, tout près de la porte, que nous trouverons la clé promise par Butor.

Lorsque dans les *Actes des Apôtres* (I 2) nous est conté comment à la Pentecôte le Saint Esprit est descendu sur les douze disciples, le récit évoque d'abord les langues de feu; élément que Chrétien parodie<sup>16</sup> lorsqu'il raconte comment dans le cercle des six chevaliers réunis devant la porte du roi la langue de Keu commence à cracher du feu, quand Guenevièvre «vint sour aus» (v. 64). La suite est bien plus importante pour notre roman: les Juifs ne comprennent pas ce qui se passe (*Quidnam vult hoc esse?*); certains pensent que les apôtres sont ivres (*musto pleni sunt isti*)<sup>17</sup>. C'est Saint Pierre qui viendra à leur secours en prononçant un sermon, et les Juifs alors vont se convertir.

Voir et entendre et ne pas comprendre, bien écouter et enfin saisir le sens – tel est le sujet inscrit dès l'ouverture dans la simple datation du roman. La suite ne fera que le développer et l'approfondir: la question de savoir *Quidnam vult hoc esse?* irrite les chevaliers lorsqu'ils constatent quelques vers plus loin (v. 42 sqq.) que le roi se retire de la fête pour se coucher. Calogrenant revient à ce problème dans le 'prologue' de son récit et le développe sur la base d'une citation tirée de saint Matthieu.

Le choix de cette *auctoritas* renforce le sujet initial. Il suffit, là aussi, de ne pas se satisfaire d'identifier les versets correspondants (*Mt* 13, 13-15), mais de bien regarder le contexte de la Bible. Jésus parle au peuple par paraboles<sup>18</sup>, ce qui amène les disciples à demander: *Quare in parabolis loqueris eis?* (10). Il leur explique que c'est *Quia vobis datum est nosse mysteria regni caelorum, illis autem non est datum* (11); après avoir commenté les paraboles dans le détail, il contrôle s'il a été bien compris (*Intellexistis haec omnia?*, 51).

Chrétien ne reprend de ce long sermon que les versets d'Isaïe cités par Jésus pour souligner sa réflexion de départ (*ideo in parabolis loquor eis, quia*

<sup>16</sup> Hult (cf. note 9), pp. 14-15 fait allusion à cet aspect et voit dans "la scène d'ouverture elle-même – les chevaliers fidèles réunis à la cour –" une "réplique parodique à celle des apôtres lors de la fête de la Pentecôte...".

<sup>17</sup> Ce thème, introduit sur le ton de la moquerie (*irridentes dicebant*, 13), est également cher à Keu, nous l'avons déjà constaté, cf. le reproche d'ivresse qu'il fait à Yvain (note 15).

<sup>18</sup> C'est avec des allusions à la première parabole du semeur (*Mt* 13, 4-9, en particulier 5-8) que Chrétien commencera *Le conte du Graal*.

*videntes non vident et audientes non audiunt neque intelligunt*, 13); voir et entendre et ne pas comprendre, cette réflexion rend explicite ce qui était implicitement contenu dans le récit des événements de Pentecôte déjà analysé.

Chrétien est avare de ses allusions. Au lecteur de les compléter et de prouver ainsi qu'il a compris le message. «Qui veut, si m'oié», citera l'auteur de nouveau d'après le sermon de Jésus (v. 1451), un impératif qui implique aussi cet autre réservé à ceux *quibus datum est*: «Qui peut, si m'oié».

Dans leurs sermons, Jésus et saint Pierre se fondent sur des citations de l'Ancien Testament. Chrétien imite ses modèles jusque dans ce procédé et fonde son roman sur un extrait du livre III d'*Esdras*. C'est ainsi que la réflexion avec laquelle Jésus avait terminé son discours reçoit un sens tout nouveau: *omnis scriba doctus in regno caelorum similis est homini patrifamilias, qui profert de thesauro suo nova et vetera* (52). Chrétien puise dans ses trésors d'inspiration et en retire des textes du Nouveau et de l'Ancien Testament. Avec ces choses anciennes, il crée quelque chose de si totalement nouveau que les lecteurs n'ont osé s'imaginer jusqu'à quel point il puisait à des sources, et même aux plus sacrées.

**Intelleximus haec omnia?** – La vérité des sermons de Jésus et de saint Pierre est dite par les prédicateurs eux-mêmes, tout comme Zorobabel ramène son discours finalement à la seule vérité possible, à Dieu. Chrétien laisse son message dans l'ombre, et au lieu de la Vérité, chaque lecteur trouvera la sienne et devra accepter «la compréhension multiple» des autres.

La comparaison avec les sources bibliques accentue ce qui a déjà été souligné dans la recherche: comme les modèles du Nouveau Testament, Chrétien nous raconte l'histoire d'un enseignement qui aboutit à une conversion. Une série de dures épreuves amène le héros impétueux à bien écouter et à bien regarder et à atteindre ainsi, grâce à la compréhension, la maturité.

Si le roman reste donc, quant à son contenu, proche de la ligne générale des deux discours bibliques, il s'en écarte complètement quant à sa forme. Ce changement est beaucoup plus profond que ne le laisse soupçonner le passage de la prose au vers. C'est dans son esthétique que cette oeuvre d'art trouve la vérité qui lui est propre et qui procure le plaisir du texte que la Bible ignore. Chrétien ne pouvait pas mieux le faire comprendre qu'en restant, avec la structure de son roman, très près du modèle sacré.

**Ars praedicandi et l'art du roman.** – Tout commence au moment où quelqu'un "ot commenchié .i. conte" (v. 59). L'oralité est un des traits marquants du roman d'*Yvain*. Et après avoir pris connaissance des sources bibliques, nous pouvons constater que le même phénomène caractérise également ces textes (*Esdras III*; *Mt 13*; *Act I 2*). Ce qui relie en particulier les deux chapitres du Nouveau Testament auxquels Chrétien fait allusion, ce n'est pas seulement leur

contenu (la problématique de bien regarder et écouter), mais aussi leur forme: ils présentent Jésus et saint Pierre en tant que prédicateurs.

De là à penser que Chrétien n'a pas hésité à suivre ses modèles jusque dans leur aspect générique, il n'y a qu'un pas. Il sera franchi ici d'autant plus allègrement que ce rapprochement permettra de mieux comprendre la structure déviante de l'entrée en matière, qui, à la surprise des lecteurs, correspond si peu à un prologue 'régulier'.

Les *artes praedicandi* recommandaient au prédicateur de commencer par le *thema*, c'est-à-dire par le passage de la Bible qui devait faire le sujet du sermon<sup>19</sup>. *Fiat principium resumendo thema*: Chrétien, avec son sens ludique habituel, prend la règle au pied de la lettre et résume son sujet le plus brièvement possible, en un seul mot ("Penthecouste").

Dans l'*introductio* qu'il fallait entamer ensuite, avant de parler de la *divisio*, *repeti debet primum thema*: Chrétien suit fidèlement ce conseil et laisse Calogrenant répéter le sujet «pentecostal» dans l'introduction de son récit. En le développant, le chevalier-narrateur fait comprendre quel modèle de *divisio* serait d'abord suivi: la *divisio intra*, c'est-à-dire la technique selon laquelle la citation biblique est commentée à partir d'elle-même; Chrétien varie ce procédé en ceci qu'il fait appel à un autre passage de l'Écriture (*Mt* 13, 13-15) qui traite le même sujet.

La *divisio* qui devait terminer l'introduction avait deux buts: enrichir l'exégèse et la structurer. Chrétien n'explique pas ses principes de *divisio*, mais il est facile de les retrouver dans son texte. Après avoir utilisé la *divisio intra* - méthode recommandée pour le sermon aux clercs -, il fait suivre la *divisio extra* qui convenait mieux aux laïcs, car en introduisant 'de l'extérieur' une matière, le prédicateur les aidait à mieux comprendre le sens du thème. Chrétien fait intervenir ce matériau nouveau avec le récit que fait Calogrenant de son aventure malheureuse.

Quant à la structure de l'exégèse, les traités proposaient de la diviser en deux parties, lesquelles devaient être subdivisées plus ou moins finement suivant les besoins. Il n'est pas nécessaire, après les analyses de Kellermann, Köhler et autres, d'illustrer jusqu'à quel point le roman d'*Yvain*, dans sa bipartition et son organisation en séquences se conforme à cette règle.

L'exégèse devait toujours se baser sur une *auctoritas*; Jésus et saint Pierre en avaient fait la démonstration, en se basant sur une citation de l'Ancien Testament. Fidèle à ces grands prédécesseurs, le moyen âge recommandait de choisir de préférence l'*auctoritas* dans cette partie de la Bible. Dans son traité

<sup>19</sup> Cf. pour les références aux *artes praedicandi* dans ce qui suit E. Ruhe, «Praedicatio est translatio. Das Elucidarium in der altfranzösischen Predigt», dans E. Ruhe (ed.), *Elucidarium und Lucidaires. Zur Rezeption des Werks von Honorius Augustodunensis in der Romania und in England*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert, 1993, pp. 9-30.

*Quo ordine sermo fieri debeat* (XII<sup>e</sup> s.), Guibert de Nogent explique quel est l'avantage de telles autorités: «elles sonnent plus nouveau»; *sunt gratiosiora quanto minus auditoribus usitata*<sup>20</sup>. Chrétien se plie à cette exigence, mais l'interprète à sa façon: il choisit dans les livres des chroniques (*Esdras III*) ce qui convenait à son genre spécifique de *sermo* (l'histoire des trois pages de Darius), et fait de ce passage moins fréquenté un emploi tellement inusité que ceux de son auditoire *quibus datum est nosse mysteria* ne pouvaient pas ne pas trouver hautement plaisant ce jeu de transfert et de transformation.

**Le sens de l'esthétique.** – Comparaison devient seulement raison quand elle réussit à faire ressortir le propre de la réécriture romanesque. L'identité des structures ne peut pas faire de doute, mais au niveau des fonctions les différences entre sermon et roman apparaissent en même temps de façon on ne peut plus nette. En se réfléchissant dans le modèle homilétique, le roman le met sens dessus dessous. Ce que le prédicateur doit dire le plus ouvertement possible pour convaincre son public, est ce que Chrétien cache le plus: le sens. Voilà pourquoi il occulte par la *divisio intra* son travail sur les repères bibliques qui pourraient mettre sur la voie. Ce qu'il expose par contre le plus largement possible, c'est ce qui sert uniquement de support d'exégèse au prêtre, l'idée surajoutée, la *divisio extra*, l'histoire des trois pages Calogrenant, Keu et Yvain.

Pour le romancier, l'illustration devient le sens dernier de son travail qui est un travail non d'exégète, mais d'esthète. «Qui veut, si m'oié»: si le lecteur a bien reçu ce message, il a compris ce que lui suggérerait l'auteur par Calogrenant interposé. Si la Pentecôte arthurienne "tant couste" d'analyses au lecteur, elle le gratifie aussi d'un gain non négligeable. Et s'il est prêt à faire encore un dernier pas, les récompenses qu'il recevra ne devront rien à celles de Zorobabel.

Le roman d'Yvain pivote autour de la fontaine de Broceliande; c'est Calogrenant qui le premier déclenche l'action en répandant l'eau sur le perron. Pourquoi Chrétien a-t-il choisi justement ce point de départ, dont les réapparitions rythment le roman? Une question qui doit rester sans réponse, comme nous a prévenus Auerbach depuis longtemps<sup>21</sup>, puisque nous sommes dans les terres féeriques des contes bretons où tout est possible et où le sens moral ou symbolique "ist nur selten mit einiger Sicherheit zu ermitteln." S'il se demande donc au sujet de Calogrenant: "Hat das Abenteuer an der Zauberquelle irgendeinen verborgenen Sinn?", il ne peut, pour toute réponse, que renvoyer au halo mystérieux des mythes celtes.

<sup>20</sup> *Liber quo ordine sermo fieri debeat*, PL 156, col. 30 A. Je dois la connaissance de ce texte à Peter von Moos («L'exemplum et les exempla des prêcheurs»; article sous presse).

<sup>21</sup> «Der Auszug des höfischen Ritters», in E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München, Francke, 1964, pp. 120-138, en particulier p. 127.

**La source de l'écriture.** – Et si le symbolisme venait d'ailleurs, non pas de la littérature orale disparue à tout jamais, fourre-tout facile pour tout ce qui ne s'explique pas, mais de la culture écrite, de l'intertextualité? Les modèles de Chrétien dont on vient de parler suggèrent ceci: en partant d'une source (*Esdras III*), Chrétien raconte une histoire dans laquelle quelqu'un raconte une histoire qui lui est arrivée près d'une fontaine, qui amène un autre à revivre la même histoire pour mieux faire. Ce qui se passe chez Artus et entre les cousins Calogrenant et Yvain, est une copie narrativement conforme de ce qui se passe entre les auteurs *Esdras* et Wace d'un côté et Chrétien de Troyes de l'autre: nous assistons à l'invention d'une oeuvre, faite d'*imitatio* et d'*aemulatio*.

La fontaine serait-elle alors le *locus ambitiosus* du ressourcement métatextuel du roman? Cette idée est renforcée par ce qui se dresse au-dessus du puits: l'arbre magnifique. Les *artes praedicandi* aimaient résumer les règles suivant lesquelles il fallait structurer le sermon dans cette formule heureuse: *Praedicare est arborisare*.

Nous osons avancer la thèse suivante: ce qui a lieu auprès de la fontaine est l'archiscène de la création artistique. L'oeuvre parfaite sert de cadre à l'évocation; «li plus biaux pins Qui onques sor tere creüst», cité au début (vv. 412-413) et à la fin («S'en estoit li arbres plus biaux», v. 462)<sup>22</sup>, est de cette espèce qui ne perd jamais ses feuilles, métaphore qui adapte au contexte botanique le *aere perennius* d'Horace. A cet arbre est attaché le «bacin»; la chaîne est juste assez longue pour arriver à la fontaine et pour permettre de verser l'eau qu'on y a puisée sur le perron. Ainsi sont reliés les trois éléments qui constituent l'acte d'écriture, la source des inspirations, le lieu de leur transformation et le fruit de cet effort. Trois étapes que le texte présente d'abord dans leur hiérarchie, en superposant de bas en haut la source, le perron et l'arbre qui se dresse au-dessus des deux -, avant d'animer la miniature et d'en faire la scène de la création.

En commençant son travail novateur, l'auteur puise dans la source où jaillit une eau particulièrement vive. Ce geste qui symbolise le lien insoluble qui unit l'*imitatio* et l'*innovatio* matérialise l'acte de *proferre* que Jésus avait défini ainsi à la fin de son sermon sur les paraboles: *omnis scriba doctus in regno caelorum similis est homini patrifamilias, qui profert de thesauro suo nova et vetera* (Mt 13, 52). Allégée de son aspect religieux (*in regno caelorum*), cette définition de la prédication devait apparaître au *scriba doctus* Chrétien de Troyes comme la définition parfaite de son art.

Avec l'étalage des matériaux sur la table de travail, autrement dit en versant l'eau sur le perron, présenté comme une table précieuse, commence un travail qui perturbe et angoisse l'auteur. Les éléments se déchaînent, ciel et terre sont remués: la création réorchestre la Création. Dans cette scène, Chrétien nous in-

<sup>22</sup> Le vilain avait employé le même superlatif dans sa description: «li plus biaux arbres C'onques peüst faire Nature» (vv. 380-381).

vite à son jeu favori, le coup double. Car s'il évoque ainsi le *furor poeticus*, il se réfère en même temps encore une fois à la scène «pentecostale» dans laquelle un bruit comme celui d'un vent impétueux accompagnait l'apparition des langues de feu: *et factus est repente de caelo sonus tanquam advenientis spiritus vehementis* (Act 2, 2). Le moment où le Saint Esprit «remplissait» les apôtres (*repleti sunt omnes Spiritu sancto*), est pour le poète le moment de l'inspiration.

**Les joies de la création.** – Une fois l'acte de la création artistique terminé – la nature se calme, la sérénité du beau temps se réinstalle –, l'arbre en tant que symbole de l'oeuvre accomplie a complètement changé. Il est tellement couvert d'oiseaux «Qu'il n'i paroît branche ne fuelle» (v. 460); c'est-à-dire que la forme parfaite de l'oeuvre fait disparaître le travail de structuration sur lequel l'*ars praedicandi*, en montant du tronc aux branches les plus fines du sermon, aimait tant insister. Le romancier, quant à lui, a tellement poli et limé son texte qu'il se présente, tel «un pin», comme un bel objet unique aux contours lisses, sans faille. La forme extérieure, étagée et pyramidale laisse présupposer pour l'intérieur la même régularité.

D'après l'*ars praedicandi*, les branches du sermon doivent se couvrir finalement de fleurs et de fruits qui sont les récompenses que promettent la foi et l'obéissance à Dieu. Chrétien varie la métaphore et parsème son arbre d'oiseaux: ce ne sont pas le salut des âmes et l'utilité d'une vie saintement menée qui l'intéressent, mais la légèreté et l'élégance de la forme esthétique. L'image des oiseaux renvoie à l'outil de travail qui, usé par l'écriture et remplacé tant de fois pendant la rédaction de l'oeuvre, a permis de produire ces effets artistiques, c'est-à-dire à la plume de l'auteur.

**Polyphonies.** – Au plaisir des yeux s'ajoutent les joies acoustiques – le thème «pentecostal» de 'bien regarder et de bien écouter' structure le roman jusque dans ses plus fines ramifications -: tous les oiseaux chantent, «Mais divers chans chantoit chascuns, C'onques che que cantoit li uns A l'autre canter n'i oï» (vv. 465-467). Chrétien leur inspire ce que le Saint Esprit avait insufflé aux apôtres le jour de la Pentecôte, *loqui variis linguis, prout Spiritus sanctus dabat eloqui illis* (Act 2, 4). Et comme les langues de feu permirent aux disciples du Christ de se faire comprendre par tout un chacun dans sa propre langue et de retrouver ainsi la bonne entente linguistique qui avait régné entre les hommes avant la construction de la Tour de Babel, le chant polyphonique des oiseaux est si bien orchestré qu'il crée une harmonie parfaite: «trestuit s'entr'accordoient» (v. 464). Ce qui dans ce concert est réalisé à la perfection, est donné à entendre dans le roman par un auteur-compositeur qui sait tirer profit de la musicalité de la langue et qui de l'agencement des phrases fait naître un phrasé qui accorde les parties et arrange les rythmes divers en un tout harmonieux.

De l'oeuvre parfaite s'élève un chant jubilatoire qui se communique immé-

diatement à son créateur et le transporte de joie: «De lor joie me resjoï... Ains mais n'oï si bele joie» (vv. 468, 471). Huit siècles plus tard, l'art poétique d'avant-garde définit de nouveau de la même façon son but dernier. En développant «l'arbre géné-analogique» de chaque mot, Francis Ponge veut arriver dans ses textes à «une espèce de transmutation, alors vraiment heureuse, jubilante» qu'il appelle «l'objoie»<sup>23</sup>.

Chrétien est encore loin de cette conception 'tautologique' de l'art, mais il fait un premier pas en direction d'une écriture qui s'abîme dans l'autoréflexivité. Elle implique chez lui une constante distance autocritique. Puisqu'avoir une oreille suffisamment experte pour goûter les finesses de l'art *non est datum omnibus*, Chrétien sait que rares seront ceux qui pourront jouir de l'oeuvre accomplie («Ne mais ne cuit que nus hom l'oïe, Se il ne va oïr chelui», vv. 472-473), comme seront rares ceux qui pourront vraiment «oïr» ce que dit ce passage. Mais le romancier ne serait pas l'auteur ironique et retors qu'il est s'il ne mettait pas tout de suite la présomption élitiste à sa place: au comble de l'enthousiasme face à la beauté du spectacle, Calogrenant craint de perdre la raison («tant me pleut et enbeli Que je me dui pour fol tenir», vv. 474-475). Aussitôt pensé, aussitôt vérifié: le chevalier de la fontaine arrive, le fait brutalement descendre des cieus sur le dur sol de la réalité, en le jetant à bas de son Pégase dans une posture ridicule («du cheval... Me mist a le tere tout plat...», vv. 537-539), et emporte sa monture.

**Le perron abîmé.** – L'acte de création qui a lieu auprès de la fontaine est centré sur une merveille. Le vilain qui, dans son ignorance, ne connaît pas les termes appropriés pour l'arbre et le métal dont est fait le «bacin», est bien plus embarrassé lorsqu'il veut parler du perron, car cet objet ne ressemble à rien de ce qui l'entoure dans la nature: «Un perron tel com tu venras, Mais je ne te sai dire quel, Que je n'en vi onques nul tel,...» (vv. 388-390). En tant qu'homme informé de choses rares, Calogrenant identifie sans peine la composition précieuse de l'objet («Li perrons fu d'une esmeraude Perchie aussi come une bouz, S'avoit .iiii. rubins desous,...», vv. 422-424). Mais il passe tellement vite sur la construction du perron «crevé» qu'elle est restée énigmatique pour les chercheurs. Foerster et Reid ont avoué ne pas comprendre. Est-ce que l'émeraude est trouée de façon à former une table assise sur quatre pieds faits de rubis? Ou est-ce que la table, comme le pensait Sheldon, serait trouée de haut en bas et que l'eau s'écoulerait à travers les quatre rubis<sup>24</sup>?

<sup>23</sup> *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, en particulier pp. 170 et 190.

<sup>24</sup> Dans son *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au lion) de Chrétien de Troyes*, B. Wolgede rapporte les positions de Foerster, Reid et Sheldon sans se prononcer lui-même (Genève, Droz, 1986, t. I, p. 81). – E. Baumgartner («La fontaine au pin», dans J. Dufournet (ed.), *Le chevalier au lion, Approches d'un chef-d'oeuvre*, Paris/Genève, Champion-Slatkine, 1988, pp. 31-46, en particulier p. 40, note 20) semble plutôt pencher pour une solution comme celle qu'a proposée Sheldon: «... le perron *crasé* ... signifie "évidé", "percé" (pour recevoir l'eau?)».

Le problème, si marginal et purement philologique qu'il puisse paraître, est peut-être de taille; thèse que le lecteur doit d'autant moins exclure que les références bibliques du roman l'ont prévenu qu'il est courant d'être parmi ceux qui «en voyant ne voient point».

Laissons-nous guider par un contemporain de Chrétien qui a lu le roman avec une attention particulière. Hartmann von Aue qui, dans son adaptation en moyen haut allemand, modifie souvent son modèle français semble avoir compris que le perron est une pierre percée de haut en bas par des trous<sup>25</sup>. Ce qui donnerait une table de travail peu adaptée aux besoins de l'écriture et endommagerait bien l'objet central de toute lecture métatextuelle. Ou est-ce que Chrétien a sciemment dressé un obstacle supplémentaire à cet endroit du texte, pour en réserver la compréhension aux seuls initiés? A y regarder de suffisamment près, on peut constater en effet que nous avons affaire dans ces vers à une superposition de métaphores, qu'au creux d'une première se dessinent les contours d'une seconde.

**Chymice.** – La solution est gravée dans le perron. Calogrenant reconnaît sans peine qu'il s'agit d'une émeraude, mais ensuite, quand il en décrit la présentation sous forme de table, il le fait si grossièrement que l'on voit bien qu'il n'a pas compris à quelle sorte de table il avait affaire. *Videns non vidit*: en tant que chevalier il n'avait pas accès aux secrets de l'alchimie et il ne pouvait donc pas savoir que l'un des traités les plus importants de cet art, attribué au plus grand maître de tous, Hermes Trismegistus, s'intitulait *Tabula smaragdina*<sup>26</sup>.

Ainsi nous est confirmé de nouveau, au coeur de la scène capitale cette fois, que Michel Butor avait raison: la clé de l'énigme se trouve près de la porte, dans le titre d'un autre texte pris au pied de la lettre. Si Chrétien de Troyes a recours au raffinement du cryptogramme, c'est qu'il obéit aux lois strictes qui règlent la science secrète des alchimistes et la formulation de leurs textes chiffrés:

L'alchimiste considère cette difficulté d'accès comme essentielle, car il s'agit de transformer la mentalité du lecteur afin de le rendre capable de percevoir le sens des actes décrits. (p. 17)

La transformation est réussie du moment que le lecteur, en adaptant ses outils d'interprétation allégorique, arrive à décrypter le *sensus chymicus*. Ce qui n'est pas chose facile: «Le chiffre employé n'est pas conventionnel, mais il

<sup>25</sup> Cf. S. Grosse, «Die Erzählperspektive der gestaffelten Wiederholung. Kalogrenants äventiure in Hartmanns 'Iwein'», in R. Schnell (ed.), *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für H. Rupp zum 70. Geburtstag*, Bern 1989, pp. 82-96, en particulier p. 90.

<sup>26</sup> Cf. pour ce traité J. Telle, «Alchimie», dans *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1978, pp. 195-227, en particulier p. 202, et W. Ganzenmüller, *Die Alchimie im Mittelalter*, Paderborn, Verlag der Bonifacius-Druckerei, 1938, en particulier pp. 44-46.

découle naturellement de la vérité qu'il cache.» (p. 17) Le perron de Chrétien en est une preuve éclatante. Et c'est encore une fois Butor qui a prévu la voie d'accès qui a été suivie ici pour arriver au décryptage de ce chiffre: «Le lecteur qui veut comprendre l'emploi d'un seul mot dans un passage précis, ne peut y parvenir qu'en reconstituant peu à peu une architecture mentale ancienne.» (p. 19)

**L'alchimie du Verbe.** – Cette reconstitution faite, allons revisiter, *clavis chymicus* en main, l'architecture en pierres précieuses que Chrétien a construite sous le pin<sup>27</sup>. Trouée au milieu «comme un tonneau», la *tabula smaragdina* correspond à l'appareil à sublimation (*vas fundendi*) des alchimistes dans lequel, à l'aide d'une pelle (*pala*), ils versaient les ingrédients nécessaires au Grand Oeuvre. Pour arriver à transformer des éléments naturels afin de leur donner les nouvelles qualités requises – faire de l'or avec du mercure ou du cuivre, trouver l'élixir de vie –, il fallait faire fermenter à travers les étapes de *sublimatio*, *fixio*, *calcinatio* et *solutio* pour arriver finalement à la *coagulatio*. Pour réussir cette transmutation, la substance appelée *lapis philosophorum* était de la plus haute importance.

Les parallèles avec la scène que vit Calogrenant à la fontaine sans comprendre ce qu'il subit sont trop évidents pour qu'il soit nécessaire d'insister. Le jeu de la *translatio* en tant qu'acte (transfert d'eau de source) et métaphore (alchimique)<sup>28</sup>, qui passe par une transmutation pour arriver à une transfiguration (la jubilation de l'oeuvre<sup>29</sup> et de celui qui sait «saluer la beauté»<sup>30</sup>), nous livre en un raccourci d'art poétique la scène secrète de la création artistique. Son décryptage permet de jeter, en passant, une nouvelle lumière sur une autre énigme que Chrétien pose à la critique. L'acte central de l'alchimie que des traités de l'époque aimaient évoquer dans leur titre, sous forme de métaphore matrimoniale (*Liber conjugii*), s'appelle *conjunctio*. Comment ne pas penser à la «molt bele conjointure» d'*Erec et Enide* que Chrétien dit avoir «tret d'un conte d'aventure»? C'est dans *Yvain* qu'il nous livrerait la clé de l'association d'idées<sup>31</sup>. Car l'opération qu'il a fait subir dans son premier roman au conte

<sup>27</sup> Les analyses 'alchimiques' de l'oeuvre de Chrétien de Troyes sont rares et la plupart du temps concentrées sur *Le Conte du Graal*. Les lectures subtiles que Charles Méla a proposées dans ses préfaces au *Cligès* (Paris, Le livre de poche, 1994) et au *Lancelot* (Paris, Le livre de poche, 1992) marquent un nouveau point de départ.

<sup>28</sup> La métaphore est l'un des procédés d'*obscuritas* les plus utilisés dans les traités des alchimistes, cf. Telle (note 26), p. 210 sqq.

<sup>29</sup> Le chant polyphonique des oiseaux met un autre aspect de l'alchimie en scène: *musica* était une des appellations anciennes de l'alchimie.

<sup>30</sup> A. Rimbaud, *Alchimie du verbe*, ed. R. de Renéville – J. Mouquet, Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954, p. 238.

<sup>31</sup> Pour les interprétations de «conjointure» proposées jusqu'à maintenant, cf. l'étude importante de D. Kelly dans son livre *The Art of Medieval French Romance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, pp. 15-31.

malmené par les conteurs professionnels, poursuit le même but que la transmutation alchimique: purifier et exalter des matières moins nobles.

Cette fin dernière fait apparaître dans tout son éclat la conscience de soi que Chrétien de Troyes avait en tant que créateur et qu'il nous donne à décrypter *chymice* dans la scène de l'Oeuvre. Car ce qui est vrai pour les alchimistes, est vrai pour l'artiste: c'est par son travail d'affinement que l'homme perfectionne le monde, qu'il transforme un simple pin en une apparition féerique. Conjointure passe nature. Et comme l'élixir de vie, elle garantit l'immortalité.