

INVENTIO DEVENUE TROEVEMENS: LA RECHERCHE DE LA MATIÈRE AU MOYEN ÂGE

Ernstpeter Ruhe

Une étude de l'*inventio* dans la littérature française du moyen âge ne semble pas poser de problèmes: le fait qu'*inventio* et 'composer une oeuvre littéraire' aient été considérés comme synonymes, prouve combien ce concept fut, dès les débuts déjà, important pour la nouvelle littérature en langue vulgaire; troubadours dans le Sud et trouvères dans le Nord du pays doivent leur nom à leur faculté de *trover*, de trouver et d'inventer. Lorsque Brunetto Latini ajouta en 1266 à son *Trésor* dans le livre III une rhétorique, sur la base du *De inventione* de Cicéron, la famille de mots se trouva complétée par le terme abstrait de *troevemens* en tant que traduction d'*inventio*, terme que l'on trouve attesté chez Brunetto pour la première fois.¹

Ce concept omniprésent dans la langue reste cependant insaisissable et se dérobe à toute définition: rechercher ce qu'à l'époque on entendait par cette notion abstraite créée à partir du verbe *trover* est une vaine entreprise. Le moyen âge français n'a donné naissance à aucune rhétorique ni à aucune poétique, contrairement à la littérature latine de la même époque, dans laquelle l'évolution de l'art poétique atteignit un de ses points culminants avec la *Parisiana poetria* de Jean de Garlande, au milieu du XIII^e siècle: Dans cette oeuvre, les réflexions touchant l'*inventio* occupent une très grande place; la 'recherche et découverte de la matière' est étudiée minutieusement sous les cinq aspects de l'*ubi*, du *quid*, du *quale*, de l'*ad quid* et du *qualiter*.² On trouve, certes, dans la littérature française du moyen âge des tentatives pour traduire l'oeuvre de Cicéron en tant que point de départ d'une rhétorique en langue vulgaire, dans l'encyclopédie de Brunetto Latini déjà et dans la traduction de Jean d'Antioche, de 1282, c'est-à-dire à une époque où la littérature française a derrière elle une longue tradition d'un bon siècle et demi; mais ces premières adaptations s'adressent à un public qui se trouve hors de France, en Italie et en Méditerranée orientale. La rhétorique de langue française ne pourra s'établir que bien plus tard, au début du XVI^e siècle, à la même époque donc où l'Art poétique, après quelques débuts timides à partir de la fin du XIV^e siècle, peut conquérir sa place définitive dans la littérature française.

Cela signifie, pour toutes les recherches entreprises au sujet des problèmes de l'esthétique dans la littérature française du moyen âge, qu'on ne peut partir de

¹ Brunetto Latini, *Li Livres dou tresor* edited by F. J. Carmody (Los Angeles, 1948), III 3, 2: 'Troevemens est uns apensemens de trover choses voires ou voirsamblables et a prover sa matire . . .'; cf. III 11.

² Cf. P. Klopsch, *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters* (Darmstadt, 1980), pp. 148-9.

considérations théoriques explicites, mais que ces problèmes ne sont accessibles qu'implicitement, c-à-d. que l'on doit tirer des textes eux-mêmes les conceptions de l'époque, qui s'y sont manifestées.

Dans le cas de l'*inventio*, la recherche s'est servie, dès ses débuts au XIXe siècle, de la possibilité de définir l'art du *troevemens* en comparant le texte respectif avec ses modèles et ses sources, de tirer, à partir de la manière spécifique de l'auteur d'adapter à ses fins le texte déjà existant ou le thème alors familier et traditionnel et de l'utiliser à nouveau, des conclusions sur le travail d'invention de chaque auteur. Cette méthode renferme des problèmes. Nous allons étudier, dans l'exposé qui suit, les deux plus importants d'entr'eux.

I

A l'enthousiasme soulevé au XIXe siècle par la redécouverte de la littérature du moyen âge en langue nationale, qui était tombée dans un oubli total avec la Renaissance, avait très vite succédé la déception: la confrontation avec une littérature rattachée de la façon la plus naturelle à des oeuvres d'autres auteurs et dans laquelle on pouvait partout apporter la preuve d'oeuvres préalables, dut déranger au plus haut point une époque imprégnée du culte du génie et de l'originalité hérité du romantisme. Ceci se manifeste de la façon la plus évidente dans le domaine de la poésie lyrique, où régnaient, au moyen âge, de strictes conventions au lieu des confessions de l'âme et des cris passionnés auxquels on s'attendait. Entre-temps, la réflexion sur l'historicité et la relativité des jugements esthétiques, a ouvert la voie à la compréhension de la conception différente qu'avait le moyen âge de l'*inventio*: la déception a cédé la place à un jugement positif. Ce qui est resté incontesté jusqu'à aujourd'hui, c'est que le moyen âge ne connaissait pas le concept moderne d'originalité et de propriété littéraire et ne considérait absolument pas comme du plagiat le fait d'emprunter généreusement aux oeuvres d'autres auteurs sans citer les sources ou de remplacer simplement le nom de l'auteur par le sien propre. En opposition à cela, je vais tenter de montrer que cette conception 'moderne' était bien déjà existante.

II

Les études faites sur l'*inventio* dans la littérature française du moyen âge qui reposent sur la comparaison du modèle ou de la tradition solidement établie d'une matière avec leur imitation ne donnent souvent pas seulement une image fautive du travail de *troevemens* des auteurs en raison de la méthode employée, mais elles donnent aussi une impression trop incomplète. On a négligé jusqu'ici, dans ce contexte, les oeuvres pour lesquelles il n'existe pas de modèles directs, où l'auteur a donc travaillé de façon entièrement autonome. Je démontrerai quelles sont les conclusions que l'on peut tirer à partir de ces textes, en m'appuyant sur le *Roman de Tristan en prose* et de l'histoire du protagoniste et de sa famille qui la précède et qui a été inventée par l'auteur anonyme.

I

Une constituante de la topique des prologues dans différents genres littéraires du moyen âge français (roman, chanson, lai) est que les auteurs font toujours fièrement allusion à la nouveauté de leur oeuvre. Etant donné sa place bien en vue au début du texte, cet argument a été jusqu'ici interprété comme étant l'expression de l'orgueil du

poète ou comme la *captatio benevolentiae* destinée à un public qui devait être ainsi appelé à prêter une plus grande attention à l'oeuvre. Qu'il se fût agi peut-être, au-delà du geste rhétorique, de quelque chose de sérieux et que la prétention à l'originalité eût vraiment été revendiquée, n'a même pas été vu comme un problème, la chose étant, selon une opinion bien établie, inexistante au moyen âge.

Il n'est pas possible d'en décider à partir des textes eux-mêmes, à cause de la formulation très concise de la plupart des citations, qui se limitent à insister sur le caractère de nouveauté. Dans le cas du prologue du *Tournoiement Antechrist* de Huon de Meri (1234/5) pourtant, il ne peut y avoir de doute. Cette oeuvre, qui occupe à l'intérieur de la réception en langue vulgaire de la *Psychomachia* de Prudence une place éminente, commence par les réflexions suivantes:

- N'est pas oiseus, ainz fet bone oeuvre
 Li troveres qui sa bouche euvre
 Pour bone euvre conter et dire;
 Mes qui bien trueve pleins est d'ire,
 5 Quant il n'a de matire point.
 Joliveté semont et point
 Mon cuer de dire aucun bel dit;
 Mes n'ai de quoi; car tot est dit,
 Fors ce qui de novel avient.
 10 Mes au troveour bien avient,
 S'il set aventure novele,
 Qu'il face tant, que la novele
 De l'aventure par tout aille,
 Et que son gros François detaille
 15 Pour fere oeuvre plus deliee.
 Pour c'ai ma langue desliee
 —Qui que m'en tieigne a apensé—
 Pour dire mon novel pensé;
 Car tel matire ai porpensee,
 20 C'onques mes n'ot en sa pensee
 Ne Sarrasins ne Crestiens.³

Ce prologue est, pour notre propos, au plus haut point significatif parce qu'il permet d'avoir un aperçu des conceptions poétologiques de l'époque, qui nous intéressent ici. Deux des cinq étapes du processus classique de la création rhétorique sont abordées de façon explicite, l'*inventio*, la découverte de la matière, et l'*élocutio*, la conversion de la *materia* trouvée en langue. L'*inventio* est pour Huon la pierre de touche de la qualité de la poésie; pour lui, seule une littérature exigeante est digne d'intérêt. Cette production littéraire de haut niveau se distingue des oeuvres de moindre qualité par le fait qu'elle offre des matières nouvelles que personne encore n'a traitées, matières qui sont devenues très difficiles à inventer, depuis qu'il y eut un célèbre auteur, Chrétien de Troyes, dont Huon, quelques vers plus loin, souligne le mérite. Des créations originales méritent aussi d'être répandues partout, c-à-d. que ce sont elles qui suscitent chez les auditeurs et les lecteurs le plus grand intérêt.

L'accent mis sur le caractère innovatif que va offrir sa propre oeuvre est lié directe-

³ Edited by G. Wimmer (Marburg, 1888).

ment aux conditions particulières de l'époque dans laquelle l'auteur écrit: 'Tot est dit'—Tout a déjà été dit. Pour le siècle d'or de la littérature française du moyen âge, celui qui fut marqué par Chrétien de Troyes, Huon arrive trop tard. Pourtant il réussit en faisant l'éloge de cette grande époque d'un passé récent, à faire implicitement son propre éloge, lorsqu'il dit qu'il va pourtant trouver après Chrétien de Troyes malgré toutes les difficultés quelque chose de nouveau encore, auto-appréciation que la recherche moderne d'ailleurs n'a pu que confirmer.

Ce que le prologue d'Huon montre de façon évidente pourrait également être valable pour les autres textes de prologues, qui revendiquent l'innovation: le fait que l'auteur présente son oeuvre comme quelque chose de neuf est à comprendre dans le sens d'une conception de l'originalité comme elle est comprise aujourd'hui.

Il est possible de montrer combien cette façon de penser était répandue au moyen âge en partant ex negativo de textes dans les quels est fait le reproche de l'atteinte à l'originalité, du vol intellectuel, du plagiat.

C'est ainsi par exemple que l'auteur anonyme du roman *Humbaut* au XIII^e siècle insère au début de son récit une allusion au roman *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Afin de ne pas éveiller d'impression fautive et afin de parer, dès le début déjà, à d'éventuels reproches, il en vient tout de suite à parler lui-même du modèle dont il s'inspire et ajoute: 'Personne ne doit dire que je vole à Chrétien de Troyes ses beaux vers.' Il complète cette affirmation par un éloge du célèbre modèle.⁴

La seconde partie du *Roman de la rose* de la plume de Jean de Meung fut dans les premières années du XV^e siècle l'objet de la première querelle de l'histoire littéraire française; elle opposa Christine de Pisan et Jean Gerson, le chancelier de l'Université de Paris et l'un des plus importants théologiens de son époque, en tant qu'adversaires de Jean à des personnalités tout aussi éminentes que l'humaniste Jean de Montreuil et les frères Pierre et Gontier Col en tant que défenseurs. Parmi les reproches adressés par Gerson à Jean de Meung, il en était un qu'il avait repris et qui avait été fait un demi-siècle plus tôt déjà par Guillaume de Digulleville dans son vaste poème *Pelerinage de la vie humaine*: Gerson constate qu'une très grande partie de l'oeuvre de Jean de Meung n'est rien d'autre qu'une 'translacion des dis d'autrui'. Il ajoute, ironique: 'Je le scay bien: il estoit humble qui daignoit bien prandre de ses voisins et se hourdoit de toutes plumes, come de la cornaille dient les fables, . . .'⁵

Cette allusion à la fable du corbeau d'Esopé, qui se pare de plumes de paon, soit dit en passant, semble avoir été très goûtée du moyen âge et souvent citée en rapport avec le reproche du plagiat: au XII^e siècle déjà, en Italie, tout un sonnet est construit sur ce thème, avec lequel l'auteur anonyme s'en prend à un 'nouvel auteur de chansons' 'che ti vesti le penne del Notaro, / e vai furando lo detto stranero' et lui reproche de se parer des plumes du célèbre notaire, de Giacomo da Lentini lui-même, l'inventeur du sonnet, et de voler ainsi la poésie d'un autre.⁶

⁴ 'Ne dira nus hon que je robe / Les bons dis Crestien de Troies / Qui jeta anbesas et troies / Por le maistr[i]e avoir deu jeu, / Et juames por ce maint jeu', edited by J. Stürzinger and H. Breuer (Dresden, 1914), vv. 186-90.

⁵ 'Car aussy tres grand partie de tout ce que fait nostre Fol Amoureux n'est presque fors translacion des dis d'autrui', edited by E. Hicks, *Le débat sur le roman de la rose* (Paris, 1977), p. 80.

⁶ Edited by G. Contini, *Poeti del duecento* (Milano-Napoli, 1960) I, p. 430, sonnet attribué à Chiaro Davanzati; Inc. 'Di penne di paone e d'altre assai / vistita, la corniglia a corte andau; / . . .'

Gerson, poursuivant son argumentation, oppose au plagiaire Jean de Meung l'originalité de l'auteur de la première moitié du *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris: celui-ci avait posé 'de sa propre main et matière' les fondements de l'oeuvre tout entière, 'sans mendier sa et la.'⁷

J'aimerais, pour apporter un dernier exemple justificatif, terminer par une anecdote grâce à laquelle la littérature latine de l'époque est incluse: Le professeur de rhétorique Boncompagno, né vers 1170 à Signa près de Florence, était un personnage ouvert, plein d'idées, toujours prêt à la plaisanterie et pas seulement dans le domaine de la littérature, le plus grand farceur parmi les Florentins célèbres pour leurs facéties, *Florentinorum trufator maximus*, comme l'appela le chroniqueur Fra Salimbene (1228-77/8). Ses nombreuses oeuvres lui valurent une grande renommée: en 1215 il reçut pour l'ouvrage auquel il avait donné, non sans suffisance, son propre nom pour titre, *Boncompagnus* (intitulé aussi *Rhetorica antiqua*) la couronne de laurier, que décerna l'Université de Bologne, et vingt années plus tard, son autre traité important, la *Rhetorica novissima*, fut jugé digne d'une lecture solennelle dans la cathédrale de cette même ville. Etant donné le rang auquel il prétendait fièrement, il ne fut pas épargné, par les intrigues de ceux qui le jalouaient. Il sut, à sa manière, triompher de ces attaques en ridiculisant publiquement ses adversaires par des tours habiles et en augmentant même ainsi, grâce à cette forme spectaculaire d'autopropagande, la fascination qu'il exerçait sur les quelque 500 étudiants réunis autour de sa chaire. Ce Boncompagno, comblé par le succès et qui par sa personnalité présente dans toutes ses oeuvres est si fascinante pour nous aujourd'hui encore, eut à se défendre vers 1200 contre une intrigue particulièrement ignoble fomentée par ses collègues jaloux: ils avaient fait copier sa dernière oeuvre *V libri salutationum* en imitant une écriture ancienne et avaient suspendu le codex une fois achevée dans une cheminée jusqu'à ce que le parchemin eût pris la patine correspondant à l'âge de l'écriture imitée. Avec cette pièce à conviction contrefaite, ils reprochèrent publiquement à Boncompagno d'avoir eu le front de copier mot à mot un ouvrage ancien et de le faire passer pour sien.⁸

Telles sont les preuves essentielles qui posent en même temps la question de savoir comment on peut les interpréter dans leur ensemble et si elles se concilient, et si oui dans quelle mesure, avec l'opinion jusqu'ici universellement acceptée.

La conception de l'originalité dans la littérature du moyen âge—c'est ce que l'on peut constater pour commencer—n'est pas le produit d'une littérature particulière: à côté des littératures française, italienne et latine citées ici, nous trouvons de semblables affirmations également dans la littérature en moyen haut allemand. On ne peut pas non plus réduire au même dénominateur ces citations en s'appuyant sur la date des modèles qui ont été vraiment ou prétendument exploités, dans le cas du reproche de plagiat: ce reproche s'est fait de la même manière dans le cas de plagiats d'auteurs contemporains et dans celui de plagiats d'auteurs anciens.

La thèse que je désire soumettre à la discussion dans le but d'expliquer la conception de l'originalité repose sur une observation concernant la datation des textes: ils proviennent tous du XIIIe siècle et des siècles suivants. On ne trouve rien de semblable au XIIIe siècle.

Cette constatation s'accorde de toute évidence avec la pensée principale du prologue déjà cité de Huon de Meri: Huon a l'impression que dans la littérature française de son

⁷ Ed. Hicks, p. 85.

⁸ G. Misch, *Geschichte der Autobiographie* (Frankfurt, 1962), III 2, 2, p. 1108.

époque (dans la première moitié du XIII^e siècle donc) les grandes oeuvres ont déjà été réalisées et qu'il est lui-même condamné au rôle d'un épigone; le point culminant avait été atteint avec Chrétien de Troyes, il reste à ses successeurs l'affligeante expérience du 'Tout est dit'.

Le concept de l'originalité au moyen âge est-il donc devenu—j'aimerais formuler prudemment ma thèse sous forme de question—l'objet de la discussion au moment où il devint problématique, c-à-d. au moment où il ne fut plus facile comme dans les débuts des jeunes littératures de trouver une matière nouvelle, autonome, pour sa propre oeuvre, au moment où ces littératures avaient derrière elles leur première floraison, où toute une série d'oeuvres dans tous les genres était là et constituait une mesure pour les autres productions? Ce sont, et cela me semble significatif, toujours les grands noms que l'on cite comme normes: Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris, Giacomo da Lentini.

Si donc la conception de l'originalité n'apparaît qu'à partir d'un certain niveau dans le développement des littératures du moyen âge ou, pour être plus précis, si elle devient alors consciente, et, pour cette raison, objet de réflexion, il reste à expliquer pourquoi les textes n'en parlent qu'assez sporadiquement; ou pour poser la question différemment: Quelle importance cette époque accorde-t-elle à la nouvelle norme?

Dans le domaine de l'*inventio* pour le moyen âge, à partir du XIII^e siècle, deux conceptions existent parallèlement, l'une traditionnelle, selon laquelle l'art de trouver et d'inventer était compris comme *imitatio* et *aemulatio*, dans le sens où l'entendait l'antiquité, et l'autre, celle de l'*inventio* comme l'invention d'une nouvelle chose, qui annonce l'époque moderne et correspond à notre conception, devenue courante depuis le romantisme. L'existence simultanée de ces deux conceptions ne signifiait pas cependant qu'elles existaient simplement l'une à côté de l'autre, mais impliquait une hiérarchie: pour la masse des productions littéraires, les auteurs obéissaient aux règles de l'imitation. En face de cette littérature quantitativement importante, se trouve un petit nombre d'oeuvres et d'auteurs, qui se distinguaient par leur qualité particulière. C'est à leurs textes qu'ils s'élevaient au-dessus de la masse des textes courants que fut appliquée la nouvelle et exigeante norme de l'originalité dans le sens moderne.

II

J'en arrive ainsi au second problème. La recherche sur l'*inventio* dans la littérature française du moyen âge—et il en est probablement de même pour les autres littératures en langue vulgaire de cette époque—se base dans sa méthode sur la comparaison entre le modèle et l'imitation chez les auteurs respectifs.

Non seulement ce point de départ aboutit souvent à une impasse, lorsque par exemple un simple parallèle thématique est donnée comme source, mais une telle analyse fragmentaire des différentes oeuvres, dont on n'étudie de façon comparative qu'une partie, qu'un épisode, qu'une description, qu'un discours etc., ne permet pas de voir le travail de l'auteur dans son ensemble.

Nous voulons essayer de démontrer en nous appuyant sur l'exemple d'un texte, qui, dans son ensemble, n'eut pas de modèle et qui a dû être créé de façon autonome par son auteur, dans quelle mesure des auteurs de cette époque étaient capables d'*inventio*.

Lorsque le roman vers 1200 subit une évolution riche de conséquences et reçut une nouvelle forme, la prose, les grandes matières du XII^e siècle furent conçues de façon entièrement nouvelle sous forme d'oeuvres narratives volumineuses, auxquelles devait

être donnée une réception extraordinairement vivante plusieurs siècles durant. L'auteur du *Tristan en prose* put dans son travail s'appuyer sur les versions en vers du XII^e siècle, qui avaient déjà pour thème le conflit tragique entre le héros, son oncle Marc et la femme de ce dernier, Iseut. La conception cyclique du nouveau sous-genre qu'était le roman en prose mettait l'auteur devant la tâche de compléter la matière au-delà de l'action concentrée sur le destin de Tristan, par la 'préhistoire' de sa famille. Et comme les versions en vers du XII^e siècle lui faisaient faux bond sur ce point, il dut lui-même se mettre à l'ouvrage et 'inventer' la partie généalogique de l'introduction.

■ Ce vaste acte d'*inventio* s'appuie dans de nombreuses parties sur des modèles, soit que l'auteur emprunte aux romans en prose déjà existants, avec les étapes de la christianisation de la Grande-Bretagne, un thème important, qu'il remplit avec sa propre matière, soit qu'il façonne certains épisodes en se basant sur des récits de l'époque ou sur des mythes classiques de l'antiquité, comme celui d'Oedipe, ou bien sur des histoires de l'Ancien Testament, comme je l'ai démontré, il y a quelques années, avec les récits de Jonas et de la baleine ou de Joseph et de la femme de Putiphar.

■ Sur ce point, l'introduction généalogique du *Tristan en prose* ne serait rien d'inhabituel pour son époque et ne ferait que confirmer l'opinion répandue sur l'*inventio* au moyen âge; et, effectivement, la recherche s'en tint à la constatation de la dépendance de l'auteur, dans de nombreux points, vis-à-vis d'oeuvres antérieures. En 1885 déjà, Gaston Paris écrivait avec humeur que l'introduction est 'aussi ennuyeuse que longue et inutile, . . . farcie de réminiscences mythologiques, et de fictions d'une monotone absurdité.'⁹

■ Une comparaison détaillée, comme elle ne peut être entreprise ici, permettrait facilement de montrer combien la manière dont l'auteur du roman en prose sut utiliser les réminiscences ne fut ni monotone ni ennuyeuse, mais bien au contraire, personnelle et habile: Et l'histoire de la recherche a fourni elle-même en partie la meilleure preuve de ce don que possédait l'auteur, en ne reconnaissant justement pas les matières les plus connues qui lui ont servi de modèles et qu'il avait tirées de l'Ancien Testament.¹⁰

■ Ce n'est que lorsque l'on renonce à la méthode de la parcellisation avec laquelle cette introduction a été, elle aussi, étudiée, en se basant sur des fragments dont l'ampleur n'est à chaque fois dictée que par celle des modèles, que pourra être posée la question bien plus importante, de savoir si l'exploit de l'auteur ne se trouve pas sur un tout autre niveau, et si l'on n'a pas considéré jusqu'ici comme une cause ce qui n'était qu'un effet.

■ Si l'on analyse l'introduction généalogique dans le contexte de l'ensemble du roman, on remarque qu'il présente dans sa structure des communautés frappantes avec la partie centrale du roman. Au début de la chaîne généalogique pour la famille de Tristan se trouve Sador, le fondateur du lignage, un homme qui par son comportement fautif a déterminé le destin de toute la race, dont les rapports avec les femmes et l'amour seront alors toujours placés sous une mauvaise étoile. Le refus de Sador de laisser Joseph d'Arimathie lui choisir une femme, comme celui-ci l'avait fait pour ses

⁹ 'Note sur les romans relatifs à Tristan', *Romania*, 15 (1886), pp. 601-2.

¹⁰ Cf. pour plus de détails E. Ruhe, 'Repetition und Integration. Strukturprobleme des Roman de Tristan en prose', in E. Ruhe and R. Schwaderer, eds, *Der altfranzösische Prosaroman: Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des Roman de Tristan en prose* (München, 1979), pp. 152-3 (*Beiträge zur Romanischen Philologie des Mittelalters*, XII).

dix frères, parce qu'il ne veut être guidé ici par rien d'autre que par sa raison, est accepté par Joseph avec la certitude que cette enfreinte à l'ordre traditionnel aura des conséquences. La punition ne se fait pas attendre, et, dans son destin personnel, Sador vit, dans toutes les étapes importantes de la célèbre intrigue, une première version du conflit qui opposera Tristan et Iseut à Marc et qui à cause de cette importante fonction occupe une place particulièrement importante dans la préhistoire nullement inutile.¹¹

Un autre exemple du rapport évident avec l'action principale du roman est donné par la vita du jeune protagoniste, dans laquelle une première fois est développée la thématique centrale du combat des rivaux, Tristan et Marc, pour obtenir l'amour de la même femme.¹²

C'est ainsi qu'il existe entre le roman en prose de Tristan et la préhistoire inventée une relation répétitive. L'auteur, dans la partie qu'il a inventée, part d'une conception de base de toute la préhistoire, dont la fonction interne pour lui est de montrer que les événements importants de la vie de son héros Tristan étaient, depuis le début déjà, déterminés pour sa famille et ainsi inéluctables. Les différents modèles dont il s'est à maintes reprises servi pour la formulation de sa préhistoire ainsi définie n'ont pas été choisis et réunis au hasard, comme l'a toujours suggéré jusqu'ici la recherche, mais ils ont été choisis dans la mesure où ils servaient la conception de l'ensemble et s'y intégraient.

Mais nous n'avons pas encore décrit de façon exhaustive l'exploit accompli par l'auteur du roman en prose. Le principe structural de la *repetitio* n'a pas été choisi par lui au hasard pour servir de base à la partie du texte qu'il a créée. C'est une composante fondamentale de la matière de Tristan en général, qui, dès les versions du XIIe siècle déjà, était caractérisée par des répétitions thématiques jusqu'à l'introduction d'une seconde relation triangulaire constituée autour d'une seconde Iseut.¹³ L'auteur du *Tristan en prose* a reconnu comme tel ce principe inhérent à la matière, il l'a développé d'une manière très différenciée et en a fait le principe structural central de son roman tout entier.

Ce paradigme démontre quel profit on peut tirer d'une étude de l'*inventio* dans la littérature du moyen âge, lorsqu'on transcende les limites étroites de la comparaison ponctuelle devenue traditionnelle dans la recherche, entre le modèle et son imitation.

L'utilisation de matières et de thèmes donnés—nous l'avons vu—n'exclut nullement de larges capacités d'invention, au contraire. Si, dans le cas du *Tristan en prose*, il est si souvent recouru à des modèles narratifs familiers, ceci ne peut être vu qu'en rapport avec une nouvelle conception du roman, telle qu'elle se trouvait impliquée dans le passage à la prose. *Le Tristan en prose* devait—tel une encyclopédie—achever avec le destin de Tristan la 'somme' des grands romans de la Table Ronde et offrir par-delà, avec les différents petits genres qui y étaient intégrés (en vers et en prose) et avec les nombreuses matières traditionnelles et les mythes renouvelés un trésor de sujets littéraires intéressants dans la perspective de l'auteur.

L'utilisation de sources dans la littérature du moyen âge peut servir de nombreux buts et nous dévoiler bien plus qu'on ne le pense généralement. L'auteur du *Tristan en prose* se révèle posséder des dons d'invention particuliers. Dans beaucoup d'autres cas, les résultats seront plus décevants et ne feront découvrir que de minces talents. Mais

¹¹ Ibid., p. 149 sqq.

¹² Ibid., p. 149.

¹³ Ibid., pp. 145-7.

les grands exploits sont toujours l'exception et c'est ainsi qu'il est tout à fait naturel que, pour ce second groupe de problèmes autour de l'*inventio*, que je viens de traiter ici, tout comme pour le problème de l'originalité déjà, nous aboutissions de nouveau à la distinction entre la quantité et la qualité.