

Sprache & Kultur

**Kontaminationen – Contaminations –  
Contaminazioni – Contaminaciones**

Akten – Actes – Atti – Actas  
IV Dies Romanicus Turicensis  
(Zürich, 16. – 17. November 2007)

herausgegeben von – édités par –  
a cura di – editadas por

Cristina Albizu, Larissa Birrer,  
Marie Burkhardt, Hans-Jörg Döhla,  
Marc Duval, Alain Schorderet,  
Marie-Florence Sguaitamatti, Vera Ziswiler

Shaker Verlag

2012

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Copyright Shaker Verlag 2012

Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung, vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-8440-1571-3  
ISSN 1430-7782

Shaker Verlag GmbH • Postfach 101818 • 52018 Aachen  
Telefon: 02407 / 95 96 - 0 • Telefax: 02407 / 95 96 - 9  
Internet: [www.shaker.de](http://www.shaker.de) • E-Mail: [info@shaker.de](mailto:info@shaker.de)

Carlos F. Clamote Carreto

LE CORPS GREFFÉ. DISCOURS ROMANESQUE ET POÉTIQUE  
DE LA CONTAMINATION AU MOYEN ÂGE  
(XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> SIÈCLES)

Nous avons commencé notre discours avec la cour et où en sommes-nous arrivés? C'est toujours ainsi; des sujets peu appropriés surgissent qui sont difficiles à différer. Mais ceci n'a pas d'importance tant que cela ne se termine pas en queue de poisson noir et que le nouveau sujet mérite d'être traité. (GAUTIER MAP 1993, I, 1, 82)

Ne faut-il pas conclure [...] que l'instabilité structurelle du roman procède de la revendication constante de sa nouveauté? À son tour, la nouveauté réclame, elle aussi, un autre espace poétique, celui de l'hétérogène, de l'original, de l'unique [...]. L'unité du monde éclate dans le roman, il y a un ici et puis il y a un ailleurs où vont errer les chevaliers pour en rapporter des nouvelles [...]. Cette solidarité [de l'homme au monde] n'est plus évidente, ni le message divinement compréhensible: la condition de possibilité du roman est un monde où des pans entiers de son être commencent à se voiler. (STANESCO 1990, 151 et 153)

## LA SOUILLURE ORIGINELLE

Reconnaître que le roman médiéval est un genre insaisissable qui défie sans cesse les tentatives modernes de classification, est devenu presque un lieu commun de la critique littéraire qui, paradoxalement, ne cesse de chercher à circonscrire l'identité de cette parole nouvelle et prothéenne. Durant de longues années, cette critique (quels qu'eussent été ses postulats épistémologiques et méthodologiques) s'en est néanmoins souvent tenue à une vision segmentée des genres, vision sans doute précieuse au niveau opératoire, mais somme toute artificielle et inadéquate à rendre compte de l'expérience poétique au Moyen Âge marquée par la confluence et la contamination entre genres. Que l'on songe à la célèbre analyse synchronique et structurale proposée par Hans Robert JAUSS (1986) qui formulait l'hypothèse d'une étanchéité quasi totale entre les genres empêchant toute communication ou transfert entre personnages ou motifs appartenant à des domaines poétiques différents. Selon lui, une matière donnée semble obligatoirement sélectionner un registre et un *modus dicendi* spécifiques (et vice-versa) qui, indépendamment de l'existence (ou non) d'une poétique normative, dessinent les contours programmatiques d'une œuvre et signe, avec le lecteur/auditeur, un pacte narratif (implicite ou explicite) qui infléchit l'horizon d'attente. Grâce à cette conscience structurale, un genre parvient toujours à annuler (ou à intégrer) les diverses entorses aux lois du discours dominant, s'établissant alors, dans l'univers qui va retenir notre attention, une séparation très nette entre la parole épique et le roman, la première étant de l'ordre de la liturgie commémorative qui place l'action héroïque au service de l'identité collective dont la cohésion repose sur le principe de la re-connaissance, c'est-à-dire sur une infinie répétition du Même qui sature l'«horizon d'attente», le second traduisant le «principe esthétique de la nouveauté» (STANESCO 1990, 141-165). Car l'imprévisibilité du héros romanesque (reflet de la nouvelle place que l'individu occupe au cœur de la société), son ambiguïté intrinsèque, scellent l'émiettement d'une forme-type prédéterminée et immuable et l'émergence d'un héros

dont la quête incarne, à son tour, la lente érosion du symbole (ancrage de la chanson de geste dans la propriété des mots et des choses, l'ordre grammatical du discours faisant miroiter, dans sa nature de relique verbale, la vaste syntaxe du monde) au profit de l'empire muable et toujours incertain du signe. Dans le roman, la pensée dialectique (impliquant une perpétuelle redéfinition du sens en fonction des contextes narratifs) remplace l'imaginaire grammatical enraciné dans la stabilité d'une signification pré-codée par l'hypertexte culturel et le programme narratif du poète.

Or, dans le contexte de la *doxa* culturelle et idéologique qui gouverne le logos médiéval (dominé par la hantise d'une paternité scripturaire et linguistique incontournable – le latin – qui délivre les pré-textes fondateurs sans lesquels nul n'est autorisé à accéder à la parole), l'émergence d'une littérature fictionnelle en langue vernaculaire n'est-elle pas envisagée, dès sa naissance, comme interruption d'un discours impur et contaminé? Issu d'une dynamique de la *translatio* culturelle et langagière, tout roman (qu'il soit de l'ordre de l'épique, du romanesque, de la satire ou de l'*exemplum* moral) n'est-il pas, originellement, fruit de l'heureuse rencontre de sources (chrétiennes, bretonnes, antiques ou enracinées dans les traditions populaires) et de registres (hagiographique, épique ou lyrique, satirique ou parodique, etc.) qui s'entrecroisent, se glosent (explicitement ou en secret) et se heurtent au sein d'une nouvelle *conjointure* (selon l'heureuse expression de Chrétien de Troyes dans le prologue de son premier roman, *Érec et Énide*), le poète essayant, tant bien que mal, de fuir à la dérive poétique et imaginaire, en procurant parmi la multiplicité foisonnantes des modèles à sa disposition, «la plus droite voie [...] / Qu'il onques [...] puisse tenir, / Si que tost puisse a fin venir». comme le suggérait l'énigmatique auteur de *Guillaume d'Angleterre* (vv. 8-10)?

Face à l'impasse produite par une poétique de l'exclusion, le regard porté sur la question s'est, depuis quelques années, considérablement nuancé et élargi, l'approche dialogique et intertextuelle ouvrant aujourd'hui de nouvelles perspectives face à l'analyse structurale, formelle ou thématique. Les débats, comme en té-

moigne ce colloque, portent davantage sur l'entrelacement entre les genres que sur la théorie des genres au sens strict. En 1995, Sarah Kay publiait *The Chanson de Geste in the Age of Romance*, volume centré sur les interférences (thématiques et idéologiques) entre ces deux discours contemporains qui dominent l'univers narratif au Moyen Âge. En 2000, Richard Trachsler publiait d'ailleurs un important ouvrage entièrement consacré à cette problématique de l'interférence dès les premiers témoins textuels. En décembre 2005 paraissait aux Presses Universitaires de Franche-Comté un volume intitulé *L'Épique au Moyen Âge et le mélange des genres* (CAZANAVE 2005). Moins d'un an après, Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarrasin publiaient les actes d'un colloque tenu à la Sorbonne en juin 2004 sous le titre *Palimpsestes épiques - Réécritures et interférences génériques*. Quant aux articles sur cette problématique, ils sont, comme on peut s'en douter, de plus en plus nombreux.

Un regard panoramique lancé sur quelques-unes de ces œuvres montre néanmoins un présupposé épistémologique particulièrement tenace: partant du principe que le discours romanesque est celui de la contamination par excellence, la plupart des essais se centrent sur le genre épique réactivant ainsi un imaginaire de la pureté originelle, idée idéologiquement marquée et alimentée au fil du temps, surtout à partir du XIX<sup>e</sup> où elle se lie intimement à la notion d'identité nationale. Si «à l'origine [...] l'épopée [était la] matrice de toute littérature», comme le souligne Dominique BOUTET (2004, 7), il est compréhensible que la chanson de geste primordiale, qui apparaît au tournant du XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle, émerge souvent, aux yeux de la critique littéraire, comme une forme pure, une langue adamique qui porte l'emprunte secrète des origines que l'on scrute nostalgiquement. Cette identité confère naturellement à la parole épique une supériorité historique, voire ontologique et métaphysique (compte tenu des enjeux cosmiques sous-jacents à l'épopée) sur tous les autres discours qui occupent avec elle l'horizon poétique au Moyen Âge. Bien qu'au chapitre IX de la *Poétique* Aristote oppose ce discours (forme et matière) fonda-

teur à l'Histoire, vu qu'il implique une élaboration narrative, il était néanmoins conçu et perçu par le public médiéval, nous le savons, comme manifestation possible de l'écriture historiographique; il est par conséquent à exclure de l'ordre de la fiction (ce que de nombreux prologues épiques et romanesques ne manqueront pas de réaffirmer pour légitimer leurs prétentions à dire le vrai). Et cependant nous savons aujourd'hui que la chanson de geste, amplement ancrée dans une logique de la réécriture et de la reprise, fait converger en son sein des matériaux disparates (échos de chroniques latines, légendes locales, sources textuelles épiques perdues, hagiographies, schémas narratifs appartenant à diverses traditions littéraires, etc.) qui transforment l'épique en un véritable carrefour de genres. Si nous observons la chanson de geste sous l'angle de la fiction, les cloisons inter-génériques s'effondrent davantage encore et nous sommes alors forcés de conclure, avec François SUARD (2005), que ce genre est en fait impur en son début même.

Faut-il, en effet, nier au héros épique toute plasticité, toute ambiguïté existentielle, symbolique et narrative et continuer, en ce sens, à en faire un élément structural de l'univers épique vu lui-même comme un monde statique, monochrome et à tendance monosémique, profondément conservateur? Il nous suffit de considérer quelques lectures plus récentes et audacieuses de la *Chanson de Roland* pour nous apercevoir que la notion de geste pure est davantage le produit d'une fiction créée par l'histoire littéraire (fiction tributaire du mythe romantique et philologique des origines ainsi que des présupposés idéologiques qui le sous-tendent) que le reflet d'une quelconque réalité textuelle. Aucune composition poétique n'échappe en effet entièrement à la tension entre les non-dits qui émanent des profondeurs (inconscientes ou non) du texte et la pression idéologique qui, opérant sur la surface littérale du récit, dénie, contredit, efface (comme dans un palimpseste) ou réinterprète (sous forme de gloses, de remaniements et de réécritures) incessamment la faille qui persiste cependant à affleurer et à brouiller le miroir trop parfaitement poli de la fiction épique. Ni

Roland, ni Ganelon, ni même Charlemagne ne sont – et ceci dès la geste fondatrice qui leur donne corps – des personnages linéaires, typés, parfaitement cohérents, homogènes et stables. En ce sens, ils ne sont pas non plus des figures entièrement exemplaires (au sens positif ou négatif), et ce sera justement dans les failles et les hiatus perçus dans les entrelignes du discours poétique que les récits trouveront souvent un pré-texte fertile à la pratique de la réécriture qui se manifeste dans les remaniements et les continuations épiques et romanesques dès le XIII<sup>e</sup> siècle.

Mais le mythe (surtout lorsqu'il s'agit d'un mythe des origines) est toujours un discours particulièrement résistant. En effet, bien que l'on reconnaisse dans la chanson de geste un genre fort instable qui, très tôt, se transforme en «épopée romanesque» (JAUSS 1961, 63), en chanson d'exil (ROSSI 1976), en chanson d'errance (SUARD 1987) ou en «chanson d'aventure» (KIBLER 1984, 510), bien que 90% des textes épiques produits entre les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles soient imprégnés de motifs généralement tenus pour typiquement romanesques (KIBLER 1984, 510), et bien que, finalement, dans ces conditions, la geste dite "pure" soit davantage une entorse à la loi du genre qu'un paradigme proprement dit, nous sommes régulièrement surpris de voir la geste plus tardive être pensée en termes de dégradation, de corruption, de contamination par rapport à un modèle idéalisé et artificiel, donc inexistant. Parler de contamination, c'est entrer dans une pensée de l'impur, de «l'agent infectieux» – pour reprendre l'expression de Claude ROUSSEL (2005, 65): celui-ci réside dans la force dissolvante du roman, dans la puissance du signe qui émette la cohérence et la cohésion du symbole, mettant ainsi fin à la supériorité historique, morale et quasi-métaphysique du discours épique.

La chanson de geste, rendue impure par son contact avec le «vain et plaisant» (et donc éminemment subversif) conte de Bretagne, d'après la célèbre définition de Jean Bodel dans son Prologue à la *Chanson des Saisnes* (JEAN BODEL 1989, vv. 6-11), était ainsi condamnée à disparaître comme s'il s'agissait d'un système de représentation qui se révèle suranné pratiquement dès

sa naissance. Dans cette perspective, nous sommes à peine surpris par les commentaires de Gerald A. Bertin dans son introduction à l'édition du *Moniage Rainouart*, lorsqu'il compare ce récit à l'étrange et inquiétante *Bataille Loquifer*:

Par contraste avec le *Moniage Rainouart*, où tout est soigneusement motivé et où la matière épique est préservée malgré les incidents héroï-comiques, *La Bataille Loquifer*, qui est moitié moins longue (3890), est caractérisée par une suite médiocre d'événements mal liés où le merveilleux et les coïncidences réduisent l'épopée au niveau du roman d'aventure banal. (*Le Moniage Rainouard* 1973, I, LV-LVI)<sup>1</sup>

Ne vaudrait-il pas mieux abandonner définitivement ce paradigme de la contamination malsaine en admettant qu'assez tôt l'une des marques caractéristiques de la chanson de geste (comme de toute écriture fictionnelle sans doute) réside dans sa tendance holistique (BOUTET 1993, 205-220; ROUSSEL 2005, 65-66), totalisante et omnivore qui survit et se régénère sans cesse grâce à une croissante complexification de ses modèles narratifs (GUIDOT 1988, 132)? Cette complexification s'accroît, certes, au XIII<sup>e</sup> siècle, mais elle s'amorce déjà au cours du siècle précédent où plusieurs œuvres témoignent clairement d'une dynamique qui ne se limite plus à une simple confluence de registres stylistiques distincts (épique, courtois, burlesque ou satirique, moral et didactique), mais qui devient véritable confluence de genres. L'histoire des rapports entre chansons de gestes et romans n'est donc pas non plus celle d'un Œdipe poétique où le Fils viendrait mettre à mort un genre qui, dans la tradition, assume le statut d'autorité ou de paternité textuelle incontournable. Formes contemporaines de représentation poétique qui puisent, par conséquent, dans un fond culturel et littéraire commun (qui engendre schémas structuraux et matrices narratives toujours disponibles; ROUSSEL 2005, 73), la chanson de geste et le roman sont plutôt deux figures jumelles qui

<sup>1</sup> Mes italiques.

maintiennent entre elles un intense et puissant rapport intertextuel ou dialogique, tissé de rivalités secrètes, d'antagonismes manifestes ou latents, de clins d'œil complices. Ce sont, en quelque sorte, des fictions politiques placées sous le signe de *Janus* offrant ainsi une vision/lecture différenciée du monde. En s'aventurant dans l'univers arthurien, la chanson de geste peut ainsi surgir comme une sorte d'inconscient poétique (et idéologique ou politique) du roman qui traduit (au sens médiéval de la *translatio*, d'un transport discursif et métaphorique des signifiants fictionnels), questionne ou rend manifeste parfois ce que celui-ci a voulu réprimer au niveau du dit. La confluence qui dès lors se produit engendre une véritable écriture réflexive (ou de second degré) où la geste, en se projetant dans le miroir du roman (et vice versa), interroge à la fois le pouvoir et les limites de ces deux systèmes poétiques de représentation et la vision du monde qui sous-tend chacun d'entre eux.

#### LE CORPS ÉTRANGE(R) DU ROMAN

Les études sur le phénomène révèlent toutefois qu'il existe un déplacement beaucoup plus intense de l'épique vers le romanesque (d'où il "emprunte" soi-disant thèmes, motifs et schémas narratifs) que l'inverse, la chanson de geste se montrant paradoxalement, dans ce domaine, plus flexible et moins conservatrice que le roman. Celui-ci assume ainsi un rôle privilégié au sein de la logique de la contamination qui préside à l'évolution des genres. Et pour cause. Car ce roman qui à nos yeux est radicalement différent dans la mesure où il érige l'hétérogénéité (culturelle, linguistique et formelle) en principe organisateur du discours, n'était probablement pas moins déroutant pour ses contemporains. D'où sa nature sulfureuse et le spectre de la subversion qui en émane. Comme le soulignait Michel STANESCO (1990, 145), si «l'introduction de Chrétien de Troyes aux "mystères de Bretagne" devait être assez déconcertante pour le public de l'époque [...] par le délié du rythme, par la fluidité de la narration, par la désinvolture de l'auteur», elle devait l'être aussi par la matière que cette parole poétique nouvelle greffe sur son tissu narratif parsemé de mer-

veilles appartenant à un univers lointain: monstres, dames et fées (dé)voilant les chemins d'un au-delà peu chrétien, fontaines magiques, baumes guérisseurs, etc., mais aussi des signes devenus désormais étranges et partiellement illisibles que le héros ne peut déchiffrer (ou défricher) qu'en adoptant une nouvelle attitude herméneutique centrée non plus sur un signifié extérieur à l'aventure, mais consubstantiel à la quête même.

Qui plus est, le conte de Bretagne s'appuie sur une source impropre au sens grammatical du terme, c'est-à-dire dont nul ne peut cerner l'origine scripturaire. Source impure, invisible et irrécupérable qui déjoue toute tentative de (re)conquête étymologique du signifié et qui saisit les mots, en rade de référence, dans la spirale de l'oralité. Le fameux prologue des *Lais* de Marie de France montre parfaitement que la difficulté (la «grande douleur» exprimée au vers 27) et les enjeux de ce nouveau type de *translatio* ont très peu en commun avec les défis qui se présentaient au roman antique (tâche assez aisée et peu originale, selon Marie de France). Écriture de la Différence qu'il faut néanmoins, tant bien que mal, chercher à rattacher à une quelconque autorité (la référence à Priscien au vers 10) qui toutefois résonne, dans le contexte de cette étrange source bretonne que le roman (autre langue maternelle du désir) se propose de faire retentir, comme une note dissonante, comme l'a exemplairement démontré Alexandre LEUPIN (1991). Jean Bodel ne sera d'ailleurs pas le seul à mépriser (ironiquement sans doute) la vaine et plaisante matière de Bretagne qu'il exorcise dès le prologue de *La Chanson des Saisnes* pour situer son poème à l'ombre légitimante du discours épico-historique. Certains passages du *De nugis curialium* (fin du XII<sup>e</sup> siècle) de Gautier Map semblent s'inscrire en négatif par rapport à Marie de France et à son ambitieux projet. Certes, Gautier rapporte, lui aussi, nombre d'histoires merveilleuses peuplées de fantômes, de miracles et de faits concernant les Gallois. Toutefois, en refusant toute élaboration poétique (dont il se montre d'ailleurs incapable, dit-il, en reprenant le *topos* de l'*humilitas*), il écarte le spectre de la fable mensongère (*fabularum*) pour ne retransmettre

que la matière brute d'une parole (*faminum*) spontanée. Les métaphores rhétoriques de la forêt (*silvam*) et de la chasse aventureuse dont Gautier se fait le guide sont particulièrement éloquentes:

Ce que je vous apporte, c'est une forêt de mots, c'est du matériau brut, pas des fables en forme; je ne vise pas à polir mes phrases, et en tout cas, même si j'essayais, je n'y arriverai pas. Chaque lecteur doit travailler le bois brut qui lui est proposé ici pour que son savoir-faire lui donne bel aspect pour sortir en public. Je suis votre chasseur; je vous apporte le gibier – à vous d'en faire des mets. (II, 32 in GAUTIER MAP 1993, 176)

En substituant la fiction bretonne ou galloise des *Lais* par de vraies histoires miraculeuses de Dieu ou du diable, Gautier évince l'ombre de l'écriture romanesque. Mieux encore: en s'effaçant derrière cette parole primordiale, il gomme son autorité sur le texte, refuse la contrefaçon rhétorique qui préside à l'art de la littérature et se situe presque en-deçà de l'activité scripturaire même.

Aussi le roman (et Gautier écrit, ne l'oublions, en latin), cette «parole libre» (STANESCO 1990, 149) qui émiette l'unité du monde, émerge-t-il comme une espèce d'ombre (ou d'immense hypotexte) qui plane sur l'écriture fictionnelle: Double dialogique (et diabolique parfois) qui permet au récit de circonscrire son identité générique et narrative. Le mélange des genres est donc loin de se limiter à une impureté malsaine qui ne contaminerait que l'épopée (qui plus est tardive); il relève plutôt de l'altérité constitutive de la littérature médiévale, surtout à une époque – vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle – où les profondes transformations qui bouleversent la civilisation occidentale invitent également le discours poétique à réfléchir (sur) toute une tradition littéraire fondatrice qu'il s'agit simultanément de vénérer et de déconstruire, d'imiter et de réinventer.

Les textes ne réagissent évidemment pas tous de la même façon à la présence d'un corps à la fois étrange et étranger au sein de leur tissu narratif, la greffe romanesque pouvant aussi bien être purement et simplement rejetée, mise à distance par le biais de

l'ironie ou être assimilée au sein d'une nouvelle et plus complexe morphologie narrative. Que l'on songe, par exemple, à des chansons de geste comme *Hervis de Metz* ou *Les Enfances Vivien* où la dérive des origines, liée au thème de la double paternité/identité des héros (nobles et commerçants), entraîne à sa suite une profonde dérive textuelle, l'expérience marchandes des enfants ouvrant le récit au registre et à l'imaginaire romanesques qui bouleversent et régénèrent les fondements mêmes de l'univers épique. Qu'arrive-t-il, d'autre part, quand la chanson de geste se rêve (à moins qu'il s'agisse d'un cauchemar) comme un roman et ose s'aventurer dans l'Autre-Monde de l'imaginaire arthurien (*La Bataille Loquifer*)? Que penser finalement de cette Babel poétique qu'est la chantefable d'*Aucassin et Nicolette*? Dans ce *hapax* textuel qui fait constamment basculer les catégories préétablies par la critique, le *descort* (ou serait-ce une *tenso*?) entre le vers (retrempé dans la source vivifiante du chant) et la prose (cette nouvelle mesure du monde qui reprend son essor au XIII<sup>e</sup> siècle) conduit à un éclatement total des principaux modèles littéraires (poésie lyrique, roman et épopée). Il en émerge, sous le voile d'une écriture qui se veut, dès le prologue, folie et remède contre la folie – véritable *pharmakon* donc –, une profonde réflexion sur les nouveaux défis lancés à la représentation fictionnelle au seuil de la modernité.

#### ÉRACLE OU LA PARENTHÈSE ROMANESQUE

Comme nous le rappelle le *De Nugis curialium*, le bouleversement produit par le discours fabulateur du roman est loin de concerner seulement la chanson de geste. Le cas d'*Éracle* est, en ce sens, parfaitement éloquent. En effet, situé de l'autre côté du miroir étincelant (et aveuglant) constitué par les œuvres de Chrétien de Troyes, son contemporain, Gautier d'Arras, à l'instar de Gautier Map, écarte d'emblée, lui aussi, le spectre de la fable mensongère en inscrivant son œuvre dans le registre moral du traité (v. 3). L'enjeu est clairement dialogique. Corinne PIERRE-VILLE (2001) a parfaitement démontré qu'il n'existe chez Gautier d'Arras aucune tentative de rivaliser mimétiquement avec Chré-

rien, mais un désir de dévoiler l'envers (ou le revers) de l'univers arthurien, les "effets de réel" permettant de mieux traduire et saisir un distanciellement programmé à l'égard du merveilleux romanesque. En effet, la macrostructure du texte laisse entrevoir trois micro-récits parfaitement délimités appartenant à des traditions textuelles distinctes et à des registres différents, chaque genre permettant de mettre en scène une vision du monde singulière et complémentaire. La première partie (GAUTIER D'ARRAS 1976, vv. 115-2746) reprend nettement le registre hagiographique en racontant les origines miraculeuses de Dieudonné (nommé Éracle après son Baptême), l'abnégation et le sacrifice d'une mère vouée à la sainteté et les épreuves auxquelles le héros doit se soumettre avant d'affirmer son identité. Grâce aux trois dons reçus de Dieu – la connaissance des femmes, des chevaux et des pierres –, dons qui lui confèrent un savoir profond sur le monde au-delà du leur des signifiants ou de l'apparence trompeuse des signes, il régénérera la cour impériale romaine dont le pouvoir est corrompu par les vices qui s'abattent de plus en plus sur la civilisation urbaine et monétaire de ce Moyen Âge renaissant (avarice, envie, paroles adulatrices et perverses, etc.). Cette première rencontre intertextuelle est révélatrice, car en replongeant le poème dans les schémas idéologiques, imaginaires et poétiques de l'hagiographie (qui gomme d'emblée toute contamination du merveilleux païen), Gautier d'Arras rattache son œuvre à un architexte qui, selon toute vraisemblance, correspond pour l'auteur aux origines immaculées de la création littéraire.

La troisième partie (vv. 5093-6517) d'*Éracle* se place entièrement sous le signe légitimant (bien qu'imparfait, nous le verrons) de l'épique marqué par la reconquête de la Vraie Croix usurpée par le roi païen Chrosoès et par l'ascension du héros qui devient empereur de Constantinople. Entre ces deux prestigieux discours que le public médiéval rattache, nous l'avons vu, à la vérité émanant de la Parole sacrée ou de l'écriture historiographique, s'insinue un troisième volet qui occupe paradoxalement la place central de ce triptyque: le roman courtois (vv. 2747-5092), consacré aux

amours adultères de la reine Athanaïs et du jeune harpiste Paridès durant l'absence de l'empereur parti guerroyer. Cette insertion paradoxale et apparemment injustifiée sur le plan narratif, vu qu'elle ne joue aucun rôle ni dans la trajectoire du héros ni dans le déroulement final du récit, introduit la faille au sein d'une œuvre dominée par l'idéal éthique et grammatical de la rectitude et de la *proprietas*. Rappelons que la première partie du récit, durant laquelle Éracle s'évertue à régénérer la souveraineté dans ses diverses manifestations, culmine avec une singulière quête du féminin. En effet, alors qu'Alaïs est sur le point d'abandonner son projet de trouver l'épouse idéale (vv. 2536-2575), Éracle écarte toutes les prétendantes dont il démasque les vices et les plans pervers et secrets: voici qu'apparaît alors, en plein centre de la ville, une nouvelle Énide incarnée dans la personne d'une pucelle orpheline, pauvrement vêtue et dont le père fut un important sénateur (nous reconnaissons ici la figure à peine voilée du vavasseur de l'intertexte de Chrétien) tombé en disgrâce (vv. 2568-2575). Que cette alliance entre le pouvoir marqué par la souillure et une féminité symbolisant la perfection à tous les niveaux (vv. 2811-2847) conduit à une véritable renaissance de la souveraineté et du récit, c'est ce dont témoigne le fait que le nom de l'empereur ne soit révélé qu'au vers 2787, c'est-à-dire au moment du mariage (vv. 2787-2810) qui est suivi de rituels de purification (le bain et les nouveaux habits offerts à Athanaïs) sur lesquels pourrait parfaitement se clore ce premier récit indépendant.

C'est alors que survient la rupture, clairement annoncée par Gautier à travers la formule «Huimais commencera li conte» (v. 2746). Le passage du «traité» au «conte» témoigne d'une nette dérive de l'autorité et de la paternité du récit (sa source fondatrice) qui n'est pas sans rappeler la double origine (divine et terrestre) du héros qui se reflète dans sa double identité (les deux noms) et les deux destins (empereur et saint) auxquels il sera promis. Au cœur de ce jeu de dédoublements spéculaires, le récit semble alors se gloser lui-même, dévoilant l'envers subversif d'une écriture première. En effet, Alaïs et Athanaïs vivent heureux durant sept

ans, un bonheur qui contraste avec la stérilité du couple qui ne peut compter, à l'opposé des parents du héros, sur un miracle pour engendrer une descendance. Devant s'éloigner pour défendre une cité impériale menacée (vv. 2969-2974), le roi craint cependant, comme tout *fin'amant* (v. 2993) digne de ce nom, que la séparation et la distance ne lui fasse perdre l'amour de sa femme qui pourrait céder au désir d'un tiers (vv. 2969-3019). Afin de ne pas être «engignés» (v. 3029), contre les conseils d'Éracle qui l'avertit qu'enfermer l'objet du désir c'est précipiter sa perte (vv. 3029-3127), Alaïs décide alors d'emprisonner Athanaïs dans une tour gardée par vingt-quatre hommes accompagnés de leurs femmes (on reconnaîtra ici une variante plus "réaliste" du motif de la pucelle gardée par des eunuques de la tradition orientale). Réactivant mimétiquement le discours et l'imaginaire de la courtoisie, Gautier prétend ainsi dénoncer l'impasse à laquelle ceux-ci conduisent inévitablement, que ce soit du point de vue individuel, social ou symbolique. Alaïs prouve ainsi qu'il n'est aucunement le *fin'amant* qu'il prétendait être, mais plutôt un parangon du *gelus* de la lyrique provençale. Ce comportement réduit à néant la renaissance dont il avait été l'objet et Alaïs redevient alors pur masque ou simulacre. Les *topoi* du roman courtois se multiplient, et au *planctus* de la Dame succède l'inéluctable passion adultère. Durant une importante fête célébrée à Rome, voici qu'émerge un nouveau Tristan dans la personne de l'harpiste Paridès. La reine s'en éprend, croisant dès lors son destin avec celui d'Iseut et de Fénice (vv. 3367-3461). La puissance de cet intertexte est telle que, comme dans le *Tristan* de Thomas ou le *Cligès* de Chrétien, nous voyons se succéder des monologues où le langage s'abîme face à l'interdit du désir.

Curieusement, après une première partie où dominait l'économie du don (associée à l'imaginaire oblatif de l'abnégation et du sacrifice suprême incarné par le geste de la mère du héros qui vend Éracle comme esclave pour que ses dons puissent racheter le monde, tout comme Dieu avait fait don de son fils unique pour sauver l'Humanité), le texte se trouve à nouveau contaminé par le

spectre de l'économie monétaire et marchande qui corrompt l'expérience amoureuse et mine les rapports à autrui et au monde. L'entrée dans le registre de la topique courtoise consacre l'émiettement du symbole (reconstruit durant la première partie) et le triomphe du signe qui trouble l'ordre textuel et sémantique. Remarquons, à cet égard, que l'impératrice qui incarnait, lors de son apparition discrète, le modèle de la transparence, du signifiant adéquat au signifié, de la rectitude verbale, éthique et morale, est désormais, à l'image de ses doubles (inter)textuels (Iseut ou Fénice surtout), maîtresse dans l'art du subterfuge. D'où le motif de la galerie souterraine qu'elle utilisera grâce à la complicité d'une vieille voisine – *topos* inversé de la confidente dans la lyrique troubadouresque. Elle représente maintenant le langage opaque, le don corrompu (les offrandes qui permettent d'acheter les services et le silence de la vieille), la dissimulation et le masque. Voici que l'image autrefois immaculée d'Athanaïs est souillée à rebours par les vices des prétendantes démasquées par Éracle lors du concours de beauté. L'entrée dans l'univers du conte scelle définitivement ainsi l'entrée dans l'univers du leurre, de la manipulation des signes et du sens et de la fable comme art du mensonge et du simulacre.

Certes, tout comme Chrétien de Troyes, Gautier saura inventer une heureuse (mais non moins artificielle) issue à cette impasse infligée par la contamination subversive du discours romanesque, à travers le geste exemplaire de l'empereur qui, reconnaissant son erreur, décide de pardonner à Athanaïs et même d'autoriser son mariage avec Paridès (vv. 723-5092). Bien qu'elle prépare la conversion finale du récit et l'apothéose d'Éracle, cette légitimation de l'adultère ne suffit pas à gommer la dérive opérée par le langage et l'imaginaire courtois ni à purifier totalement le récit. Placé sous le signe de la déviance, le conte s'affiche ainsi au milieu du triptyque pour mieux en éclairer les dangers et, par conséquent, pour mieux en exorciser le pouvoir subversif. Il fonctionne alors comme ces *exempla* négatifs introduits en un lieu stratégique du sermon, cette nouvelle parole que les prédicateurs répandent

parmi la ville. La démarche suivie par Gautier est d'ailleurs remarquablement cohérente: il écarte toute polysémie sous-jacente au terme 'roman' qu'il réduit, dans le prologue, au sens de véhicule linguistique («Assés vous dirai en romans», v. 95) et, en plaçant clairement l'écriture sous le registre didactique et moral du *traitié* (v. 3) – ou, plus humblement, en parlant d'une *oeuvre* (v. 114) –, il élabore une espèce de *speculum* destiné à illuminer les princes et le monde. Quant à la troisième partie, Gautier ne la désigne par aucune terme générique («Si vos dirons d'Éracle hui-mais», v. 5092), bien que sa matrice narrative renvoie à la matière épique sur laquelle se greffe à nouveau le modèle hagiographique et biblique. Après avoir fait l'expérience du pouvoir (ainsi que des limites) de l'écriture hagiographique et romanesque, l'auteur s'aventure dans le champ (le chant) épique aux allures de chanson de croisade, avec la reconquête de la Vraie Croix et des reliques usurpées et souillées, avec la lutte contre l'idolâtrie païenne et les simulacres – l'«engien» mécanique au sein duquel Chrosoès se fait adorer: vv. 5220-5264, etc.). Ainsi, l'intégrité poétique et morale d'un récit qui se centre à nouveau sur la figure d'Éracle est restaurée. Le discours romanesque se trouve donc pris en étau entre deux des plus puissantes et prestigieuses dictions poétiques au Moyen Âge, l'épopée permettant désormais au récit de recouvrer son autorité perdue.

L'on assiste alors au retour de la voix de l'ange qui s'efface stratégiquement de la seconde partie pour éviter toute contamination malsaine ou toute tentation d'autoriser un discours déviant. Elle dicte et oriente à nouveau la trajectoire d'Éracle tout comme elle l'avait fait au début du récit, à l'égard des parents et du jeune héros. La boucle narrative commence alors à se refermer sur elle-même. Toutefois, malgré l'intervention du merveilleux chrétien (fréquent dans l'imaginaire épique), Gautier sent une nécessité profonde de rompre avec les odeurs inévitablement suspectes et corrosives de la fiction, fût-elle fiction épique. Il fallait donc aller plus loin et ancrer directement le récit dans la Parole divine. C'est sans doute, comme le suggère Paul ZUMTHOR (1984, 161-210)

l'une des fonctions de cette Voix (double de la parole auctoriale toujours en retrait par rapport à l'énoncé narratif) dont l'écriture reproduit le mouvement lancinant. Mais c'est assurément la fonction de l'épisode de l'entrée du héros dans la Cité Sainte (vv. 6080-6120) qui commémore, explicitement cette fois-ci, l'histoire du Christ entrant à Jérusalem «le jor de le Pasque florie» (v. 6093). En effet, alors qu'Éracle est sur le point de pénétrer triomphalement dans la ville, voici que ses murs se referment créant une muraille infranchissable (vv. 6121-6172). C'est alors que, pour la troisième fois, la voix de l'ange retentit, sommant le héros à abandonner toute *superbia* et à suivre le chemin de l'humilité, de l'abnégation et de la charité. Ce n'est qu'après avoir fait l'expérience de la «vergoigne» (v. 6162), c'est-à-dire de la honte purificatrice, que les portes de Jérusalem s'ouvrent, la ville libérée accueillant le héros fondateur (ce jour marque l'origine de la fête de la Sainte-Croix) et civilisateur (les païens sont convertis) qui deviendra empereur de Constantinople avant de mourir en odeur de sainteté (vv. 6463-6478). Inévitablement traversée par une sémiologie de la violence meurtrière et de l'orgueil guerrier, le modèle épique semble ainsi marqué, lui aussi, du sceau de l'imperfection et de la faille, se montrant indigne de pénétrer les mystères du Sens. Il ne devient dès lors parole pleinement accomplie qu'en se rattachant à la source du texte biblique (Mt. 21, 1-17) qui purifie et réhabilite, tout en les subsumant, les dictions poétiques antérieures, contaminées et potentiellement contaminatrices (en tant que fictions profanes), structurées emblématiquement autour d'une fiction romanesque interdite, dont le pouvoir se trouve ainsi circonscrit et neutralisé.

Le statut de ce discours est d'ailleurs tellement dissonant dans l'ensemble du récit que plane sur lui un silence lourd et ambigu. En effet, aucune des voix actoriales qui scandent le texte n'accepte de le prendre en charge: la voix de l'ange disparaît de la seconde partie, et la troisième partie ne fait aucune allusion aux amours d'Athanaïs et Paridès, c'est-à-dire à cet autre texte (ou ce texte radicalement autre) qui néanmoins reliait les deux pans du

récit. Éracle sera lui-même absent durant cette parenthèse purement romanesque. Absence qui fait d'ailleurs écho au silence du poète dans le prologue.

En effet, mettant en œuvre une rhétorique de la prolepse – caractéristique de la chanson de geste où l'anticipation narrative participe de la poétique de la reconnaissance –, Gautier annonce clairement aux lecteurs la matière dont il va traiter, bouclant le prologue sur une synthèse qui ne laisse apparemment aucun doute (vv. 95-114). Seulement, ce pacte narratif ne mentionne jamais, implicitement ou non, l'univers de la *fin'amors* qui sera pourtant au cœur du récit. Le registre romanesque émergerait-il sous le signe de la nouveauté absolue, de l'irruption abrupte de la Différence qui trouble l'ordre textuel et symbolique et qui, par son absence dans le prologue, finit même par brouiller «l'horizon d'attente»? Malgré un apparent désir de rectitude et de transparence qui parcourt cet espace textuel, Gautier finirait-il par briser et subvertir le pacte narratif qui redevient alors pur simulacre rhétorique? Ou alors son silence témoignerait-il plutôt du désir de priver de toute existence l'univers du conte, de l'évider de son sens, de déjouer préventivement les effets qu'une probable contamination auraient sur le tissu du récit auquel il se greffe et sur le public lui-même? Mais nier l'évidence, n'est-ce pas, d'autre part, dépouiller le discours romanesque de toute autorité, en le rabaisant au statut d'apocryphe qu'un malveillant remanieur aurait pris soin de rajouter à l'œuvre originale, pure et exemplaire? Sous le jeu de l'équivoque, cet écrivain soi-disant moraliste laisserait-il deviner, de l'autre côté du miroir textuel, une autre image, plus complexe et certainement moins éthérée, de l'auteur qui, devenu à la fois lecteur et remanieur de son œuvre, ferait ressurgir, là où on l'attendait le moins, le spectre du simulacre impur, de fraude et de contrefaçon qui est le propre (ou l'impropre) de toute écriture fictionnelle au Moyen Âge?

## BIBLIOGRAPHIE

- La Bataille Loquifer* (1975)  
Monica Barnett (éd.). Oxford: Blackwell for the Society of Mediaeval Languages and Literature (Medium Aevum Monographs. New Series 6).
- BOUTET, Dominique (1993)  
*La Chanson de geste: forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*. Paris: PUF-Écriture.
- BOUTET, Dominique – ESMEIN-SARRASIN, Camille (2004)  
*Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- CAZANAVE, Caroline (dir.) (2005)  
*L'Épique au Moyen Âge et le mélange des genres*. Besançon: Presses de l'Université de Franche-Comté.
- GAUTIER D'ARRAS (1976)  
*Éracle*. Guy Raynaud de Lage (éd.). Paris: Champion.
- GAUTIER MAP (1993)  
*Gautier Map. De nugis curialium (Contes pour les gens de cour)*. Texte traduit et présenté par Alan Keith Bate. Turnhout: Brepols.
- GUIDOT, Bernard (1988)  
«Continuité et rupture: l'univers épique de Garin le Lorrain et Gerbert». In: *Olifant*. 13, 3-4.
- Guillaume d'Angleterre* (1988)  
Anthony John Holden (éd.). Genève: Droz.
- JAUSS, Hans-Robert (1961)  
«Chanson de geste et roman courtois». In: *Chanson de Geste und Höfischer Roman. Heidelberger Kolloquium*. Heidelberg: Carl Winter (Studia Romanica 4).
- JAUSS, Hans-Robert (1986)  
«Littérature médiévale et théorie des genres». In: Gérard Genette et al.. *Théories des genres*. Paris: Seuil (Poétiques).

- JEAN BODEL (1989)  
*La Chanson des Saisnes*. Annette Brasseur (éd.). Genève: Droz (Textes littéraires français 369).
- KAY, Sarah (1995)  
*The Chansons de Geste in the Age of Romance: Political Fictions*. Oxford: Clarendon Press.
- KIBLER, William (1984)  
 «La chanson d'aventures». In: Alberto Limentani, Maria Luisa Meneghetti, Rosanna Brusegan et al. (dir.). *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals*. Modena: Mucchi, vol. 2, 509-515.
- LEUPIN, Alexandre (1991)  
 «The Impossible Task of Manifesting Literature. On Marie de France's Obscurity». In: *Exemplaria*. 3, 228-230.
- Le Moniage Rainouard* (1973)  
 Gerald A. Bertin (éd.), d'après les manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne. Paris: Picard.
- PIERREVILLE, Corinne (2001)  
*Gautier d'Arras. L'autre Chrétien*. Paris: Champion.
- ROSSI, Luciano (1976)  
 «L'accueil aux voyageurs d'après quelques chansons de geste des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles». In: *Senefiance*. 2, 381-394.
- ROUSSEL, Claude (2005)  
 «Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives». In: Carlos Alvar, Juan Paredes (dir.). *Les chansons de geste. Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes (Granada, 21-25 juillet 2003)*. Grenade: Université de Grenade, 65-85.
- STANESCO, Michel (1990)  
 «À l'origine du roman: le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire». In: Daniel Poirion (dir.). *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*. Paris: SEDES, 141-165.
- SUARD, François (1987)  
 «Chanson de geste traditionnelle et épopée de croisade». In: *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste. Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals (1985)*.

- Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence (*Senefiance* 20-21), 1033-1055.
- SUARD, François (2005)  
 «Impure, en son début même, la chanson de geste...». In: Caroline Cazanave (éd.). *L'Épique médiéval et le mélange des genres*. Besançon: Presses Université de Franche-Comté, 27-46.
- TRACHSLER, Richard (2000)  
*Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*. Tübingen/Basel: Francke (Romanica Helvetica 120).
- ZUMTHOR, Paul (1984)  
 «L'écriture et la voix: le roman d'Éracle». In: Leigh A. Arrathoon (dir.). *The craft of Fiction: Essays on Medieval Poetics*. Michigan: Rochester, 161-210.