

Introduction

I. Seuils

- Au seuil de l'intériorité. Les demeures du livre dans le récit médiéval
par Carlos F. Clamote Carrizo, Universidade Alberta, Lisbonne
- Jardins, vergers et maisons-bibliothèques. Le grand enfermement du livre imprimé?
par Hélène Cazes, Université de Victoria

II. La maison et la bibliothèque au XIXe siècle

- « Les corps de bibliothèque montraient les mêmes rangées de volumes » : « lectures »
par Jeremy Wirth, The University of Windsor
- La Maison d'un artiste et À rebours : du livre comme objet de collection à la maison-
par Bertrand Bourgeois, The University of Western Ontario
- Une littérature du foyer : les livres de travaux manuels amateur
par Claire Le Thomas, Université Paris X - Nanterre

III. Architectures et textualités d'avant-garde

- Quand l'écriture c'est un tableau : la maison imaginaire chidouïenne
par Murielle Martin, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne / Université Heinrich Heine
- La maison vivante : Voyage architectural à travers les œuvres d'Eugène Ionesco
par Francesca Negro, Centro de estudos comparatistas, Université de Lisbonne

IV. La maison et le livre : inscriptions au féminin

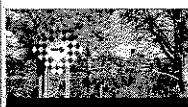
- La Maison et le Livre dans La Maison de Claudine de Colette
par Josette Rico, Université Montesquieu - Bordeaux IV
- La Maison dans l'œuvre d'Anais Nin : le cocon de l'écriture
par Maud Baurain, Université Marc Bloch - Strasbourg 2
- Un lieu à l'œuvre : « la chambre noire » de Marguerite Duras
par Dominique Denes, Université Nancy 2

V. Architectures du texte postmoderne : les lieux (im)possibles du livre

- L'intérieur est l'asile où l'art se réfugie
par Louise Lachapelle, Collège de Maisonneuve, École d'architecture de l'Université L
- Écrire, habiter, penser. Autour de l'œuvre de Thomas Bernhard
par Frédéric Marteau, Université Paris VIII
- De la domestication: le corps - la maison - le livre dans la poésie de Pierre Morency
par Élise Lepage, Université de Colombie-Britannique
- Le livre métamorphosé en volume : La Maison des feuilles de Mark Z. Danielewski
par Valérie Dupuy, Université de Toulouse
- De la chambre au chapitre : l'hôtel virtuel de Suite à l'hôtel Crystal
par Isabelle Dangy, CIEREC de Saint-Étienne
- Quand la maison devient papier, et le papier refuge
par Clara Domingues, Université Paris IV - Sorbonne

VI. Maisons livresques : mémoire et intertextualité dans la littérature contemporaine

- Maison-roman et roman-stèle : les figurations livresques chez Peter Ackroyd et Pascal
par Christelle Claude, Université de Bourgogne
- La bibliothèque de Shéhérazade en voyage. Reprises et réécritures d'un livre-édifice
par Ilaria Vitelli, Université de Bologne / Université Paris IV - Sorbonne



LA MAISON ET LE LIVRE

Voix plurielles

Revue de l'APFUCC

Vol. 05, N° 01

La maison et le livre

(Numéro spécial, sous la direction de Bertrand BOURGEOIS et Élise LEPAGE)

Mai 2008

La maison et le livre

Ce projet n'aurait pu voir le jour sans l'idée originelle et originale d'Hélène Cazes qui, au congrès 2007 de l'Association des Professeur.e.s de Français des Universités et Collèges Canadiens (APFUCC), proposa un atelier portant sur les « Espaces du livre ». Au cours de cet atelier, la maison et le livre appurent comme des structures échangeant des rapports à géométrie variable, des espaces communicants qui s'enchaînent, se contiennent et se métaphorisent mutuellement. « Les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles », écrit Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace*. « Les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont dans les livres autant que les livres sont en elles », pourrait-on réécrire.

Parce qu'ils se constituent comme espaces délimités de signification, maison et livre invitent, chacun à leur façon, à interroger notre habitation du monde référentiel et livresque. Comment s'effectue cette habitation et quelle(s) forme(s) prend elle? Toute œuvre littéraire ne tente-t-elle pas, ultimement, de donner forme au monde, de l'aménager provisoirement à travers le langage, tout comme la maison instaure une forme primordiale à l'aune de laquelle penser de plus vastes ensembles? La littérature et son appareil critique, mais aussi plus largement les sciences humaines n'ont pas manqué d'interroger ces figures fondamentales de l'imaginaire littéraire. Gérard Genette a ainsi mis l'accent sur les « seuils » du texte alors que Philippe Hamon a insisté sur l'importance de la métaphore architecturale pour mieux cerner la littérature du XIX^e siècle, tous deux entraînant derrière eux une partie de la critique littéraire amenée à reconsidérer le *topos* théorique qui veut que le texte et le récit soient liés au temps plutôt qu'à l'espace. Plusieurs métaphores récurrentes empruntées à l'architecture et au monde des bibliothèques (cathédrale, seuils, portes et fenêtres, bibliothèque labyrinthique, hôtels et lieux de passages, etc.) témoignent de ce que l'on pourrait désigner comme une « révolution spatiale » de la critique, amorcée depuis les années 1980.

Beaucoup de ces métaphores consistent à rappeler que si le récit peut être pensé, en termes aristotéliens, comme une succession chronologique d'événements, il peut également être conceptualisé comme le parcours d'une espace circonscrit, et que la dimension profondément matérielle de la maison est aussi une caractéristique (trop souvent oubliée) du livre. Il est vrai que de tous temps, la matérialité du texte écrit a informé sa lecture. Premier temps de la réflexion, la section « Seuils » interroge l'analogie entre livre et maison à l'époque médiévale et renaissance, moments forts de l'histoire de cette analogie puisque, comme le montre **Carlos F. Clamote Carreto**, le livre et le tombeau ont partie liée dans une culture essentiellement orale où les livres et les demeures ultimes sont parmi les seules productions à être appelées

à demeurer. L'article d'**Hélène Cazes** montre quant à lui à travers l'exemple de l'œuvre de Charles Estienne comment le parcours de lecture, d'abord métaphorisé sous forme de promenade devient peu à peu consultation érudite du livre en bibliothèque. Ce passage de la métaphore du jardin à la maison n'est pas sans influencer la forme de l'œuvre en même temps qu'il semble signifier un changement épistémologique majeur dans une Histoire où le livre devient l'instrument didactique d'un savoir objectif et la lecture une pratique réglée et méthodique...

Au XIX^e siècle, l'Histoire s'accélère brusquement pour les mondes respectifs des livres et de l'habitation. D'un côté, les débuts de l'industrie du livre et l'augmentation progressive du nombre de lecteurs modifient la production littéraire. De l'autre, l'urbanisation implique de repenser l'habitation (prix accessibles, préoccupation croissante pour l'hygiène, spécialisation des pièces, réduction constante de la dimension des domiciles). Ce double processus transparaît dans la pièce qui constitue le croisement par excellence des figures livresques et domestiques : la bibliothèque. **Jeremy Worth** montre comment les bibliothèques des Rougon-Macquart informent le projet zolien de « tout dire pour tout connaître, pour tout guérir »; **Bertrand Bourgeois** étudie quant à lui les représentations de bibliothèques de fameux bibliophiles réels et fictifs de la *fin-de-siècle* (les Goncourt et le personnage de Des Esseintes) et expose comment dans *La maison d'un artiste* et dans *À Rebours* l'esthétisation « décadente » du texte s'exprime par la mise en place de la « maison-texte » livresque. **Claire Le Thomas** s'intéresse aux mutations que connaissent les bibliothèques particulières à la même époque et au début du XX^e siècle : dès la fin du XIX^e siècle apparaît ainsi toute une littérature concernant les travaux manuels amateur destinés à l'entretien et à l'aménagement du logis.

Cette réflexion se poursuit dans la première moitié du XX^e siècle dans les milieux de l'avant-garde artistique, mais aussi sous des plumes féminines. Comme le souligne **Murielle Martin**, l'avant-garde picturale en bouleversant l'espace de la toile invite à repenser les liens entre le texte et l'image à travers la figuration architecturale, ce dont témoigne en particulier l'œuvre à la fois visuelle et littéraire du peintre De Chirico où la représentation textuelle ou plastique d'espaces d'habitation est un mythe créateur récurrent. De son côté, **Francesca Negro** se penche sur plusieurs œuvres d'un des représentants majeurs du théâtre de l'absurde au XX^e siècle, Eugène Ionesco, et montre comment sa représentation dramaturgique de l'espace domestique peut être mise en relation avec les expérimentations modernistes entreprises par Le Corbusier à la même époque.

Par ailleurs, plusieurs auteures ont écrit sur les lieux, et plus précisément les maisons dans lesquelles elles ont fait œuvre. Le sujet féminin entretient-il des liens particuliers avec ses maisons de l'écrit?

Comment s'y inscrit-il et, en retour, comment les représente-t-il? Cette perspective qu'ouvre le regard féminin sur la problématique maison-livre invite également à interroger certains lieux communs : la maison traditionnellement perçue comme un espace féminin et l'écriture comme un acte viril, par opposition à la lecture qui serait une activité massivement féminine, etc. Telles sont quelques unes des interrogations auxquelles se confrontent les articles respectivement consacrés à Colette par **Josette Rico**, à Anaïs Nin par **Maud Rauturier** et à Marguerite Duras par **Dominique Denes**.

« Architectures du texte postmoderne » s'intéresse aux actualisations les plus récentes des liens entre livre et maison. La lecture des différents articles de cette section fait ressortir quelques dimensions particulièrement frappantes. La problématique s'inscrit plus largement dans un regard quelque peu effaré sur le monde contemporain, monde qui multiplie signes et objets, lieux et espaces mais les désémantise ou les délocalise tout autant. Maison et livre sont dorénavant conçus sur le mode de l'inhabitable, de l'illisible, de la multiplicité et du non-sens. Plusieurs articles s'intéressent à ces formes d'habitation passagères que sont les hôtels, les refuges, les aéroports, etc. alors que d'autres montrent à quel point l'expérience de la prison, des camps d'extermination, de l'errance forcée compromettent toute possibilité de foyer et d'écriture. L'article de **Louise Lachapelle** ouvre la section, car en plus de toucher à de nombreuses œuvres, il pose en s'intéressant à *L'Espèce humaine* d'Antelme la rupture épistémologique qui fonde l'impossibilité de prendre désormais la question du texte et de la maison pour acquise : Auschwitz et les camps de concentration. **Frédéric Marteau** présente trois formes de constructions autour de l'œuvre de Thomas Bernhard : constructions d'habitats, constructions de pensées et constructions verbales alors qu'à la lumière de l'ouvrage protéiforme *Habit Habitat Habitus*, **Élise Lepage** avance le concept de *domestication* afin de cerner la poétique des œuvres de Pierre Morency et de Pierre Nepveu. **Valérie Dupuy** plonge dans les méandres labyrinthiques de *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, œuvre dont la structure hautement expérimentale pousse à bout les relations entre maison et livre. La fin de cette section interroge la figure de la maison par le biais paradoxal de la mobilité, de l'impossible habitation : **Isabelle Dangy** propose une astucieuse lecture guidée des 43 chambres d'hôtel de *Suite à l'hôtel Crystal* d'Olivier Rolin, tandis que **Clara Domingues** se penche sur la pièce *Le Voyageur sur le banc* de Reza Daneshvar, dont le protagoniste hante l'aéroport Charles de Gaulle à défaut de pouvoir le quitter ; ce lieu d'habitation impossible le conduit à élaborer des mises en récit de sa vie de plus en plus fictives, à écrire une pseudo-biographie en mille-feuilles construisant peu à peu un refuge textuel.

En soulignant les liens que noue la problématique avec l'intertextualité, la dernière section se donne pour objectif de montrer que la maison et le livre sont tous deux des supports, des lieux de mémoire

privilegiés. Une mémoire du sujet, tout autant qu'une mémoire palimpseste des textes : tel est ce à quoi s'attache l'article de **Chrystelle Claude**, consacré aux œuvres de Peter Ackroyd et de Pascal Quignard, ainsi que celui d'**Ilaria Vitali**, qui s'attache aux réécritures des *Mille et une Nuits* dans la littérature algérienne contemporaine.

Jusqu'où peut-on suivre Daniel Pennac lorsqu'il écrit que « l'homme construit des maisons parce qu'il est vivant, mais il écrit des livres parce qu'il se sait mortel » (*Comme un roman*)? La maison n'a-t-elle pas elle aussi tout à voir avec la mort (le camp, le tombeau ou le mausolée) et le livre avec la vie (J'écris de mon vivant et pour demeurer à la postérité, avec des textes et pour des textes que je veux maintenir en vie)?

Pour avoir initié ce questionnement et participé à la réalisation de ce projet, nous remercions donc chaleureusement Hélène Cazes, le rédacteur de *Voix plurielles* Jean Ntakirutimana, ainsi que l'ensemble des auteurs qui, chacun à leur manière, ont montré comment maison et livre se révèlent être des espaces fondamentaux de l'imaginaire littéraire, irrémédiablement ouverts l'un sur l'autre.

Bertrand Bourgeois, Université Western Ontario

Élise Lepage, Université de Colombie-Britannique

Au seuil de l'interdit.

Les demeures du livre dans le récit médiéval

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO

Universidade Aberta, Lisbonne

Résumé

Des cloisons renforcées et verrouillées qui le circonscrivent aux figures et gloses dont il revêt ses surfaces, en passant par les nombreux signes de repérage qui transforment peu à peu l'espace scripturaire en un espace sémiologique plus complexe mais également plus apprivoisé, tout dans l'architecture du codex médiéval évoque la clôture, activant certains schèmes caractéristiques de l'imaginaire de la demeure. La représentation fictionnelle du livre au Moyen Âge renchérit d'ailleurs sur les enjeux de cette «tropicalisation» de la parole et du sens à travers une remarquable mise en abîme spatiale : celle de la découverte (providentielle ou initiatique) du livre obligeant, en effet, ce lecteur privilégié qu'est le poète à franchir plusieurs seuils interdits avant d'accéder à la demeure où gît, inviolable, l'origine du Sens inscrit dans une lettre d'où (re)naîtra le récit. On voit ainsi s'esquisser l'analogie ambivalente entre le livre et le tombeau où, entre l'image déchirante de la mort et de l'oubli et la promesse rassurante du retour, la demeure de l'Au-delà assume, notamment avec Merlin, les traits d'un étrange et paradoxal livre à venir.

Li latins de cui cist estoires fu tretiez en romanz fu pris en l'Isle d'Avalon en une sainte meson de religion qui siét au chief des Mares Aventurex, la o li rois Artuz et la roïne gisent par le tesmoignage des preudommes religieux qui la dedenz sont, qui tote l'estoire en ont, vraie des le commencement desq'en la fin.

Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus], XI, 9-15.

Il y a une forme de vérité troublante dans les volumes enchaînés des bibliothèques monastiques médiévales. L'écrit captive le sens. . .

G. Steiner, *Le Silence des livres* 12

Le Codex ou l'architecture du monde

Le livre est consubstantiel à l'espace¹. C'est en effet parce que le livre est parole spatialisée et enclose dans l'enveloppe de cette forme pure et archétypale qu'est le codex, qu'il devient l'emblème d'une totalité finie renfermant l'infini de la connaissance et du monde. La pérennité et l'autorité associées depuis toujours à l'image du

<http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles05-01/index.html>

livre n'existent que dans la mesure où celui-ci est représentation microcosmique de l'univers dont il reflète l'architecture symbolique et imaginaire. Cette hypostase de l'espace circonscrit et apprivoisé qu'est le livre jouit encore de la faculté de circuler librement dans l'espace. Le pouvoir du livre réside ainsi dans le paradoxe d'être parole emprisonnée qui, comme telle, peut être récupérée et libérée à l'infini brisant ainsi le carcan spatial et temporel auquel étaient soumis les supports plus anciens de l'écriture (tablettes de cire ou de pierre, *volumen*, etc.). Marquant une rupture sans aucun doute plus radicale que celle de l'imprimerie, ce n'est donc pas par hasard si le codex (apparu quelques dizaines d'années avant notre ère dans la Rome classique d'Horace qui s'en servait comme simple et commode carnet de notes²) sera surtout adopté et développé par les milieux chrétiens à l'orée du Moyen Âge comme un média particulièrement efficace pour répandre la Parole des Évangiles. L'émergence du livre est ainsi teintée d'un nouveau paradoxe : le message christique qui se revendique de l'oralité (Steiner 16), qui justement s'annonce, en tant qu'incarnation du Verbe (le *logos*), comme rupture face à l'immuable de la Loi consubstantielle à l'écrit, devient religion du Livre devenu Temple universel de la Parole. Le Moyen Âge ne manquera pas de souligner cette consubstantialité nouvelle entre le Livre et la demeure, une alliance qui se déploie en un double sens qui sera l'objet de nos réflexions : le livre comme espace clos construit d'après un modèle architectural, et le livre comme demeure hébergeant la demeure suivant une logique de la surreprésentation de la clôture qui s'appuie aussi bien sur les schèmes défensifs (un espace marqué du sceau de l'interdit) que sur ceux ancrés dans un imaginaire de l'intimité bienveillante, protectrice et maternelle.

Comme le soulignait Jacqueline Cerquiglini-Toulet (80), le livre au Moyen Âge est en effet conçu essentiellement comme un lieu (on lit *en* un livre) maîtrisé, clos et organisé, un lieu dans lequel on pénètre avec précaution. Dans un univers largement dominé par une transmission orale du savoir, l'entrée dans la lecture est un parcours presque initiatique qui ne va pas de soi et qui ne se limite aucunement à un apprentissage des signes. D'où un troisième paradoxe : si le livre est aujourd'hui encore, et malgré sa tirée en milliard d'exemplaires, un espace que l'on s'empresse d'apprivoiser et de meubler, de transformer en espace familier et propre en y inscrivant, par exemple, les marques territoriales de notre subjectivité (nom, soulignements, annotations, etc.), un espace que l'on a parfois du mal à ouvrir à autrui, à partager, c'est que le livre engage tout autant une altérité qu'une identité. Certes, prendre possession d'un livre (avec tous les rituels que cela implique) c'est introduire la différence et l'unique au sein d'une pluralité informe où règne (surtout à partir de l'ère de l'imprimerie) la répétition (la reproduction) du Même à partir du Même. Mais c'est également reconnaître que le livre est une figuration symbolique du seuil conduisant à cet espace autre qui, au Moyen Âge, évoque davantage l'espace numineux du Temple où l'on guette, dans un mélange de terreur et de fascination, autant le temps de la Révélation que l'espace familier de la demeure familiale. Le codex ne fait en ce sens qu'amplifier la nature même de l'écrit, comme le souligne G. Steiner (11-2) :

Il y a dans le texte écrit, fût-il tablette d'argile, marbre, papyrus ou parchemin, fût-il gravé dans l'os, roulé ou imprimé dans un livre, un maximum d'autorité (terme qui recouvre, comme sa source latine *auctoritas*, le mot «auteur»). Le simple fait d'écrire, de recourir à une transmission écrite, implique une revendication du magistral, du canonique. . . Tout texte écrit est contractuel. Il lie l'auteur et son lecteur à la promesse d'un sens. Par essence, l'écrit est normatif. Il est prescriptif. . . «Prescrire» signifie ordonner, c'est-à-dire, anticiper sur, et circonscrire. . . La «proscription», terme apparenté, sonne l'exil ou la mort. . . L'implication de l'autorité dans un texte, la mainmise et l'usage exclusif de ces textes par une élite de lettrés sont des signes de pouvoir.

Face à l'oralité, cet art de la parole qui implique le corps dans sa totalité et où la vérité se fonde sur la présence et la visibilité, l'écrit consacre la distance et la différence (qui est aussi bien «différence», pour reprendre une notion chère à Jacques Derrida) entre la parole et son accomplissement. Il instaure une frontière entre deux espaces qui peuvent se toucher, communiquer et s'ouvrir parfois l'un à l'autre, mais qui ne se confondent plus : tout comme dans la demeure, il y a un dedans et un dehors du livre, un ici et un ailleurs, une présence et une absence. À la fin des *Confessions* (XIII, XV, 16-17), saint Augustin déploie une image particulièrement éloquente pour décrire à la fois le drame de la Chute et l'émergence de l'Écriture, deux événements fondateurs dont la consubstantialité se trouve ainsi confirmée. Au commencement, les créatures n'avaient nul besoin d'apprendre par la lecture (ou la voix) la Parole créatrice, car elles jouissaient de la connaissance immédiate de Dieu dans un éternel face-à-face. Pour les proto-parents Adam et Ève, la Vérité se déroulait continuellement sur un Livre ouvert et immuable qui n'était en fait pas encore un livre dans la mesure où le langage et la découpe syllabique qui le faisait s'étaler dans le temps (*syllabis temporum*), c'est-à-dire dans l'imminence de la mort, n'avait encore aucune raison d'être/d'exister (*Conf. XIII, XV, 18*). Ce sont le péché et l'émergence du désir qui introduisirent une irréversible fracture dans l'ordre de l'univers et transformèrent le Verbe en un firmament d'autorité (*firmamentum auctoritatis*) que l'homme devra sans cesse chercher à déchiffrer pour accéder aux régions supraterrrestres désormais inaccessibles et secrètes. L'image qu'emploie saint Augustin est éclairante : de la même façon qu'Adam et Ève occultent désormais la pureté et la transparence du Texte primitif inscrit sur leur corps en cachant leur nudité à l'aide de peaux, Dieu transforme Sa Parole en un Livre ou, plus précisément, en un parchemin qui se déroule comme une peau (le firmament) pour recouvrir, voiler, son visage, le visage d'une Vérité devenue indicible et transcendante³. Cette peau qui s'enroule et se déroule traduit le passage de l'unicité et de la transparence à la multiplicité qui est aussi le règne de l'équivoque. L'écrit scelle ainsi le divorce entre la parole et la signification, en même temps qu'il offre une éternelle possibilité de retour au Sens dans la mesure où l'écrit (par opposition à l'irréversible de l'oral), devenue parole stable et toujours disponible, peut désormais s'offrir à l'activité rédemptrice de l'exégèse. Plus que le livre, l'image du *volumen* dont le prestige ne sera, peu à peu, dépassé par celui du codex qu'à partir du IV^e siècle, consacre cette idée de séparation spatiale inhérente à la notion même de secret. D'une part parce que le rouleau à partie liée avec l'effacement de la parole qui caractérise l'oralité : déroulé d'abord verticalement de haut en bas, puis horizontalement de gauche à droite, le *volumen* participe d'une logique de la révélation éphémère, car pour qu'une parole nouvelle puisse voir la lumière, une autre doit disparaître, enroulée dans l'épaisseur du cylindre textuel. Ensuite parce que l'acte de dérouler le parchemin crée une ample surface

matérielle qui sépare physiquement l'énonciateur du récepteur, l'espace (con)sacré de celui qui a accès à la connaissance de l'espace profane de ceux qui reçoivent passivement et imparfaitement (suivant les conditions matérielles et le degré d'initiation) ce savoir. Bien avant Proust et son rêve médiéval de construire le livre cathédrale⁴, nous savons que Dante avait lui aussi conçu *La Divine Comédie* selon le modèle d'une architecture cosmique. Il n'empêche qu'à la fin de son œuvre, il aura recouru non pas à la figure du livre, mais à celle du *volumen* pour dénoncer l'aporie sur laquelle se clôt son projet devenu insignifiant face à l'image transcendante du rouleau de l'Univers uni par l'Amour et contenant la totalité du Sens⁵. L'imaginaire du *volumen* nous permet ainsi de mieux saisir, par antithèse, le statut du livre au Moyen Âge dans son rapport complexe et ambigu à l'espace. Par sa morphologie, sa nature plastique, le premier interdit une perception globale des extrémités, une vision simultanée des segments textuels qui se déploient sur la surface de l'écrit. Il implique un mode de lecture centré sur la découverte et l'inconnu, le regard se lançant dans un espace dont il ne maîtrise jamais vraiment les limites. Consubstantiel à l'oralité qui lui donne corps, le *volumen* implique une intériorisation de la voix jusqu'à la demeure du cœur (la mémoire n'était-elle pas justement conçue par la rhétorique antique comme un édifice que saint Augustin comparera à un vaste palais dans les *Confessions* (X, 8) ?). C'est pourquoi le *volumen*, s'il permet, certes, d'arrêter la lecture, de suspendre la voix qui donne corps au texte, il ne permet que difficilement d'arrêter le sens, de s'en approprier pour donner lieu à toutes sortes de manipulations (au sens étymologique du terme), que ce soit à travers l'introduction d'images (art de l'espace par excellence), de gloses ou de toute autre forme d'exploration de cet espace para-textuel (fruit d'une réflexion critique ou pure émanation de l'imaginaire du copiste) qui s'étale en marge (les *marginalia*) du codex. Comme le soulignait Paul Zumthor (1993 : 367), le rouleau antique reflète l'image même de la vie : absolument irréversible (empêchant donc tout retour en arrière) et irréversiblement absolue. En ce sens, il représente toutefois un puissant moyen de légitimation de tout discours ou forme de représentation qui se réclame d'une antériorité quasi mythique, d'un passé ancestral abritant une parole que nul livre n'a encore contenu ou ne peut contenir. Il est d'ailleurs intéressant de constater à quel point les assises imaginaires de ce processus rhétorique se perpétuent au fil des siècles : lorsque la technique du CD-ROM est arrivée sur le marché, en 1986, elle fut immédiatement placée sous l'égide du *volumen*, le «nouveau papyrus»⁶ cherchant à ancrer son prestige dans une forme primordiale d'écriture, tout en se détachant illusoirement⁷ de l'empire du Livre qu'il prétendait ainsi détrôner. Près de huit siècles auparavant, l'auteur anonyme de *Fierabras*, chanson de geste du XII^e siècle qui raconte l'expédition punitive menée par Charlemagne en Espagne pour reconquérir les reliques du Christ dérobées par les Sarrasins, a recours à une même stratégie publicitaire pour asseoir et vanter la supériorité, l'authenticité et l'intégrité de la parole épique auquel il donne voix et qui découle directement non pas d'une source livresque latine, selon un lieu-commun auquel je reviendrai, mais d'un rouleau trouvé au monastère de Saint-Denis⁸ :

Seignors, or faites pais, s'il vous plaist, si m'oez!

<http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles05-01/index.html>

Canchon fiere et nobile jamais mellor n'orrez!
 Che n'est mie menchonche, mes *fine veritez*;
 A garant en traitrai euvesques et abez.
 A Seint Denis en Franche *fu le roules trouvez*;
 Bien chent e chinquante ans i a l'estoire estez (v. 1- 6).

Remarquons tout d'abord la singulière confluence entre l'oral et l'écrit : si le rouleau surgit naturellement comme la forme la plus adéquate au déploiement de la voix, la parole qu'il contient et que le jongleur libère et révèle est cependant habilement spatialisée à travers le *topos* de l'espace (con)sacré du monastère qui l'abrite et la protège des regards profanes et corrupteurs. D'autre part, comme nous l'avons vu précédemment, le *volumen* empêche toute manipulation textuelle (contrairement au livre que l'on recopie, que l'on glose, que l'on réinvente ou forge en fonction des besoins), ce qui lui assure – allié au prestige d'un support plus ancien, le codex étant encore, un objet relativement nouveau à l'époque carolingienne dans laquelle s'ancre la chanson – une légitimité supérieure face au livre manuscrit. En tant qu'écriture primordiale directement branchée sur le réel grâce à l'insoupçonnable témoignage *de visu* de hautes dignités du clergé, le *volumen*, consubstantiel à une voix qui donne corps à cette parole fictionnelle aux contours liturgiques, ne peut être que le garant d'une vérité révélée (et non mensonge propre du simulacre romanesque comme il arrive avec la subversive et vaine matière de Bretagne, comme le suggérait Jean Bodel dans son fameux prologue de la *Chanson des Saisnes*). Au vers 12, la consécration de cet écrit atteint son apogée grâce à une heureuse convergence spatiale. En effet, si le monastère de Saint-Denis reçoit le trésor des reliques saintes récupérées par Charlemagne («A Seint Denis en Franche fu le tresor portez») tout comme il abrite le rouleau, celui-ci ne devient-il pas, par métonymie, analogue à un reliquaire (contenant les autres reliques que le texte se réapproprie) que les fidèles sont conviés à contempler et à vénérer sous les auspices de ce singulier sacerdoce qu'est le jongleur?

L'avènement du codex permettra cependant «une exploitation [encore plus] raffinée de l'espace, le livre s'[étant] enrichi de nombreux éléments de tabularité» (Vandendorpe 42). Tout comme le *volumen*, il fonctionne comme un réservoir – toujours disponible – de sacralité et de sens, un sens que la morphologie et l'architecture symboliques du livre essayeront d'étancher, de circonscrire, de baliser afin de transformer l'espace du livre en un espace ordonné et familier. Bref, une demeure, un lieu commun de la re-connaissance familière⁹. Bien que l'émergence du livre-objet n'efface point, durant des siècles, le primat de la transmission orale du savoir, il témoigne clairement d'un désir de circonscrire la parole dans les limites d'une forme archétypale par excellence, le carré, qui évoque la force interne, la résistance et la totalité organique. Tout dans la morphologie du livre médiéval évoque cette géométrie symbolique : sa constitution en feuillets pliés en deux, en quatre ou en huit suivant le format voulu, unis en cahiers eux-mêmes reliés puis fixés ensemble et cousus à une bande de cuir rattachée à une planche en bois (ou *ais*). Des fermoirs et agrafes sont posés, le tout étant renforcé de clous et de ferrures¹⁰. La fabrication du livre implique, d'autre part, une gestion de l'espace sur lequel va se répandre l'encre qui donne corps à la parole : piqûres ou trocarts, réalisées avec une pointe sèche, aident le scribe à se repérer sur la feuille; des

réglures avec des marges organisent la page qui se partage alors entre espace textuel et espace iconographique (les enluminures), les deux pouvant même se (con)fondre et s'entrelacer en un même signe à la fois graphique et pictural (les initiales ornées par exemple). Il suffit d'ajouter à cela son coût extrêmement élevé et nous retrouvons aisément la métaphore du livre comme coffre contenant un trésor rare¹¹ et que l'on compte, dans les inventaires, parmi les biens précieux qui meublent la demeure médiévale. L'image du coffre ou de l'arche – bien connue de l'*ars memoria* comme fondement de la rhétorique depuis l'Antiquité – met non seulement en rapport livre, espace et mémoire, comme elle active tous ces modèles d'intimité (ces demeures miniaturisées) que sont les armoires, les coffres et les tiroirs, «véritables organes de la vie psychologique secrète» d'après la phénoménologie bachelardienne (1957, 83). Aux XIII^e et XIV^e siècles, sous l'influence de la scolastique, cette dimension devient plus sensible encore grâce aux marques de repérage, tables, index, listes alphabétiques (dont l'usage sera systématisé par l'imprimerie qui en profitera pour purger de la surface imprimée tout ce qui ne relève pas du strict domaine de l'organisation discursive - gloses, images -, engendrant ainsi, pour la première fois, une symbiose entre unité textuelle et livre) qui ajoutent à la notion de clôture inhérente au livre celle d'un espace quadrillé, orienté, ordonné qui exorcise le spectre du labyrinthe qui plane aussi bien sur l'écriture que sur la lecture. Introduisant une nouvelle conception de textualité (Vandendorpe 87-91), la tabularité du livre manuscrit et de sa mise en page permettra au lecteur d'échapper à la linéarité temporelle de la parole, de mieux maîtriser l'espace textuel, de mieux s'approprier du sens (Vandendorpe 41-69), tout en permettant la transformation de la surface scripturaire en un univers sémiologique plus complexe où l'écrit primordial – si jamais il existe – côtoie désormais (non sans quelques tensions latentes) l'image et dialogue sans cesse avec une écriture seconde (gloses, commentaires, etc.). Au XIV^e siècle, «siècle de la réflexivité littéraire» (Cerquiglini-Toulet 58) par excellence, d'une littérature du second degré animée par l'esthétique du glanage, de la compilation, du recueil, de la thésaurisation et du réemploi d'une matière antérieure, s'affirme l'amour du livre qui, à travers les modèles qu'il convoque, explicitement ou non, se perd et se retrouve dans le miroir infini qu'il offre/construit de lui-même. Au seuil de la modernité, le livre en langue vernaculaire, désacralisé et de plus en plus lié par un fort sentiment de filiation à son auteur, commence à gagner son autonomie. Mais déjà un siècle auparavant, nous voyons la voix désserter peu à peu le texte, la lecture se superposer de plus en plus aux pratiques de l'oralité, le récit en vers céder progressivement sa place au récit en prose. Or, face au rythme du vers où retentit toujours la musique des sphères et qui implique encore la présence (de plus en plus lointaine, certes) d'un corps qui vocalise le texte ainsi qu'une certaine communion symbolique avec le sens, la syntaxe de la prose introduit une nouvelle poétique de l'espace. Le lieu secret et intangible du *conte* (qui renvoie de plus en plus à l'univers de la fable, du songe et du mensonge) est remplacé par l'*estoire* où l'idée de vérité dépend uniquement d'une source écrite et (con)sacrée dans l'espace du Livre, inspiré ou dicté – directement ou indirectement – par Dieu. L'idée de Livre devient isomorphe de celle de Révélation et c'est pourquoi le livre au Moyen Âge a également partie liée au mystère de l'Incarnation (Cerquiglini-Toulet 80). Si le poète ne peut certes

pas encore usurper la place de Dieu dans la Création, il songe néanmoins à placer son écrit sous le signe d'une forme matricielle dans laquelle la matière et la signification poétiques prennent source et s'actualisent/se régénèrent. Assumant les contours d'un *dictare* total et totalisant, le Livre se propose alors de traquer, de gloser et d'épuiser l'immense et envoûtant champ du silence et du non-dit des récits arthuriens en vers, de gommer l'ambiguïté subversive de la tradition orale ancrée dans la parole lointaine du mythe ou de la légende, de combler toute faille, tout hiatus, toute brèche¹². Quête d'autant plus (u)topique que cette stratégie rhétorique visant à légitimer l'écriture fictionnelle en l'élevant au statut du Verbe émerge justement à une époque où celui-ci est ressenti comme étant de plus en plus distant et transcendant. Dans ce contexte, l'image du Livre scelle en quelque sorte, et paradoxalement, la coupure entre le lecteur et l'espace, devenu radicalement autre, du codex qui abrite un sens qui n'est plus de l'ordre de l'évidence (de la présence), mais qui devient de plus en plus invisible, inaccessible, interdit au commun des mortels. Le livre se change en sanctuaire.

Si ce Livre renvoie d'abord, bien entendu, au *Codex Evangeliorum*, c'est-à-dire, au *textus*, à ce qui a été tissé, tressé, parfaitement et définitivement entrelacé, fixé dans sa complétude structurelle analogue à la trame de l'univers, on comprend pourquoi, avant le XIII^e siècle, il est extrêmement rare qu'un poète s'approprie, de façon presque sacrilège, ce terme pour désigner son œuvre, préférant ceux de *chanson*, *roman*, *conte*, *sermun*, *estoire*, *vers*, *escrit*, *traitié*. Ce qui ne fait que renforcer l'impact de sa présence dès le XII^e siècle permettant à une littérature émergente de se raccrocher, ne serait-ce qu'illusoirement, aux origines immuables et donc insoupçonnables de la fiction. L'expression que le narrateur de *La Bataille Loquifer* emploie pour localiser la source livresque de la chanson de geste est particulièrement révélatrice : le livre impose sur la matière un sceau pour éviter que son sens ne se répande de manière diffuse, qu'elle ne sombre dans l'oubli de la mort ou qu'elle ne se perde dans les méandres d'une transmission marquée par la déchéance :

Li cuens Guillelmes a celui ansaigna,
que la chanson trait a soi et sacha
et en .I. livre *la mist et seela* (v. 3047-49).

La dimension spatiale du passage à l'écriture est très nette : l'histoire (ou l'*estoire*) est déposée (*mist*) dans le livre tout comme on dépose un trésor dans un coffre pour en faire l'objet d'un désir frappé par l'interdit. La forme verbale *seela* est particulièrement ambiguë, car l'action de *sceller* ne renvoie par seulement à une clôture étanche de la parole poétique primordiale et à la notion d'*auctoritas* connotée par l'image du sceau (il s'agit toujours de la version que le poète considère officielle), mais également au silence que cette clôture impose au texte (*celer*). La fiction n'a donc pas pour seul but de reproduire mimétiquement la source, mais d'en délivrer le sens obscur, c'est-à-dire, de permettre à la matière et à la signification de se libérer de la demeure, originelle et protectrice certes, mais trop étroite, du Livre-source. La nature du codex médiéval témoigne d'ailleurs exemplairement de ce pari sur l'impossible : comment le livre pourrait-il, en effet, contenir le texte si celui-ci n'est pas une entité homogène et stable, mais plurielle et sans cesse mouvante, l'unité matérielle du codex n'ayant pratiquement aucun

rapport avec notre conception moderne du livre vu qu'elle ne correspond jamais (ou rarement) à une unité textuelle. Il s'agit le plus souvent d'une compilation dont la logique structurelle troublante (vu qu'elle peut rassembler des récits fictionnels appartenant à divers genres ou époques, ou conjoindre dans un même espace clos un sermon, un roman en langue vernaculaire et un traité théologique en latin), qui rapproche davantage – comme le suggère habilement C. Vandendorpe (232-51) – la notion de codex de la pratique du fragment liée à la navigation sur hypertexte, que de notre conception de livre comme totalité finie¹³.

Les chemins du livre : errances et nostalgie du retour

Si la morphologie du codex transforme le livre en emblème de la clôture étanche qui réactive les schèmes d'une inimitié à la fois bienveillante et redoutable, sa *réinvention* (je reviendrai sur ce terme) poétique – qui met en scène un dédoublement ou une mise en abîme spatiale (demeures emboîtées les unes dans les autres) – déploie tout un imaginaire du secret et du sacré, la mise à distance du livre plaçant celui-ci sous l'égide de l'interdit. La rhétorique légitimatrice de la fiction qui consiste à découvrir et à pénétrer dans la demeure où habite/gît la source de l'œuvre (hypostase d'une parole primordiale et fondatrice de l'écriture poétique) traduit en quelque sorte le retour à un habitat originel. Il ne s'agit pas cependant d'une demeure quelconque. L'espace du Livre n'est pas forcément espace maternel de l'intériorité apaisante et protectrice. Il est plutôt retour à la maison du Père – figuration symbolique de la Loi – sans l'autorisation/autorité duquel nul ne peut accéder légitimement à la parole et trouver sa place dans la Langue. La rencontre avec le Livre est donc, avant tout, lieu de la confrontation nécessaire avec une altérité sur laquelle se fonde l'identité de la littérature en langue vernaculaire, c'est-à-dire, du *roman*. Ainsi s'explique sans doute le *topos* de la navigation suivi par E. R. Curtius (219-24) : toute errance à travers les méandres du Livre est promesse de retour à l'espace d'une éternelle re-connaissance (n'est-ce pas la fonction essentielle de tout *topos* que de désigner ce lieu-commun de la rencontre autour de certains motifs et schèmes fondateurs de la mémoire et de l'imaginaire collectifs?) :

L'en dit, qui bien nage et bien rime,
 Qui de haute mer vient a rive,
 Qui a port de bien dire arrive,
 Plus l'en proisent et roi et conte (Jean Renart. *Le lai de l'ombre*, v. 46-49).

Mais l'originalité du récit médiéval réside surtout dans la façon dont il métaphorise cette trajectoire de l'écriture poétique conçue comme parcours initiatique de l'auteur à travers une série d'espaces le conduisant providentiellement à la demeure (espèce de centre du monde) du Livre. Cet accès marque également l'entrée dans un espace linguistique autre, celui du latin, langue du Père¹⁴ face au *roman*, cette langue maternelle et nutritive (Cerquiglini-Toulet 13-24) qui désigne un espace littéraire reconstruit à partir des décombres de cette source sans cesse revisitée.

Un processus réflexif lie donc au Moyen Âge le latin au Livre, l'un renvoyant sans cesse à l'autre, l'un n'existant pas sans l'autre; lien vital vu que la matière dont s'alimente cette langue est une matière fictionnelle et profane sur laquelle plane, depuis longtemps, le spectre du *vaniloquium*, du principe subversif de plaisir et, pire encore, du simulacre proche de la *mimesis* diabolique de la Création¹⁵. Quelle que soit la stratégie rhétorique de légitimation employée, tous les poèmes s'accordent sur un point : il faut exorciser à tout prix le spectre de la corruption/dégradation de la parole poétique dont les jongleurs sont les principaux chantres¹⁶. Ce personnage malfamé - dont l'ombre menace obsessionnellement l'écriture dont il constitue une sorte d'image négative au miroir - incarne tous les vices capitaux, sur le plan moral tout comme poétique, dans la mesure où sa version du récit s'ancre dans une chaîne de transmission purement orale qui suppose désormais (dans une civilisation où se développe progressivement toute une conception du pouvoir centrée sur la force de l'écrit) la lacune, de l'oubli et de la transformation intéressée (apologétique) de la matière (Boutet 65-98). Ce motif nous permet de rejoindre la question du livre comme demeure, car cette déformation orale de l'*estoire* implique toujours un parcours non accompli par le jongleur qui n'a pu (ou voulu) remonter jusqu'à la source écrite du récit, jusqu'à l'espace où se trouve le Livre¹⁷. Fruit du hasard ou d'un cheminement laborieux, la découverte du livre implique ainsi un déplacement dans l'espace, un exil vers la terre promise où la matière narrative se révèle dans son intégrité et unicité originelles, lieu où le sens s'incarne. L'espace (le *topos*) du livre est certes un non-lieu qui nous lance au seuil de l'aporie¹⁸. Il évoque la petite histoire rapportée par Jean-Charles Payen (172) :

Le livre confirme l'autorité. Sur la place Djemaa-el-Fna de Marrakech, de nos jours encore, des conteurs déclament de mémoire; mais ils montrent l'ouvrage fermé à terre qui attesterait, s'il était consulté, qu'il contient bien l'histoire qu'ils narrent et qu'eux-mêmes n'en changent pas le moindre mot.

Le livre enfoui rejoint bien entendu la topique de la clôture et du secret, celle du trésor (dis)simulé, mais il se rattache également à tous ces symboles de régénération constitutifs du régime nocturne de l'image selon Gilbert Durand (285-6), l'archétype de la demeure pouvant se manifester par les motifs isomorphes de l'arche, du coffre, de la terre, du tombeau ou du Graal (comme nous le verrons par la suite), c'est-à-dire par tous ces signifiants susceptibles de contenir le Livre qui est lui-même un contenant abritant la richesse du sens. L'imaginaire qui préside à cette mise en scène à la fois spectaculaire et spéculaire de l'écriture est celui, comme nous l'avons signalé plus haut, de l'emboîtement, de la mise en abîme, procédé qui traduit une espèce de gullivérisation en puissance (Durand 288) : le livre-codex dont la morphologie, rappelons-le, renvoie à celle du coffre, est, à son tour, abrité dans les confins d'une bibliothèque, d'une armoire ou d'un monastère. Ce dernier est lui-même parfois situé au cœur d'un espace parfaitement circonscrit qui prend les traits de l'*hortus conclusus* ou de la forteresse médiévale. Franchir le seuil du Livre permet alors une double ouverture habilement préparée afin d'éviter que la révélation (véritable épiphanie aux contours souvent initiatiques) qui se produit au contact du Livre ne devienne transgression, profanation ou aveuglement : une ouverture spatiale (elle-même double, consistant à ouvrir les

portes de l'espace où se trouve le livre et à éclore le livre comme espace) et une ouverture culturelle et symbolique (ouvrir la langue, le latin, fermée aux laïcs comme l'est la bibliothèque des clercs, à travers la *translatio*, c'est-à-dire, le déplacement linguistique et spatial des signes et du sens (Cerquiglini-Toulet 128)). L'un des exemples les plus connus et glosés est celui du prologue de *Cligès* de Chrétien de Troyes :

Ceste estoire trovons escrite,
 Que conter vos vuel et retraire,
 En un des livres de l'aumaire
 Mon seignor saint Pere a Biauvez;
 De la fu li contes estrez
 Qui tesmoingne l'estoire a voire :
 Por ce fet ele mialz a croire.
 Par les livres que nos avons
 Les fez des anciens savons
 Et del siegle qui fu jadis.
 Ce nos ont *nostre livre* apris
 Qu'an Grece ot de chevalerie
 Le premier los et de clergie.
 Puis vint chevalerie a Rome
 Et de la clergie la some,
 Qui or est en France venue.
 Dex doint qu'ele i soit maintenue. . . (v. 18-34).

Le cas de *Berte as grans piés* d'Adenet de Roi (1273-74) est particulièrement intéressant dans la mesure où, dans le but de renforcer la crédibilité du récit, le poète procède à une remarquable convergence entre différents motifs scripturaires distincts : les descriptions spatio-temporelles précises entourant la découverte du Livre, le *topos* lyrique de la renaissance printanière et la notion grammaticale de rectitude métaphorisée à travers la trajectoire conduisant providentiellement l'auteur au monastère de Saint Denis que nous avons déjà repéré dans *Fierabras*. C'est dans cet espace - où se déroulait la cérémonie du sacre royal et où l'écriture épique sera, elle aussi, destinée à renaître à travers sa consécration¹⁹ - qu'un moine lui montre - la dimension du témoignage visuel est fortement marquée - le Livre contenant la vraie *estoire* des parents de l'empereur Charlemagne. Médiateur privilégié de cette transmission textuelle (car le seul à y avoir jamais eu accès), le poète se charge alors de copier (et de traduire, suppose-t-on) le livre qu'il emporte avec lui (la notion de déplacement liée à l'image du livre, de *translatio* dans ses multiples sens, est, une fois encore, très évidente). Accéder au Livre, à la demeure du Livre, c'est donc accéder aux mystères de la signification et du temps. On comprend dès lors pourquoi le poète confère à l'œuvre une dimension clairement initiatique proche du registre des Béatitudes :

A l'issue d'Avrill, un tans douç et joli,
 Que herbeletes pongent et pre sont raverdi
 Et arbrissel desirent qu'il fussent parflori,
Tout droit en cel termine que je ici vous di,
 A Paris la cité estoie un venredi;
 Pour ce qu'il ert devenres, en mon cuer m'assenti
 K'a Saint Denis iroie por prier Dieu merci.
 A un moine courtois, c'on nonmoit Savari,
 M'acointai telement, Damedieu en graci,
 Que le livre as estoire me moustra et g'i vi
 L'estoire de Bertain et de Pépin aussi
 Conment n'en quel maniere le lion assailli;

Aprentiç jogleour et escrivain mari,
 Qui l'on de lieus en lieus ça et la conquilli,
 Ont l'estoire faussee, onques mais ne vi si.
 Illuecques demorai de lors jusqu'au mardi
 Tant que *la vraie estoire emportai avoec mi*,
 Si comme Berte fu en la forest par li,
 Ou mainte grosse paine endura et soufri,
 L'estoire iert si rimée, par foi le vous plevi,
Que li mesentendant en seront abauidi
Et li bien entendant en seront esjoy (*Berte as grans piés*, v. 1-22).

Conscient de la nature purement rhétorique (mais non moins signifiante) de ce retour à la source, les écrivains du Moyen Âge ne conçoivent pas toujours cette rencontre avec le Livre avec le même degré de respect et de vénération dû à la paternité textuelle. L'accès à la parole romanesque implique toujours une nouvelle séparation spatiale : pour conquérir un espace signifiant propre, il faut quitter la sphère de la Loi, s'affranchir de l'autorité du Père, se délivrer du Livre, s'éloigner de sa demeure qui peut alors devenir espace de la dérive ou de la pure dérision. Voyons le cas emblématique d'un récit comme celui de Guillaume d'Angleterre :

Crestiens se viaut antremestre,
 Sans riens oster et sans riens mestre,
 De conter un conte par rime
 Ou consonant ou lionime,
 Aussin com par ci lou me taillie,
 Mais que par lou conte s'an aillie;
 Ja autre garde n'i prandra,
 La plus droite voie tendra
 Qu'il onques la puisse tenir,
 Si que tost puisse a fin venir.
 Qui les *estoires* d'Angleterre
 Voudroit *ancerchier et anquierre*
 Une qui molt fait bien a croire,
 Por ce que plaissant est et *voire*,
An troveroit a Saint Esmont;
 Se nus m'an demande le non,
 La l'aillie queirre se il viaut (v. 1-17).

Le prologue condense de façon tout à fait remarquable la plupart des *topoi* conférant à l'écriture poétique sa légitimité : ancrage du roman dans le discours de *l'estoire*, continuité et intégrité du récit par rapport à la source livresque *trouvée* dans l'espace consacré du monastère, idéal de rectitude assurant la grammaticalité du roman (v. 8), complétude structurelle du récit (v. 10) en accord avec la clôture du livre. Harmonie si parfaite qu'elle laisse échapper quelques notes dissonantes. L'accumulation même des *topoi* est suspecte comme s'il s'agissait d'aveugler le lecteur par le biais d'une rhétorique de l'ostentation. Ensuite, il y a ce renvoi final, audacieux et irrévérent, du lecteur à la source livresque que le narrateur ne prend même plus la peine de nommer. Nous voilà plongés dans le registre de l'ironie, du distancement critique et amusé du poète à l'égard des processus rhétoriques intervenant dans *l'inventio* littéraire. Cette ironie corrosive (qui engage tout le récit) se déclare sans ambages à la fin du roman lorsque, sans qu'aucune contrainte narrative ne l'y oblige, le poète réduit à néant la source originelle qu'il avait évoquée, renvoyant le lecteur aux méandres fallacieux d'une transmission orale marquée, nous le savons, par la

lacune, la corruption et la parole vaine. La demeure comme centre balisé du sens et de la référence redevient labyrinthe, et la promesse du retour condamnation à l'exil et à une errance sans fin :

Tele est de ce conte la fins,
Plus n'an sai, ne plus n'an i a.
La matiere si me conta
Uns miens compeins, Rogiers li cointes,
Qui de meins preudome iert acointes.

Explicit la vie seint Guillaume qui fu rois d'Angleterre (v. 3102-06).

Nous retrouverons, quelques siècles plus tard, cette audacieuse irrévérence dans *Le Cymbalum mundi* de Bonaventure des Périers paru en 1537-38 dont le caractère potentiellement nuisible n'a pas échappé à la censure de l'époque. Le prologue de ces « quatre Dialogues poétiques fort antiques, joyeux et facétieux » que l'auteur présente sous forme d'épître dirigée par Thomas du Clevier (pseudonyme de l'auteur) à son ami Pierre Tryocan S., reprend, à une variation culturelle près, le *topos* médiéval du livre trouvé dans l'espace consacré de l'abbaye et traduit en langue vernaculaire :

Il y a huyct ans ou environ, cher amy, que je te promis de te rendre en langage françois le petit traité que je te monstray *Cymbalum mundi*, contenant quatre Dialogues poétiques, lequel j'avoys trouvé en une vieille librairie d'ung monastère qui est auprès de la cité de Dabas [...].

La subversion surgit toutefois dès le premier Dialogue qui met en scène Mercure (double mythologique du Christ) envoyé sur terre par Jupiter afin de relier le livre secret du dieu suprême (il s'agit du Livre des Destinés, miroir du Livre de l'Univers) qui tombait « tout en pièces de vieillesse » (p. 308), ce qui abonde peu en faveur d'une Parole qui se veut, par nature, incorruptible, immuable et radicalement transcendante. Or, où Mercure va-t-il chercher conseil pour trouver le meilleur restaurateur ? Dans une taverne lyonnaise, lieu qui déconstruit totalement l'austérité de l'espace monastique énoncé dans le prologue et où le dieu de la communication, sombré dans l'ivresse, est dupé par deux pauvres diables qui voient là une belle occasion pour s'enrichir en remplaçant le Livre sacré par un recueil de mythologies profanes acheté bon marché et qui se trouve en aussi piteux état que son pseudo-modèle déchu. Pour comble du leurre et du simulacre, Mercure ne s'aperçoit pas de la supercherie et souhaite encore récompenser l'hospitalité de l'hôtesse et des deux comparses en effaçant leur nom du Livre du Destin et en leur conférant ainsi le don de l'immortalité²⁰. Voici que l'ambivalent Mercure, maître *ès art* du discours et de la parole dérobée (de la fraude, de la ruse) comme le soulignait déjà Isidore de Séville (*Étymologies* VIII, 45-47), divinité éponyme de la richesse produite par la circulation des marchandises et des signes, devient lui-même victime de ses pouvoirs et sortilèges. Par un étrange et ironique renversement carnavalesque, il revient au dieu du langage de chasser le Livre de la demeure prestigieuse bâtie par une solide tradition littéraire et, du même coup, de renier le Père (« Je reny bien, Jupiter n'est point servy de meilleur nectar », Dialogue I, p. 309) et d'annihiler l'intégrité hiératique de la lettre contenue dans cette enveloppe inviolable et indestructible du codex devenu verbe corrompu et négocié, verbe forgé, palimpseste falsifié, livre exilé et vide de toute autorité :

Voyla [dit Byrphanes] le plus heureux larcin qui fust jamis faict, car nous avons desrobé le prince et patron des robeurs : qui est ung acte digne de mémoire immortelle; et si avons recouvert ung livre, dont il n'est point de semblable au monde (512).

Du livre au tombeau : demeures de l'Au-delà

Bien que fonctionnant toujours comme source d'autorité, comme référent suprême qui oriente la trajectoire de toute œuvre fictionnelle, l'espace monastique qui abrite le Livre est toutefois d'une extrême ambivalence, vu que la promesse de révélation y côtoie toujours le spectre de l'oubli et que s'y estompe le seuil entre la mort et la nouvelle vie donnée à la lettre. Le cycle en prose du Graal est emblématique de ce singulier rapport entre le Livre et la mort, le livre et les frontières de l'Au-delà où l'écriture s'annule et le sens demeure suspendu à un devenir incertain. La pulsion continuatrice témoignant de l'insuffisance structurale et symbolique du livre à contenir la totalité d'une signification qui persiste à produire de nouveaux fils narratifs débordant de toute part, repose dans ce cas sur une remarquable analogie entre le Graal²¹ qui contient le sang du Christ recueilli par Joseph d'Arimatie et le Livre qui recueille, à son tour, cette histoire sacrée. Le roman de *Perlesvaus* (ou *le Haut Livre du Graal* - début du XIII^e siècle), par exemple, confère à Joseph le statut de l'*auctor* élu qui reçoit et met par écrit les paroles dictées par la voix de l'Ange. Cependant, l'instance et l'espace de l'écrit ne coïncident pas forcément avec l'espace du Livre. En effet, suivant la tradition du *Roman de l'Estoire du Graal* de Robert de Boron (*circa* 1200), la trajectoire du Graal depuis l'Orient jusqu'en Angleterre s'accompagne d'un double déplacement que nous avons déjà repéré dans d'autres textes : déplacement spatial de la source suivi d'une *translatio* linguistique. L'espace qui abrite le Livre est toujours, certes, celui, consacré, de l'abbaye, mais cet espace ne prétend désormais plus engendrer un effet de réel, la géographie qu'il déploie devenant celle, purement autoréférentielle, de la fiction qui acquiert ainsi une autonomie presque scandaleuse, au seuil de la profanation. La fin du *Perlesvaus* (voir passage cité en exergue) nous révèle en effet que ce livre latin où puise le roman est *trouvé* dans une sainte abbaye située à la limite des Marais Aventureux dans l'île d'Avalon où reposent le roi Arthur et la reine Guenièvre et où repose également – étrange coïncidence – le Graal lui-même d'après Robert de Boron²². L'espace du livre est donc transposé dans l'Autre-Monde intangible et troublant de la légende arthurienne dont il scelle la mort. Nous retrouvons, par ce biais, le rapport entre l'espace du Livre et celui du tombeau, symbole d'une écriture monumentale dont la clôture même est promesse d'un éternel retour du sens grâce à une écriture toujours à venir²³. À partir du XIV^e siècle, l'analogie entre le Livre et la tombe tend à se cristalliser (Cerquiglini-Toulet 130-43) : livre trouvé dans une tombe, cimetières exhibant nombre d'inscriptions funéraires qui essaient d'arracher les noms (et les récits où ils s'inscrivent) à l'oubli, etc. Imaginaire qui s'esquisse déjà dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes à travers le célèbre épisode où Lancelot lit son propre futur sur la pierre/livre tombale dans un face à face horrifiant avec cet espace vide qu'il découvre être lui-même destiné à combler pour que le livre s'accomplisse²⁴. Le récit de *Cligès* du même auteur offre lui aussi l'image d'une singulière demeure qui est à la fois sépulture et miroir du livre. Il s'agit de la tour érigée par Maître Jean - véritable œuvre d'art totale enluminée

d'images peintes (v. 5494-95) qui unit les profondeurs de la terre à la splendeur du ciel – pour y dissimuler Fénice qui feint justement la mort pour échapper à son mari. Il émane de cette tour une harmonie d'ensemble si parfaite qu'il est impossible d'en déceler les *jointures* qui permettraient à quiconque d'y accéder :

Par desoz terre est esleisiee
 Ceste tor si com vos verrez,
 Ne ja us trover ni porrez
 Ne entree de nule part.
 Par tel engin et par tel art
 Sunt fait li us de pierre dure
 Que ja n'i troverez jointure (v. 5509-14).

Ainsi décrite, cette demeure n'est-elle pas ainsi un double architectural de l'œuvre même de Chrétien de Troyes placée, dès le premier roman (*Érec et Énide*), sous le signe de la *belle conjointure* (v. 14)? Mais si cette construction est l'emblème du parfait agencement narratif qui préside au Livre, ne désigne-t-elle pas également le triomphe du leurre et du simulacre fictionnel (effet de «trompe-l'œil» avant la lettre)? Finalement, en assumant les contours d'une *sepulture* (v. 5476), cette tour sur laquelle se projettent idéalement les enjeux du récit, ne rapproche-t-elle pas à nouveau le livre et la mort, deux images soudées par une même ambivalence : désir d'ensevelir le passé et promesse de renaissance (Fénice/Phénix)? Le livre enfoui sous la terre que le griot évoqué par J. Ch. Payen tout à la fois vénère, invoque et foule des pieds n'avait-il pas également l'étrange allure d'un cercueil? Au XIV^e siècle, Jean Lefèvre, procureur au Parlement de Paris, traduit un ouvrage pseudo-ovidien qu'il attribue faussement à Richard de Fournival, le *De vetula [de la vieille]*. L'*incipit* du manuscrit fr. 2327 de la BNF explore remarquablement cet isomorphisme entre le livre, la tombe et la mort, tout en renforçant l'imaginaire de l'emboîtement spatial dont nous avons précédemment analysé les ressources rhétoriques ainsi que les enjeux symboliques : « Comment cest livre fut trouve en la sepulture de Ovide en ung petit coffret d'ivoire ouquel avoit esté par l'espace de IIIC ans. » (f. 5)²⁵ Cet imaginaire défie le temps. En effet, Mallarmé, ne concevait-il la pliure du livre qu'il faut soigneusement déchirer avant d'accéder aux mystères de la page, comme un sceau aussi inviolable que la stèle funéraire qui recouvre la tombe, ce lieu où résonne le vide de la parole embaumée par le poète, ce lieu où le livre surgit comme emblème de la métamorphose et de la consécration? « Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme. » (Mallarmé 379). Cependant, s'il est une figure mythique et littéraire où convergent exemplairement les enjeux de l'écriture avec l'espace ambivalent de la demeure de l'«Au-delà», cette figure est certainement Merlin. Avec Mallarmé, Proust et tant d'autres, Merlin partage le rêve de construire le Livre Total, somme de tous les livres passés et à venir. Ce livre, c'est le *Livre du Graal* dont Robert de Boron trace, au XIII^e siècle, la généalogie dans son *Merlin en prose*. L'œuvre résulte en fait de la compilation de trois livres : le *Joseph* (qui reprend l'*Estoire dou Graal*), le récit de l'histoire fondatrice (et contemporaine) du monde arthurien, le tiers livre (implicite) étant constitué par les *oscures paroles* (44, 21-28) des prophéties du mage. Il ressort clairement de cette structure ternaire (et trinitaire peut-être) que le *Livre du Graal*

assume les contours de la Création dans ce qu'elle a de manifeste et de latent, de passé, de présent et de futur. Incorporant toutes les virtualités signifiantes, la clôture de ce Livre omnivore (qui contient potentiellement tous les livres) devient parfaite dans la mesure où elle peut tout intégrer, tout absorber. Il s'agit donc paradoxalement d'un livre achevé car il fait de l'inachevable un élément structurant de son programme narratif. Remplaçant la voix de l'ange dans le *Perlesvaus*, Merlin usurpera la place du Père dans son rôle d'*auctor-dictator* démiurgique qui rétablit les maillons manquant dans la chaîne symbolique du langage et du monde, Blaise se rangeant au statut du copiste élu qui recueille fidèlement les révélations du prophète dans l'espace matériel d'un Livre dont l'unité est scellée («ansis sera tes livres celez», 16, 102-103)²⁶ par l'imposition d'un Nom – le titre : «si avra non toz jorz mais [...] tes livres li Livres dou Graal», (23, 62-64) – qui assure la droite paternité de l'écriture :

«(...) et je te dirai tel chose que nus hom, fors Dieu et moi, ne te porroit dire. Si en fai un livre. . . Or quier encre et parchemin adés, car je te dirai maintes choses que tu ne cuideroies que nus hom poist dire» (16, 37-39; 58-61).

«Lors si assembleras ton livre au lor [le *Joseph*], si sera bone chose provee de ma poine et de la toue. . . Et quant li dui livre seront assablé, s'en i avra .I. biau, et *li dui seront une meisme chose*, fors tant que je ne puis pas dire ne retraire, ne droiz n'est, les privees paroles de Joseph et de Jhesu Crist.» Ainsi dist mes sires Robertz de Borron qui cest conte retrait que il se *redouble*, et ainsi le dita Mellins, que il ne po savoir le conte dou Graal (17, 108-116).

Cependant plusieurs aspects minent l'autorité que Merlin et à sa suite Robert de Boron prétendent donner à leur livre²⁷. Non seulement parce que le Livre est irrémédiablement imprégné de l'origine duelle de Merlin, le fils du diable racheté par Dieu, comme celui-ci n'est pas un témoin direct de tous les faits qu'il dicte : il se souvient, mais n'a pas vécu, le temps de l'invention du Graal (le *Joseph* qui constitue le premier livre). Ensuite, le livre semble être, au dire du mage (passage cité), entièrement parcouru par l'ineffable qui introduit forcément des lacunes dans le récit sur lesquelles ni Blaise, ni Robert de Boron, ni le lecteur n'ont aucune prise. Quant aux prophéties, elles ne peuvent, par définition, être certifiées ni dans le présent de l'énonciation ni dans celui de l'écriture. Il reste donc l'histoire du monde arthurien. Mais cette histoire est dictée à Blaise et non pas témoignée par ce dernier. Or, comme l'affirme Merlin lui-même, il ne peut y avoir d'autorité sans témoignage personnel : on est donc amené à conclure que ce Livre ne peut aucunement faire autorité²⁸. Pour que le livre puisse s'élever au statut du Livre, il aurait fallu que Merlin l'écrive lui-même. Mais il ne l'a pas fait, et c'est là qu'intervient à nouveau la dimension spatiale de l'écriture. Les mystères présidant à la fabrication du livre sont en fait (dé)voilés par la tradition scripturaire à travers trois espaces (à la fois identiques et différents) qui se rattachent à l'archétype de la demeure : l'étrange observatoire décrit dans la *Vita Merlini*, le lieu obscur et menaçant de la forêt de Northumberland du *Merlin en prose*, et, finalement, l'énigmatique *Esplumoir* (*Perceval en prose* et *Meraugis de Portlesguez*).

Le désir de transparence et de totalité lié à l'écrit est en effet déjà visible dans la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth (*circa* 1150) à travers le projet architectonique de Merlin qui fait construire dans la forêt (symbole maternel de cette «maison de la réflexion sur soi-même» dont parlait Jung²⁹ et «centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale» selon G. Durand (281), un étrange observatoire dont les caractéristiques

façonnent inévitablement les contours du livre qui s'y produit secrètement. Voici, en effet, les instructions que le mage dicte à sa sœur avant de se retirer dans ce lieu :

Face aux autres demeures, fais-en construire une à l'écart avec soixante-dix portes et autant de fenêtres : grâce à elles, je verrai Phœbus qui vomit le feu avec Vénus et, dans le ciel nocturne, j'examinerai le mouvement des astres qui m'apprendront les évènements futurs du peuple de ce royaume. Et qu'il y ait autant de scribes capables de recueillir mes paroles! Qu'ils s'appliquent à inscrire ma prophétie sur des tablettes. (p. 95)

Pour Merlin, le ciel est espace privilégié de la signification. Tout comme Frocin, l'astrologue du roi dans le *Tristan* de Bérout, le prophète-sémiologue n'écrit pas directement : il déchiffre les signes, le sens émanant à partir d'un Texte primordial et immuable – antérieur à toute écriture – symbolisé par la syntaxe des astres. C'est sans doute pour marquer cette antériorité et autorité absolues d'une parole qui prend directement sa source dans l'univers cosmique que l'écrit qui en résulte ne se matérialise pas à travers la figure du livre, mais sous une forme plus archaïque (immémoriale et immortelle?) d'écriture : la gravure sur tablette. Quant à la demeure où s'ancrent et s'encrent les prophéties, elle se place clairement sous le signe de la perfection, de l'absolue transparence (ou porosité), de l'adéquation utopique entre la voix, l'écriture et l'univers³⁰. La référence aux soixante-dix scribes ne fait que renforcer cette notion de transparence et d'unité au sein de l'écriture dans la mesure où elle renvoie probablement à l'image mythique des Septante qui, sous Ptolémée II Philadelphe, parvinrent, bien que travaillant séparément, à une même traduction de l'Ancien Testament, le Livre par excellence, miroir sans failles de la Création en parfaite harmonie avec le Verbe.

La seconde demeure emblématique du livre nous est présentée par Robert de Boron dans son *Merlin en prose*. Ce récit, traversé, comme nous l'avons vu, par une puissante réflexion poétique et symbolique sur l'écriture, révèle clairement, à travers les instructions que Merlin fournit à Blaise, que toute activité scripturaire repose sur un double déplacement (celui de la main qui écrit tout comme celui de la voix/du corps qui dicte), c'est-à-dire, une profonde décontextualisation (Cerquiglini-Toulet 34-42). Le livre implique et impose une expérience du décentrement, une *différance* entre le réel témoigné de l'aventure et son passage à l'écrit, processus métaphorisé justement par la terre de Northumberland :

«Et je ferai et dirai tant que je serai li plus creuz hom qui onques fust creuz en terre fors Dieu. Et tu i venras por acomplir ceste oeuvre que tu as encomenciee, mais tu ne venras pas avec moi, ainz iras par toi et demenderas une terre qui a non Norhombellande; et cele terre si est plene de molt granz forez et si est molt estrange a genz dou país meismes, que il i a de tels parties ou nus n'a encor esté. Et la converseras et je irai a toi et te dirai les choses qui t'avront mestier au livre faire que tu faiz» (23, 11-21).

Cette terre qui semble étrange et étrangère aux habitants même du pays et qui demeure largement inexplorée, ne serait-elle pas un autre miroir subtil du Livre que Merlin annonce, un livre à bien des égards déconcertant pour ceux qui partagent la langue et les traditions dont l'œuvre se nourrit dans la mesure où il en explore un nouveau territoire de l'imaginaire ainsi qu'une nouvelle pratique de l'écriture? Quoi qu'il en soit, ce retrait du livre et de l'activité scripturaire dans l'espace de la demeure forestière dénonce une dérive de l'autorité et un exil du sens où

se lit le paradoxe de la prose : la vérité qui s'affiche à travers l'image sacralisante du Livre et qu'une rhétorique de l'éblouissement exhibe aux yeux aveuglés du lecteur, scelle en fait l'exil définitif du Livre-source désormais caché dans le lieu peu commun qui abrite les secrets de sa confection.

La troisième demeure, la plus énigmatique aussi, ne fait qu'accroître cette logique de l'effacement. Elle est mise en scène par le dernier roman de la trilogie de Robert de Boron, le *Perceval en prose* (ou *Didot-Perceval*) :

Et lors vint Merlins a Perceval son maistre, et prist congié a els et lor dist que nostre Sire ne voloit que il se demostrast au peuple, ne il ne poroit morir devant le finement del siecle; «mais adon tarai jou la joie parmenable, et je voldrai faire defors te maison un abitacle, et la voldrai converser, et si profetiserai çou que nostre Sire me commandera. Et tot cil qui men abitacle verront, si le clameront l'esplumoir Merlin.»

Atant s'en torna Merlins et fist son esplumoir, et entra dedans, ne onques puis au siecle ne fu veüs.

Que l'*esplumoir* renvoie à la cage où est enfermé l'oiseau au moment de la mue, qu'il désigne métaphoriquement l'instrument d'une écriture magique (Zumthor 1973, 166-7; Baumgartner et Andrieux-Reix 48-63), qu'il fasse implicitement référence au Nid de L'oiseau où prophétisa Élie³¹, ou qu'il renferme une quelconque autre signification obscure (à l'instar de la parole de Merlin), cet espace, qui émerge à la fin de l'œuvre, côtoie, comme dans le *Perlesvaus*, l'Autre-Monde du Graal. Tout comme dans la *Vita Merlini*, il est le lieu de la parole prophétique (du livre indéfiniment à venir) et non celui d'une re-présentation du passé événementiel. Il désigne ainsi l'espace d'une coupure radicale entre le Livre et le monde qui marque la disparition définitive de la Voix auctoriale qui sera désormais éternellement prisonnière de cette demeure qui incarne la clôture par excellence. À travers cette image prégnante, le livre prend à nouveau, au seuil de l'Autre-Monde où s'efface et s'accomplit dans le même temps la littérature arthurienne, les contours de la dernière demeure, espace d'une parole à la fois déliée et prisonnière, huis-clos où s'inscrit, se (dé)voile et s'égaré la vérité fictionnelle. Entre l'image déchirante de la mort et de la décomposition et la promesse rassurante d'un retour messianique, l'*esplumoir* de Merlin incarne ainsi l'ultime paradoxe des rapports entre le livre et la demeure : loin de tout ancrage référentiel, l'espace où l'écriture en constante mutation est sans cesse appelée à renaître a partir d'elle-même n'est autre que ce non-lieu originel et interdit dont nul ne peut percer les secrets, dont nul ne peut franchir le seuil. Voilà peut-être ce que n'ont cesse de nous répéter, au long des siècles, les innombrables *topoi* du livre enfoui et clôturé dans un espace qui finit par se confondre avec la morphologie même de ce codex dont l'enceinte fortifiée est à la fois signe de proscription et invitation secrète à libérer, par la lecture, le sens et la voix captifs de l'enveloppe charnelle du livre et de la lettre³².

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources littéraires

- ADENET LE ROI (1982). *Berte as grans piés*. Éd. critique A. Henry. Genève : Droz.
- AUGUSTIN (1954). *Les Confessions*. Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle. Paris : Les Belles Lettres.
- LA BATAILLE LOQUIFER (1975). Éd. M. BARNETT. Oxford : Medium Aevum Monographs, New Series VI.
- BONAVENTURE DES PÉRIERS (1858). *Le Cymbalum Mundi*. Paris : Adolphe Delahais, Libraire-Éditeur.
- BRUNETTO LATINI (1999). *Li livres dou tresor*. Éd. Critique F. Carmody. Genève : Slatkine Reprints.
- CHRÉTIEN (1988). Guillaume d'Angleterre. Éd. Critique A. J. Holden. Genève : Droz.
- CHRÉTIEN DE TROYES (2005). *Romans*. Éd. bilingue. Paris : Le Livre de Poche.
- DANTE ALIGHIERI (1992). *La divine comédie*. Éd. Bilingue de J. Risset. Paris : Garnier-Flammarion.
- FIERABRAS. CHANSON DE GESTE DU XII^e SIÈCLE (2003). Éd. M. Le Person. Paris : Champion.
- GEOFFREY DE MONMOUTH (1999). *Vita Merlini*. Éd. Bilingue de C. Bord et J.-Ch. Berthet. *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude*. Éd. Ph. Walter. Grenoble : ELLUG. 49-171.
- JEAN RENART (1983). *Le lai de l'ombre*. Éd. F. LECOY. Paris : Champion.
- LE HAUT LIVRE DU GRAAL [PERLESVAUS] (2007). Éd. Bilingue d'A. Strubel. Paris : LGF, coll. Lettres Gothiques.
- LA QUESTE DEL SAINT GRAAL (1984). Éd. A Pauphilet. Paris : Champion
- MALLARMÉ, S. (1945). « Le livre, instrument spirituel ». *Œuvres complètes*. Éd. H. MONDOR et J. JEAN-AUBRY. Paris : Gallimard, Coll. Pléiade.
- RAOUL DE HOUDENC (2004). *Meraugis de Portlesguez*. Éd. Bilingue de M. Szkilnik. Paris : Champion.
- ROBERT DE BORON (1941). *Perceval en prose (Didot-Perceval)*. Éd. W. Roach. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- . (1979). *Merlin. Roman du XIII^e siècle*. Éd. A. Micha. Genève : Droz.
- . (1983). *Le Roman de l'Estoire du Graal*. Éd. W. NITZE. Paris : Champion.

Études

- BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BAUMGARTNER, E. et ANDRIEUX-REIX, N (2001). *Le Merlin en prose*. Fondations du récit arthurien. Paris : PUF.
- BOUTET, D. (1993). *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*. Paris : PUF.
- CERQUIGLINI-TOULET, J. (1993). *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle – 300-1415*. Paris : Hatier.
- CLAMOTE CARRETO, C. (2007). «Topique et utopie du livre au Moyen Âge : le texte (im)possible». *Le livre et ses espaces*. Éd. Alain Milon et Marc Perelman. Paris : Presses Universitaires de Paris 10. 35-61.

<http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles05-01/index.html>

- CURTIUS, E. (1956). «Le symbolisme du livre». *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris : PUF. 471-542.
- D'AMOURS, G. (1999). «La figure de Merlin dans les textes médiévaux : folie ou éveil spirituel?». *Ventalouse* 12 : 39-58.
- DRAGONETTI, R. (1999). «L'inachevable». *PRIS-MA* XV 29. 173-185.
- DUBY, G. (1976). *Les temps des cathédrales. L'art et la société (980-1420)*. Paris : Gallimard.
- DURAND, G. (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.
- FRAISSE, L. (1990). *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. Paris : Corti.
- GALDERISI, Cl. (2006). «Vers et prose au Moyen Âge». *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances : Moyen Âge - XVI^e siècle*. Éd. F. Lestringant et M. Zink. Paris : PUF. 745-766.
- GLENISSON, J. (1972). *Le livre au Moyen Âge*. Paris : Presses du CNRS.
- HARRISON, R. (1992). *Forêts : essai sur l'imaginaire occidental*. Paris : Flammarion.
- HASENOHR, G. (2006). «Le livre manuscrit». *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances : Moyen Âge - XVI^e siècle*. Éd. F. Lestringant et M. Zink. Paris : PUF. 151-173.
- JUNG, C. G. (1963). *L'âme et la vie*. Trad. De R. Cahen et Y. Le Lay. Paris : Buchet/Chastel.
- MILON, A.; PERELMAN, M. (2007). *Le livre et ses espaces*. Paris : Presses de L'Université de Paris 10.
- PAYEN, J.-CH. (1990). *Littérature française : le Moyen Âge*. Paris : Arthaud.
- STEINER, G. (2007). *Le silence des livres*. Paris : Arléa.
- VADÉ, Y. (2008). *Pour un tombeau de Merlin. Du barde celtique à la poésie moderne*, Paris : Corti.
- VANDENDORPE, C. (1999). *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : La Découverte.
- ZUMTHOR, P. (1973). *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*. Lausanne/Genève : Slatkine Reprints.
- . (1993). *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris : Seuil

¹ Voir le récent ouvrage dirigé par A. Milon et M. Perelman (2007).

² Voir C. Vandendorpe (1999, 52) dont l'«Essai sur les mutations du texte et de la lecture» des origines de l'écrit à l'ère de l'hypertexte engendre une stimulante et particulièrement actuelle réflexion sur les enjeux et le devenir du livre.

³ «Le ciel sera roulé comme un livre», et maintenant il se développe au-dessus de nous comme une peau (*pellis*). . Et vous savez, Seigneur, vous savez comment vous avez revêtu de peaux (*pellibus*) les hommes, après qu'ils furent devenus mortels par le péché. Vous avez donc étendu comme une peau (*pellem*) le firmament de vos saints Livres, vos révélations toujours concordantes, que vous avez établies au-dessus de nous par le ministère d'hommes mortels» (*Confessions*, XIII, XV, 16). Nous retrouvons ce motif de la peau dans les *Ennarationes in Psalmos*, 103, 1, § 8).

⁴ Voir, à ce sujet, l'essai de L. Fraisse (1990).

⁵ «Nel suo profondo vidi che s'interna,/ legato con amore in un volume,/ ciò che per l'universo si squaderna :/ sustanze e accidenti e lor costume/ quasi conflati insieme, per tal modo/ che ciò ch'î dico è un semplice lume» (*Paradiso*, XXXIII, v. 85-90). Tel le géomètre en quête du *principio* lui permettant de résoudre l'insoluble problème

de la quadrature du cercle (*Paradiso*, XXXIII, v. 133-141), l'évocation (ou l'invocation) de ce signifiant absolu dont la circonférence est partout et le centre nulle part, mais sur lequel repose cependant la cohésion et la stabilité la Création, ne pouvait que se clore sur l'impuissance du langage face à l'ineffable du mystère divin.

⁶ *CD-ROM : The New Papyrus* fut en effet le titre, donné par Lambert, au recueil de communications présentées lors de cette conférence organisée par Microsoft sur l'impact de ce nouveau média (Vandendorpe 191).

⁷ Cette stratégie commerciale est, en effet, purement rhétorique, le CD-ROM ne devant rien ni à la linéarité ni à l'irréversibilité de la parole orale qui préside à la lecture du *volumen*.

⁸ Notons que ce poème est l'un des rares au Moyen Âge à se revendiquer de l'image du *volumen*.

⁹ L'apparition du codex représente ainsi un important virage épistémologique qui bouleverse entièrement la pensée textuaire de l'Occident médiéval. Il s'agissait sans doute, pour les chrétiens copistes responsables de son introduction, d'enfermer l'Écriture sainte «dans le sanctuaire inviolable de cet espace géométrique, tranché, net, recouvert d'une reliure qui en assure l'unité tout en prêtant sa surface à l'art de l'imagier» (Zumthor 367).

¹⁰ Voir notamment les études de J. Glenisson (1972) et G. Hasenohr (2006).

¹¹ Le titre du traité encyclopédique de Brunetto Latini, le fameux *Livres dou Tresor* (seconde moitié du XIII^e siècle), relève presque, en ce sens, de la redondance, de la pure tautologie.

¹² Sur ce nouveau concept de textualité introduit par la prosification au Moyen Âge, je renvoie aux réflexions de Cl. Galderisi (2006).

¹³ Ou, comme l'affirmait, dans une perspective bien différente, R. Dragonetti (173) en employant une formule qu'il emprunte à Mallarmé, le livre médiéval est cette forme-sens «toujours achevé et inachevable, essentiellement *fragmen taire*».

¹⁴ En effet, compte tenu que le latin est la langue de cette science de la rectitude par excellence qu'est la grammaire - le premier et le plus important des arts du *trivium* -, encore proche, malgré toute la distance qui l'en sépare déjà, de la langue adamique, il (con)sacre naturellement les concepts d'Unité et d'Autorité. Il devient ainsi la langue de la Loi (sur le plan aussi bien juridique, théologique que symbolique), de la paternité discursive et textuelle, aspirant à dire le Tout et à occuper un espace quasi universel.

¹⁵ Dans ses *Étymologies* (I, 44, 5), Isidore de Séville place ainsi le discours de la fiction païenne aux antipodes de l'écriture de l'Histoire (qui s'encre dans une présence testimoniale assurant utopiquement la l'adéquation parfaite entre la parole et le réel). Il s'agit donc clairement, selon lui, d'un langage fallacieux et contre-nature («quia contra naturam sunt»).

¹⁶ Nous trouvons déjà ce *topos* bien connu dans le premier roman de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* (v. 19-26).

¹⁷ Nous touchons ici à l'essence même du concept de composition littéraire au Moyen Âge. En effet, comme la Création est réservée à la sphère divine, il reste au poète le recours à l'invention. Au sens moderne, le mot ne sera pas attesté avant le XIV^e siècle, époque où l'écrivain commence à afficher la spécificité et la puissance de son art, à en revendiquer la paternité (Cerquiglini-Toulet 103-43). Jusqu'au XIII^e siècle au moins, cette notion participe de la rhétorique de l'*inventio* qui n'est autre qu'une véritable poétique de l'espace, car *invenire* signifie «venir à la rencontre de». Inventer, c'est donc trouver (*troveure*, *trovement*, le *trobar* de la lyrique occitane). Et que faut-il (re)trouver sans cesse sinon, comme nous l'avons déjà signalé à diverses reprises, les *topoi* où s'inscrivent les *lieux-communs* d'une inépuisable re-connaissance?

¹⁸ Voir, à ce sujet, C. Clamote Carreto (2007).

¹⁹ Il est impossible de ne pas associer cette référence à Saint Denis d'une part à l'intense activité scripturaire du monastère (activité liée à certaines prétentions légitimatrices que l'on pourrait mettre en parallèle avec la rhétorique déployée par ces prologues) et, d'autre part, à cette importante théologie de la lumière développée par l'abbé Suger, fondateur de la basilique de Saint-Denis (voir, à ce sujet, G. Duby 1976). En effet, la cathédrale gothique ne devient-elle pas modèle de transparence architecturale qui reçoit et réfléchit la lumière divine en même temps qu'elle abrite le *Codex Evangeliorum* qui contient le Verbe?

²⁰ «Car, devant que je rende le Livre d'immortalité à Jupiter mon père, lequel je vais faire relire, j'en effacerai vos beaux noms, si je les y trouve escrypts, et celui de vostre belle hostesse» (*Le Cymbalum Mundi*, Dialogue I, 311-312).

²¹ Rappelons que le Graal, ce «signifiant disponible dont le "réceptacle" est en mesure d'accueillir les *Continuations* et les lectures les plus disparates» (Dragonetti 174), rejoint, dans un même réseau d'isomorphismes, les symboles de la clôture liés au livre que nous avons relevés précédemment.

²² «Il te dira, n'en doute nus,/ Qu'es vaus Avaron s'en ira/ Et en ce país demourra» (*Le Roman de l'Estoire du Graal*, v. 3122-24).

²³ Cette image puissante du Livre qui émerge sur fond de mort traverse tout le cycle du Graal. Rappelons qu'à la fin de la *Queste*, le narrateur indique que le livre traduit par Maître Gautier Map a été trouvé dans l'abbaye de Salebieres. Or, cet espace n'est autre que le lieu fatidique où Pandragon (le grand-père paternel d'Arthur) est mort (*Merlin*, 46) et où Arthur lui-même recevra, durant la bataille qui l'oppose à Mordret (le fils né de l'inceste), la blessure mortelle qui entraînera son départ (sa disparition) vers le royaume d'Avalon (*La Mort le roi Artu*).

²⁴ «El cemetire après le mainne/ Antre et voit les plus beles tonbes/ Qu'na poïst trover jusqu'à Donbes/ Ne dela jusqu'à Panpelune, Et s'avoit etres sor chascune/ Qu les nons de ces devoïent/ Qui dedanz les tonbes girroient» (*Le Chevalier de la charrette [Lancelot]*, v. 1856-62).

²⁵ Le titre du ms fr. 881 de la BNF reproduit cette puissante image tout en amplifiant la *descriptio* du livre : «Ci commence Ovide 'De la vieille', translaté de latin en françois par maistre Jehan Le Fevre, procureur en parlement, et fut trouvé ce livre en un petit cofret d'ivoire en la sepulture dudit Ovide IIIIC ans après sa mort tuout frais et entier ouquel livre sont contenuz moult nobles diz et enseignemens et au commencement il traicte de la manière de son vivre» (f. 1a).

²⁶ La dimension du secret en rapport à la clôture, que nous avons signalée plus haut, est ici renforcée par la nature «obscur» (16, 101) de l'auteur même du livre.

²⁷ Voir, à ce sujet, les réflexions d'E. Baumgartner et N. Andrieux-Reix (23-8).

²⁸ «Mais il ne sera pas [ton livre] en auctorité, por ce que tu n'ies pas ne ne puez estre des apostoles, car li apostole ne mistrent riens en escrit de Nostre Seingnor qu'il n'eussent veü et oï et tu n'i mez rien que tu en aies veu ne oï, se ce non que je te retrai» (Robert de Boron, *Merlin*, 16, 96-101).

²⁹ Sur l'imaginaire de la forêt, voir aussi G. Bachelard (1957, 169-2) ainsi que l'essai de R. Harrison (1992).

³⁰ Le texte latin dit «Sex dena decem», généralement traduit par 6 fois 10 + 10, c'est-à-dire, 70. Cependant on pourrait aussi comprendre 600 (60 fois 10), nombre qui non seulement exprime en latin l'idée d'infini, comme le suggère les traducteurs de la version utilisée (95, note 45), comme il viendrait amplifier hyperboliquement la notion de transparence et d'ouverture entre le dedans et le dehors, l'ici-bas et l'au-delà, abolissant presque toute frontière, tout seuil, entre la demeure et l'univers qui l'entoure. Par la transparence qu'elle affiche, cette demeure n'assume-t-elle pas également les contours cristallins de la cathédrale gothique, devenant foyer resplendissant de lumière au sein de la forêt cosmique d'où émerge le Livre de l'Univers?

³¹ Sans parler de l'aspect messianique qui unit les deux figures (l'avènement du Christ et retour d'Arthur d'Avalon), la comparaison entre Merlin et Élie, développée par Helen Adolf et reprise par Guy D'amours, est particulièrement intéressante : elle relie l'imaginaire du discours et de l'écriture prophétiques à un espace (le nid) qui renvoie aux schèmes de l'intimité matricielle et utérine, ce qui convient parfaitement à une parole embryonnaire et transformatrice d'où renaît le monde.

³² Cette ambivalence fondatrice se projette dans l'espace même de l'*Esplumoir* qui, dans les récits en prose postérieures (*Lancelot en prose*, *Huth Merlin* et la *Suite Vulgate*) devient l'espace où le troublant mage est emprisonné par Viviane (ou Ninienne). Cependant, de cette singulière tombe continue à retentir, plus intrigants que jamais, les cris et les paroles prophétiques de Merlin que nul espace (nul livre) ne peut contenir ni étancher. Dans le savoureux roman de Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez* (premier tiers du XIII^e siècle), qui revisite, non sans ironie, les grands thèmes et motifs de la tradition arthurienne, l'*Esplumoir Merlin* devient un promontoire inaccessible fiché sur le haut d'une montagne et gardé par des pucelles (v. 2019, 2596-2683). Cet *axis mundi* est présenté comme le lieu d'une parole médiatrice et libératrice refusée, vu qu'au lieu d'y obtenir les réponses qu'il souhaitait au sujet de l'endroit où se trouve Gauvain, l'*Esplumoir* marque l'étape finale avant l'arrivée de Méraugis dans l'Île Sans Nom, lieu par excellence de la dérive et de l'effacement identitaire. Sur la postérité littéraire de ce mythe, je renvoie au tout récent ouvrage d'Y. Vadé (2008).