

## Original et originalité

### Aspects historiques, philologiques et littéraires

Actes du IV<sup>e</sup> Colloque de l'*Association Internationale pour l'Étude du Moyen Français*, organisé par le *Groupe de recherche sur le moyen français*

Louvain-la-Neuve, 20, 21 et 22 mai 2010

Édités par Olivier Delsaux et Hélène Haug

**UCL PRESSES**  
**UNIVERSITAIRES**

© Presses universitaires de Louvain, 2011

Dépôt légal : D/2011/9964/41

ISBN : 978-2-87-558-022-1

ISBN pour la version numérique (pdf) : 978-2-87558-023-8

Imprimé en Belgique

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays, sauf autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

Couverture : Marie-Hélène Grégoire

Diffusion : [www.i6doc.com](http://www.i6doc.com), l'édition universitaire en ligne

Sur commande en librairie ou à

Diffusion universitaire CIACO

Grand-Rue, 2/14

1348 Louvain-la-Neuve, Belgique

Tél. 32 10 47 33 78

Fax 32 10 45 73 50

[duc@ciaco.com](mailto:duc@ciaco.com)

Distributeur pour la France :

Librairie Wallonie-Bruxelles

46 rue Quincampoix - 75004 Paris

Tél. 33 1 42 71 58 03

Fax 33 1 42 71 58 09

[libwabr@club-internet.fr](mailto:libwabr@club-internet.fr)

Cet ouvrage adopte les rectifications orthographiques proposées par le Conseil supérieur de la langue française et approuvées par l'Académie française.

Publié avec le soutien de l'Institut des civilisations, arts et lettres (INCAL) de l'Université catholique de Louvain

# Une quête apophatique de l'originalité

## Le réinvestissement de la topique arthurienne

### dans la chanson de geste tardive

---

**Carlos F. Clamote Carreto**

Universidade Aberta de Lisboa  
CEIL – Universidade Nova de Lisboa

La seconde maniere dou fet dire est quant l'en se desevre .i. poi de sa propre matire et trespasse a autre chose hors de sa principale cause, ou por blasmer le cors u la cause, u por acroistre le mal u le bien k'il dist, ou pour moustrer que .ii. choses ressemblables entres lor, ou por faire deliter les oïans d'aucun gabois ki soit apertenans a sa matire.

Brunetto Latini, *Li Livre dou tresor*, III, 40<sup>1</sup>.

A ses mos s'en parti, s'y enclina la fee,  
Mais ne fut mye loing une tret d'arbalestree  
Qu'il a tourné son frain pour avoir advisee  
Ou le chastel verroit, mais n'y a veu rien nee ;  
Ainsi se trouva tout seul en estrange contree.  
Forment s'esmerveilla ou la tour fut allee  
Et dist a soy meesme :

« C'est bien chose faee. »

*Tristan de Nanteuil*, vv. 8752-8758<sup>2</sup>.

#### 1. Déchéance ou originalité ? Excentrismes épiques

« Un océan d'aventures sans fin, sans intérêt et sans esprit » d'où pointent néanmoins « quelques renseignements utiles<sup>3</sup> » ; « 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 vers), est caractérisée par une suite médiocre d'évènements mal liés où

---

<sup>1</sup> Éd. F. CARMODY, Genève, Slatkine Reprints, 1998.

<sup>2</sup> Éd. K. V. SINCLAIR, Assen, Van Gorcum & Com. Ltd., 1971.

<sup>3</sup> G. PARIS, *L'Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Franck, 1865, p. 300.

le merveilleux et les coïncidences réduisent l'épopée au niveau du roman d'aventure banal<sup>4</sup> ; « [...] l'épisode féerique [...] [est] une digression sans rapport avec la légende du royaume de Jérusalem »<sup>5</sup>. Plus ou moins indulgents ou sévères au fur et à mesure que nous reculons dans le temps, les jugements portés durant longtemps par la critique sur la chanson de geste tardive sont bien connus des médiévistes, ce regard ayant fortement contribué à créer et à alimenter le mythe d'un modèle épique immaculé – pure construction idéologique – que le contact malsain avec une matière allogène aurait contaminé et irrémédiablement corrompu. « L'agent infectieux » – pour reprendre l'expression de Claude Roussel<sup>6</sup> – qui se trouve à l'origine de cette souillure poétique est d'ailleurs unanimement identifié lançant une ombre suspecte à la fois sur la chanson de geste post-rolandienne et sur le conte : il réside dans la force dissolvante du roman (un « banal roman d'aventure »), dans la puissance du signe qui émiette la cohérence et la cohésion du symbole, mettant fin à la supériorité historique, morale et quasi-métaphysique du discours épique.

Autant dire que, de ce point de vue, la question de l'originalité de ces textes (quelle que soit la perspective utilisée) ne se pose guère, l'épopée tardive devenant une sorte de « manteau mal taillé » qui résulte invariablement d'une greffe mimétique confuse, maladroite et sclérosante à partir de schémas narratifs composites et exogènes à la tradition épique. Elle redevient cependant autrement pertinente dans le cadre de l'extraordinaire réhabilitation dont ces poèmes ont fait l'objet durant les dernières décennies, bénéficiant notamment d'une approche dialogique et intertextuelle qui a permis de redéfinir la nature et l'identité de la chanson de geste tardive et de faire éclater une conception rigide et réductrice de la frontière séparant (ou unissant) les principaux genres narratifs cultivés au Moyen Âge<sup>7</sup>. De François Suard à Sara Kay, en passant par les études de Dominique Boutet, William Kibler, Claude Roussel, Donald Maddox ou celles encore de Richard Trachsler sur les phénomènes d'interférences narratives, pour ne citer que quelques noms<sup>8</sup>, il devient de plus en plus évident que la geste dite « pure », si jamais elle

<sup>4</sup> *Le Moniage Rainouart I*, éd. G. A. BERTIN, Paris, Picard, 1973 (SATF), pp. LV-LVI.

<sup>5</sup> *Le Bâtard de Bouillon. Chanson de Geste*, éd. F. COOK, Genève-Paris, Droz-Minard, 1972 (TLF, 187), p. xxxi.

<sup>6</sup> « Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives », dans C. ALVAR et J. PAREDES (dir.), *Les Chansons de geste. Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes*, Grenade, Université de Grenade, 2005, p. 65.

<sup>7</sup> Surtout dans la lignée de la théorie de Jauss (« Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Poétique*, 1 (1970), pp. 70-101).

<sup>8</sup> Je ne citerai que quelques exemples : N. ANDRIEUX, « Arthur et Charlemagne réunis en Avalon : La Bataille Loquifer ou l'accomplissement d'une parole », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals*, Padoue, Mucchi Editore, 1984, t. 2, pp. 425-434 ; D. BOUTET, *La Chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993 ; A. BERTHELOT, « Au-delà et Autre monde : interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », dans D. HÜE et Chr. FERLAMPIN-ACHER (dir.), *Le Monde et l'Autre Monde (Actes du Colloque Arthurien de Rennes – 8-9 mars 2001)*, Caen,

existe, est davantage une entorse à la loi du genre qu'un paradigme proprement dit. Ainsi, aux antipodes des appréciations jadis formulées par Gaston Paris, Léon Gautier ou Paulin Paris, l'étude récemment publiée par Alban Georges sur *Tristan de Nanteuil*<sup>9</sup> montre, de façon absolument convaincante, la cohérence diégétique, structurale et imaginaire de cet « océan d'aventures sans fin » où l'écriture se veut véritable somme poétique et où la quête d'une réunification lignagère sans cesse différée (car toujours éphémère et fragile dans le cadre de cette « hémorragie de l'écriture<sup>10</sup> » dictée par la logique de la *faide*) se double constamment d'une (im)possible tentative de synthèse ou conjointure textuelle ; où la chanson de geste, en s'aventurant successivement dans le registre du roman courtois, du fabliau, de l'hagiographie ou du folklore, cherche à construire une signification qui ne saurait cependant se résorber dans aucun de ces modèles narratifs pris séparément, mais se dessine dans une confluence narrative et générique qui lutte incessamment contre le spectre de la fragmentation, de la dispersion et de l'oubli qui menace aussi bien la structure lignagère où s'inscrivent les héros que l'imaginaire verbal sous-jacent à l'écriture épique.

Holistique, totalisante et omnivore, paradoxalement plus plastique et perméable aux transformations sociales et mentales qui l'encadrent que le roman, l'originalité de la chanson de geste devient ainsi, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, de plus en plus difficile à cerner et à définir. Amplification et complexification des séquences narratives qui s'entrelacent, se glosent ou se dédoublent indéfiniment par effets de miroitements successifs ; conception dynamique du personnage qui fait éclater une vision monolithique ancrée dans le type au profit d'une reconfiguration constante de l'identité narrative du héros (d'où le recours de plus en plus fréquent au déguisement, à la métamorphose, à la quête de soi et de l'Autre qui rivalise et tend à secondariser l'imaginaire et la sémiologie liés à l'*ethos* épique de la (re)conquête

Paradigme, 2002, pp. 65-78 ; D. MADDOX, « Les figures romanesques du discours épique et la confluence générique », dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, t. 2, pp. 517-527 ; D. MADDOX et S. STURM-MADDOX, « Renoart in Avalon : Generic Shift in the Bataille Loquifer », dans K. PRATT (dir.), *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative*, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, pp. 11-22 ; S. KAY, *The Chanson de Geste in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; Cl. ROUSSEL, « Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives », dans *Les Chansons de geste. Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, pp. 64-85 ; FR. SUARD, « La Bataille Loquifer et la pratique de l'intertextualité au début du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Pampelune, Institución príncipe de Viana, Diputación foral de Navarra, 1981, pp. 497-503 ; *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1994 ; R. TRACHSLER, *Disjointures – Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (*Romanica Helvetica*, 120).

<sup>9</sup> *Tristan de Nanteuil. Écriture et imaginaire épiques au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

<sup>10</sup> A. LEUPIN, « Raoul de Cambrai : la bâtardise de l'écriture », dans *Romanic Review*, 79 (1988), pp. 89-104.

guerrière); « esthétique de l'interférence<sup>11</sup> » (entre thèmes, motifs, séquences narratives, styles ou registres discursifs) aux implications théoriques presque illimitées et dont la combinaison non moins illimitée transforme le tissu narratif de l'épopée en un véritable jeu des possibles.

Toutes ces caractéristiques, loin de rendre compte de l'identité protéiforme et polyphonique de la chanson de geste tardive, témoignent clairement du fait que celle-ci ne se contente plus de traduire cet imaginaire généalogique et discursif ancré dans les principes de continuité, de permanence et de linéarité, exemplairement décrits par Howard Bloch, c'est-à-dire dans l'idéal de la *proprietas* (au sens généalogique, linguistique ou économique) qui devrait garantir la cohésion, la transparence et la perméabilité des signes (de tout signe) dans leur rapport à un Signifié transcendant, stable et sans cesse disponible<sup>12</sup>. Or, cet excentrement précoce et constant de la chanson de geste par rapport au paradigme poétique et épistémologique de la re-connaissance et de la commémoration implique nécessairement une reformulation des rapports inter-génériques mis en œuvres dans ces récits ainsi qu'une redéfinition du concept même d'originalité appliqué aux poèmes épiques à partir du XIII<sup>e</sup> siècle surtout.

En effet, par la façon dont elle incorpore, transforme, dispose et redistribue séquences et motifs plus ou moins stéréotypés hérités de cette vaste tradition littéraire et orale dont elle s'in-forme, la chanson de geste tardive fait partiellement échec à une quête de l'originalité centrée uniquement sur une typologie des sources (sans doute nécessaire, mais peu efficace et interminable, car toujours à refaire) ou sur un relevé des thèmes et motifs actualisés par les poèmes, approche qui nous conduirait simplement à constater que ce genre narratif ne fait qu'accentuer et multiplier ce qui a toujours fait l'originalité (ou non) du texte médiéval, à savoir, qu'il est avant tout réécriture (glose, continuation, compilation, adaptation, etc.) où l'innovation se décline au futur antérieur par rapport à une paternité textuelle (réelle ou entièrement forgée, explicite ou implicite, scripturaire ou jaillissant de la tradition orale) qui autorise l'émergence d'une parole poétique nouvelle. L'analyse structurale et fonctionnelle en quête d'invariants sémantiques (adjuvants/opposants, épreuves qualifiantes aux contours initiatiques, typologies des espaces, etc.) se heurte à son tour à deux obstacles : d'une part, la nature très souvent parodique des emprunts romanesques ; d'autre part, le fait que le réinvestissement de motifs ou de séquences exogènes au discours épique traditionnel implique une profonde transformation qui affecte aussi bien la morphologie que la syntaxe et la signification de ses éléments au sein d'un nouveau programme narratif.

<sup>11</sup> R. TRACHSLER, *Disjointures-Conjointures*, p. 10.

<sup>12</sup> H. BLOCH, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, pp. 135-136.

L'originalité de ces poèmes ne saurait donc se réduire à une approche segmentale, devant plutôt être saisie comme le résultat (aux implications diverses et incertaines) d'une dynamique textuelle (ou intertextuelle) entre le poème et son (ses) origine(s), c'est-à-dire entre la chanson de geste et les divers modèles narratifs qui la précèdent ou l'entourent. D'où une conclusion qui relève à la fois de l'évidence et du paradoxe : l'innovation de la chanson de geste tardive s'insinuerait-elle dans cette géométrie variable où l'absence, affichée et consciente, d'originalité (re-présentation mimétique) deviendrait la mesure même de son extrême et parfois troublante originalité au cœur d'une logique où le moindre écart désignerait paradoxalement une distance maximale par rapport au modèle ? Dans cette perspective, il s'agira ici de privilégier une herméneutique de l'originalité qui émerge de la confrontation dialogique entre modèles narratifs (supports d'une certaine vision du monde et d'une conception singulière de l'écriture) plutôt qu'entre textes précis<sup>13</sup>. Vu la complexité et l'ampleur de cette problématique, je me limiterai à formuler quelques hypothèses sur les implications (poétiques et sémantiques) que l'immersion de l'épopée dans le chronotope de la matière arthurienne représente (facilement reconnaissable aux marqueurs qui accompagnent ces épisodes : noms propres, cadres géographique et temporel, lexique, etc.<sup>14</sup>) et ceci à travers deux récits du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup> : *Tristan de Nanteuil* (T.N.) et *Le Bâtard de Bouillon* (B.B.).

## 2. (U)topiques arthuriennes : quand la lettre prend corps

Remarquons tout d'abord que le voyage de la chanson de geste au royaume arthurien d'Avalon d'où *nul ne retourna* [jamais] *en vie* (B.B., vv. 3311-3312) est loin de surgir comme une greffe inattendue, abrupte et incohérente au cœur de l'épopée, les nombreuses interférences entre matières étant une façon d'annoncer, de circonscrire et, par conséquent, de neutraliser partiellement les effets troublants de

<sup>13</sup> Thèse développée par S. KAY, *The Chanson de Geste in the Age of Romance*.

<sup>14</sup> Voir les observations de R. TRACHSLER, *Disjointures-Conjointures*, pp. 9-47.

<sup>15</sup> Si l'on tient compte de l'immense extension du chant épique entre les XII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, force est de constater que le nombre de textes qui procèdent à une telle convergence entre la matière de France et la matière de Bretagne à travers l'insertion d'une séquence avalonienne est assez restreint. Outre les chansons examinées de plus près, c'est surtout le cas de *La Bataille Loquifer* (que nous passerons sous silence, l'importance qu'y joue le phénomène de confluence générique ayant fait l'objet de nombreuses études – voir la note 8), des suites de Huon de Bordeaux, un poème où l'interférence des matières acquiert déjà une importance structurale et structurante par son caractère omniprésent (*La Chanson d'Esclarmonde*, composée avant 1313, qui mettra en scène l'infinie et l'irrésoluble tension entre les deux matières représentée par le combat rituel – le jour de la fête de la Saint Jean – entre Arthur et Huon qui disputent entre eux la souveraineté de l'Autre-Monde, et *Le Roman d'Aubéron*), de *Lion de Bourges*, *Dieudonné de Hongrie*, *Gaufrey*, ainsi que des remaniements décasyllabiques, puis en alexandrins, d'*Ogier le Danois* et, finalement, de certaines mises en prose du XV<sup>e</sup> siècle (*Ysaye le Triste* ou *Mubrien*).

l'altérité textuelle<sup>16</sup> tout en soulignant sa nécessité logique. Aussi, l'auteur (ou le remanieur) de la *Bataille Loquifer* se plait-il à entrelacer la sémiologie épique et l'imaginaire féerique habilement disséminés tout au long du poème, en multipliant, par exemple, la représentation de figures hybrides (sirènes, Ysabras, Corbon), au sein d'une dynamique qui culminera dans le célèbre épisode du combat contre Chapalu<sup>17</sup>.

Ici comme ailleurs, cet espace semble donc être l'aboutissement et nécessaire d'un processus d'*amplificatio* à partir d'une tension constante à l'issue sans cesse différée entre modèles narratifs et culturels distincts (discours épique, imaginaire courtois et romanesque, registre du fabliau, etc.), le passage de l'interférence ponctuelle au basculement et à la confluence marquant alors le temps où « the generic confrontation is inescapable<sup>18</sup> ». Que l'on songe à la parodie courtoise (aux contours souvent burlesques) qui scande toute la première partie du *Bâtard de Bouillon* (avant le séjour avalonien : laisses 1-114) où les amours entre Baudoin et la belle sarrasine Synamonde – qui se reflètent et s'inversent plus tard dans le couple impossible formé par le Bâtard et la belle Ludie éprise du païen Corsabrin (laisses 156-157), constituent une variation épique sur de nombreux *topoi* de la lyrique troubadouresque<sup>19</sup> et romanesque<sup>20</sup>. Nous pourrions ainsi nous demander si le séjour avalonien n'est pas la projection fictionnelle d'un conflit entre les personnages et le récit où ils s'inscrivent, l'échec (ou l'impasse) auquel ceux-ci se confrontent souvent traduisant un profond divorce entre action et matière, comme si ces héros étaient systématiquement condamnés à agir en dehors de l'espace textuel, culturel et sémiologique qui est habituellement le leur. Cette asymétrie est particulièrement sensible dans un récit comme *Tristan de Nanteuil*. Doon, le fils bâtard de Gui de Nanteuil, est clairement un héros de la deuxième fonction dumézilienne. Incarnant la vaillance guerrière, il est l'emblème de l'hybris et de la démesure épiques qui, lors du tournoi de Valvenise (laisses 114-124), par exemple, s'aventure dans l'imaginaire courtois placé sous le signe de la dérision et du simulacre. Prenant l'hôte bourgeois

<sup>16</sup> Comme le remarque R. TRACHSLER, « Si aucun scribe ne semble sursauter devant un nom propre allogène, il s'en trouve bien peu pour transcrire ce genre d'épisodes, conservés presque exclusivement par des manuscrits uniques » (*Disjointures-conjointures*, p. 367).

<sup>17</sup> Voir C. CARRETO, « Rainouart au pays des fées. Interchangeabilité des personnages et dialogisme dans *La Bataille Loquifer* », dans Ch. CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, PUP, 2007 (*Senefiance*, 53), pp. 99-122.

<sup>18</sup> D. MADDOX et S. STURM-MADDOX, « Renoart in Avalon », p. 13.

<sup>19</sup> De l'*incipit* qui célèbre le renouveau printanier (laisses 1 et 71) au thème de l'amour lointain célébré par Jaufré Rudel (laisse 49, par exemple), en passant par une séquence évoquant le registre de l'aube où, après avoir passé secrètement la nuit avec son amant (nuit durant laquelle est conçu le Bâtard), Synamonde regrette et craint les premiers rayons de soleil (laisse 98).

<sup>20</sup> Que l'on songe, par exemple, aux longs épanchements amoureux de Synamonde dignes des monologues d'une Fénice (laisses 50-52 et 93), la stratégie rhétorique dont elle use pour convaincre Baudoin à coucher avec elle (un chef-d'œuvre d'*adulatio* : laisse 95) ne devant rien à celle des *losengiers* de la *fin'amors* ni à l'*engin* d'autres héroïnes célèbres qui, d'Iseut à Thessala, peuplent le roman.

pour le bon vavasseur du roman arthurien, il espère recevoir une hospitalité (gratuite) qui n'est plus de ce monde (ni temporel ni textuel). La réponse de l'hôte est alors digne d'un fabliau :

Lors li baille ung tinel qui fut nouveaulx copés,  
Et lui monstre le cul et ses draps a hostés,  
Ses braies avalla, puis lui a dit : « Joustés ! » (vv. 5119-5121).

Cette séquence exhibe d'ailleurs un véritable répertoire de motifs romanesques : le héros transforme le manteau qui l'enveloppait lorsqu'il fut abandonné par son père adoptif (Garnier, qui est justement seigneur de Vavenise, la diction courtoise s'insinuant alors comme retour à l'espace originaire de la faille) en emblème où s'affiche son identité d'emprunt – *À ce povre trouvé qui n'a nul compaignon* (v. 5276) – que sa mère (Honorée) déchiffre, accédant au *sen de la lettre* (v. 5717) non pas grâce au pouvoir des signifiants textuels, mais par le biais d'un support de l'écriture (le manteau) où se tisse l'histoire secrète de cet enfant sans père, la réunion des deux pans du vêtement qui forment « trestout ung, n'y avoit qu'amender » (v. 5786) n'étant pas sans évoquer la conjointure narrative que le vêtement, devenu fragment textuel réunifié, permet d'accomplir dans des récits comme *Guillaume d'Angleterre* ou *Galeran de Bretagne*. Vu comme un véritable *mirouer a dames* (v. 5484), Doon se révèle totalement inadapté dans son rôle d'amant courtois, échangeant durant la même journée l'amour qu'il jure à Marie pour celui de la femme du comte de Puille (et vice-versa) dont il tuera le mari (cousin de Garnier) qui le surprend en flagrant délit d'adultère. Aussi, placé sous le signe du simulacre courtois et d'une identité narrative d'emprunt, l'accès de Doon à son nom propre et à la vérité de ses origines est-il condamné à l'évanescence et engendre-t-il une nouvelle quête, celle du Père, thème structurant et unifiant de cette chanson de geste.

En revanche, Tristan est clairement un héros de la première fonction (bien qu'il n'arrive jamais à la réaliser pleinement) et de la troisième fonction, à qui il revient de féconder et de multiplier, par son incessante inconstance amoureuse, le lignage de Gui de Nanteuil. Lié à l'univers indifférencié de la forêt et apparenté, par sa nature sauvage et un savoir surnaturel (notamment des langues qu'il apprend des anges : vv. 4516-4527), à Merlin, Tristan se montre aussi bien à l'écart de la sémiologie épique (situation qui se manifeste dans le motif structurant de la couardise) que romanesque. Tel un Dom Quichotte avant-la-lettre et se retrouvant seul après la mort de la *cerve* qui l'a allaité, le départ de Blanchandine et le ravissement de son nouveau-né Raimon, voici que le héros, questionné par son frère bâtard sur son identité, parodie le chevalier errant du roman arthurien sous le rire amusé de Doon :

« [...] sy que mes corps s'en vas  
En querant adventures et deça et dela. »  
Quant le bastard l'oÿ, a rire commança (vv. 6361-6363).

Et pour cause. En tant que mercenaire au service de Galaffre (père de Blanchandine), Tristan se présente comme un antihéros (laissez 152-178). Durant les combats il propose à Doon d'échanger leur armure/identité, bénéficiant des louanges et récompenses dues aux victoires successives remportées par son frère alors qu'il se délecte dans les bras de Blanchandine. Il n'hésitera d'ailleurs pas à forger les signes (en déchirant son écu, par exemple) pour rendre plus vraisemblable le masque identitaire et verbal. Une blessure presque mortelle reçue par Doon (mais dont les implications ne paraissent guère affliger le héros qui continue à vivre, en totale insouciance, dans le verger enchanté de la *fin'amor* ou de la *recreantise* – « La parole d'amours, amours les doctrina » (v. 7872) – conduira néanmoins Galaffre à démasquer Tristan décrit alors comme un enchanteur (v. 7886) et un usurpateur (« vous lui desrobés syfaitement son don », v. 7970). Compte tenu de l'importance que semble jouer l'hypotexte d'*Erec et Enide* au long du poème, on ne saurait s'étonner que l'une des épreuves imposées à Tristan durant son séjour chez Arthur soit justement celle du cor que seul l' élu parvient à sonner, Avalon prenant alors, après l'expérience de la *recreantise*, les contours d'une singulière *Joie de la Cort* qui devrait avoir pour fonction celle de briser les sortilèges pesant sur l'Autre-Monde de la mort. C'est ainsi que Tristan se voit forcé à prendre de nouveau le chemin des origines, faisant retour à la caverne, maintenant vide, dans laquelle il fut nourri par la bête sauvage et d'où surgit la fée Gloriande, « blanche [...] con cristal » (v. 8097)<sup>21</sup> qui, présentée de la sorte, n'est autre qu'une figure de synthèse qui réincarne et réunit toutes les figures féminines (mères, épouses, amantes, initiatrices ou éducatrices) qui scandent le récit, d'Honorée qui est plus blanche que « seraine ne fee » (v. 262) à Marie (v. 5580), en passant Aye d'Avignon (v. 1486) et Blanchandine (qui incorpore cette couleur féerique dans le tissu signifiant de son propre nom), *topos* descriptif qui curieusement s'efface après l'épisode avalonien.

Le voyage en Féerie viendrait-il alors seulement compenser, suivant le modèle narratif et symbolique des lais de *Lanval* ou *Guingamor*<sup>22</sup> par exemple, cette vision négative d'un héros banni de la société, pris d'un « état de neurasthénie » et « en proie à la mélancolie<sup>23</sup> » ? La *materia remota* de Bretagne représenterait-elle simplement un rêve d'évasion pour ce héros abandonné à son sort ?

Sans mettre en cause la validité de cette interprétation psychologique, elle me semble cependant insuffisante pour expliquer cette véritable audace poétique qui consiste à entraîner, au risque de la dispersion et de la perte identitaire, la geste dans

<sup>21</sup> La séquence avalonienne occupe les laisses 182 à 199 (vv. 8062-8766) de T.N., se trouvant ainsi sensiblement à la charnière du récit.

<sup>22</sup> Voir L. HARF-LANCIER, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984.

<sup>23</sup> A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, p. 497.

l'univers merveilleux du conte arthurien<sup>24</sup>. Les enjeux de cette trouvaille originale résident plutôt dans la réflexion poétique et verbale discrètement (ou secrètement) mise en scène par ces poèmes. Malgré toutes les victoires remportées sur les païens, Rainouart se retrouve, en effet, seul sur les rives de Porpailart après avoir perdu son épouse, son père biologique Desramé (tué par Guillaume) et son fils Maillefer enlevé par Picolet (laisse 70). L'apparition des fées (laisse 72) est précédée (laisse 71) d'une image dysphorique de Guillaume, *mornes et pansis* (v. 3581), qui voit ainsi partir le défenseur d'une Chrétienté et d'une geste à nouveau en péril. Quant à Tristan, il retourne à l'espace tragiquement vide et silencieux de ses origines sauvages après avoir été personnage d'un texte qui n'avait pas été écrit pour lui. Du déguisement à l'inversion sexuelle et grammaticale (la *cerve* qui nourrit Tristan, Blanchandine qui devient Blanchandin après avoir été sauvée par un cerf) en passant par les thèmes anxigènes de la bâtardise (qui sans cesse confond la syntaxe des lignages<sup>25</sup>), de l'adultère, de l'inceste, de l'anthropophagie, du fratricide et du parricide dans un poème à la structure éminemment œdipienne<sup>26</sup> peuplé de créatures hybrides et ambivalentes (la sirène), voire suspects (le singe qui amuse Tristan dans la caverne utérine serait-il l'emblème de cette *mimesis* diabolique et trompeuse qui structure le poème ?), *Tristan de Nanteuil* se présente comme un poème du déroutement où la quête éternellement relancée du Père et des origines creuse une faille symbolique et verbale qui met systématiquement en déroute l'imaginaire épique. Est-ce une pure coïncidence si la partie conservée de ce récit s'ouvre sur cette étrange et inquiétante Tour de (B)Abel que Gui et Aigentine, partis à la dérive, perçoivent au loin sur la côte de Babylone alors qu'il cherchent à regagner Aufalorne pour venir en aide d'Aye et de Ganor, c'est-à-dire, libérer une paternité sans cesse assiégée ? Il est midi (v. 78) et la tour, démesurément haute et large, admirable et effrayante, projette sur l'univers une ombre écrasante qui traduit l'extrême ambiguïté de son pouvoir symbolique<sup>27</sup> :

Seigneurs, c'estoït la tour qu'Abel jadis fonda,  
Qui en Babilone et a esté pieça ;  
Le roy qui la fist fere et qui la commança,  
La voult sy haulte fere et ad ce l'ordonna,  
Que pour aller au ciel, et ainsy la devisa ;  
Mais le doulx Jhesus Cristz adonc y demonstra  
Une sainte miracle telle qu'on vous dira,  
Car par lui les languaiges furent mués dela,

<sup>24</sup> Remarquons d'ailleurs que l'histoire littéraire de la chanson de geste est amplement peuplée de héros abandonnés à la solitude, à l'exil et même au désespoir à la suite d'injustice commises à leur égard (*Guillaume d'Orange*, *Raoul de Cambrai*, entre tant d'autres) sans que les récits ne basculent pour autant dans l'univers féerique d'Avalon.

<sup>25</sup> J.-Ch. HUCHET, *Littérature et psychanalyse : pour une clinique littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 88.

<sup>26</sup> A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, pp. 667-706.

<sup>27</sup> Sur l'ambivalence de la tour, voir A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, pp. 143-151.

Tellement que l'un ne scet que l'autre demanda,  
Et ainsy pour ce point l'ouvrage demoura (vv. 79-88).

Cette tour – fichée en plein espace de l'altérité sarrasine, captive, en quelque sorte, d'un univers idéologique et culturel autre, et dont la légende fait miroiter une confluence hybride de textes et de tradition – où la mémoire du sacrifice fondateur (Abel) lié à l'hybris côtoie le rêve démiurgique et éternellement repoussé/refoulé d'une unité langagière tout en se heurtant au spectre menaçant de la dispersion des lignages et du langage, de la fragmentation et de l'oubli, ne devient-elle pas emblème métaphorique éclatant de l'écriture épique, notamment de l'épopée tardive, où la quête d'une synthèse totalisante (familiale, spatiale, discursive et textuelle) n'est que l'envers ou le revers de la représentation d'un univers fictionnel et idéologique en décomposition que l'écriture cyclique (elle-même véritable bibliothèque de Babel), assiégée et menacée de toute part, cherche à reconstruire tout en l'accentuant ? Dressée au tout début du récit dans T.N., cette tour (que nous retrouvons justement en amont et en aval de l'épisode avalonien dans *Le Bâtard de Bouillon*<sup>28</sup> ainsi que dans un récit comme *Gaufrey*) est à la fois signe annonciateur de la dérive, promesse de rédemption et métaphore d'une confluence générique et sémantique aux implications incertaines. Ironiquement ou paradoxalement, Garsion, fruit de l'inceste entre Tristan et sa cousine germaine Clarisse (tout comme Roland dans la légende carolingienne revisitée à la fin du texte à travers l'histoire de saint Gilles ou comme Mordret dans la tradition arthurienne) ne consomme-t-il pas le crime œdipien un jour de Pentecôte (laisse 414, v. 19739), le pardon du père et la révélation des origines relançant toutefois, *in extremis*, le rêve d'une réunification du lignage ? Tristan n'est-il pas celui à qui les anges ont enseigné tous les langages du monde (vv. 4517-4518) comme s'il appartenait à un univers archaïque pré-babélien ? De Rainouart à Baudouin, en passant par Tristan, Huon, Lion ou tant d'autres, Avalon émerge dans la trajectoire du héros épique comme un espace-limite (qu'il soit celui des origines ou d'une mort annoncée) marqué à la fois par l'épuisement<sup>29</sup> et l'annonce d'une renaissance. En ce sens, l'Autre-Monde arthurien surgit-il à la fois comme Babel et Pentecôte de la chanson de geste tardive, comme hypostase fictionnelle de la *confusio linguarum* poétique et lignagère et rêve de réunification et de régénération. Il est ainsi manifestation d'un manque à combler qui peut revêtir les plus diverses expressions. Dans *Le Bâtard de Bouillon*, par

<sup>28</sup> La Tour Abel est simplement désignée à la laisse 56 (quand le narrateur fait l'éloge de Babylone – le vieux Caire) comme la plus belle et forte cité païenne qu'il compare à La Mecque que Baudouin et ses troupes s'apprentent à conquérir, et plus minutieusement décrite à la laisse 176 (vv. 5465-5478) étant aperçue par le Bâtard quand il se dirige vers Mont Obscur, espace de Corsabrin et de Ludie. L'épisode avalonien occupe dans le B.B. les laisses 115 à 128 (vv. 3291-3689).

<sup>29</sup> Épuisement idéologique tout comme discursif dans le cas du parcours de Tristan, par exemple, marqué par l'inadéquation systématique aux différents registres poétiques et imaginaires dans lesquels il tente de s'inscrire, de se re-trouver ou de se réinventer fictionnellement.

exemple, ce n'est nullement l'exil et la solitude qui entraînent le héros dans l'univers de Féerie. Bien au contraire. Arrivé sur les bords de la Mer Rouge (où il fiche sa lance) située aux confins du monde connu, le roi Baudouin contemple, à l'instar d'Alexandre, l'immensité de ses conquêtes. Le désir de franchir cette frontière aquatique vers l'inexplorée terre Artus et Morgue la jolie (v. 3310) est certes toujours, suivant la sémiologie épique, manifestation du désir inassouvisable de la conquête territoriale, mais il devient surtout désormais désir de connaissance :

Dist li roys Bauduins : « Ne sai qu'il m'avenra,  
Me je vaurrai nagier outre mer par dela  
Pour savoir le país, et quel gent il i a.  
S'il i a Sarasins, on les essilera :  
Terre tenront de mi au les de par dela.  
Mais por savoir que ch'est, li miens corps passera » (vv. 3317-3322).

Face à un espace symboliquement et poétiquement saturé d'où nul sens nouveau ne semble pouvoir émerger, Avalon représente un surplus de savoir et de signification grâce auquel l'épopée amplifie considérablement son espace textuel, culturel et imaginaire de représentation. Les signifiants qui balisent et peuplent ce territoire devenu l'Autre dialogique de la chanson de geste sont connus, et tous les compagnons de Baudouin, en bons connaisseurs de la matière de Bretagne, les déclinent sans hésitations : Faërie, Artus, Morgues. Tous savent que l'oubli (sans doute l'une des menaces les plus graves pour l'imaginaire épique ancré dans une poétique de la mémoire) guette dans cette cet Autre-Monde qui brouille les références spatiales, dilate ou contracte le temps<sup>30</sup> et d'où nul n'en *retournast* en vie pour témoigner d'une quelconque vérité de ce lieu-commun de la tradition littéraire. Mais entre la lettre aisément re-connaissable et le sens (que personne n'ose anticiper), entre la répétition du Même et la Différence, s'inscrit une distance d'où émerge – *non nova, sed nove* – cette singulière originalité de l'écriture épique des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

### 3. Avalon ou la poétique de l'incertitude

Certes, comme le souligne R. Trachsler<sup>31</sup>, plus l'on avance dans le temps et plus les personnages arthuriens qui peuplent Avalon se figent dans le stéréotype ou tendent à se charger d'un sens allégorique qui infléchit considérablement la nature et la fonction des épisodes avaloniens ainsi que le projet scripturaire qui les sous-tend. Cette évolution est déjà sensible dans le long poème *Lion de Bourges*<sup>32</sup> qui réduit

<sup>30</sup> Quelques heures ou jours deviennent huit jours (T.N., laisse 195), quinze jours (B.L., v. 3622), cinq (B.B., laisse 128) ou six ans (*Lion de Bourges*, vv. 20967-20979).

<sup>31</sup> *Disjointures-Conjointures*, 368-370.

<sup>32</sup> Éd. W. W. KIBLER, J.-L. G. PICHERIT et T. S. FENSTER, Genève, Droz, 1980. La séquence avalonienne occupe les laisses 373-374 (vv. 20929-21010).

considérablement l'extension du séjour (moins de 80 vers) dans cet autre Autre-Monde désormais gouverné par Aubéron et où les personnages de Morgue, Arthur et Gloriande deviennent de véritables lettres mortes de la topique arthurienne, privées de la parole et sans aucune densité narrative.

Malgré le répertoire condensé des motifs avaloniens, l'épisode semble avoir essentiellement pour fonction celle de distraire (ou délecter) Lion (et sans doute le lecteur)<sup>33</sup> qui sera rappelé à l'ordre (reconquérir la cité de Bourges usurpée par le traître Fouqueret, libérer sa femme captive à Palerme et retrouver son fils Olivier) non pas par les habitants de Féerie mais par le Blanc Chevalier envoyé par Dieu ! Le trouvère ne prendrait-il plus très au sérieux cette digression narrative ? En guise de réponse, remarquons simplement que le séjour avalonien est annoncé par la formule *ait oye tesmoingner* (v. 20857) qui contraste avec les habituelles expressions *ce trouvons aus lisant* (en amont et en aval de l'épisode [vv. 20759 et 21536]) et se situe aux antipodes de cette chanson *anluminee* (v. 3569) qui inaugure la partie arthurienne de la B.L. L'approche de Féerie semblerait ainsi infléchir la rhétorique légitimatrice de la source écrite qui se dissipe et se perd désormais dans les méandres et les mirages de la transmission orale.

En revanche, plus on remonte dans le temps et plus le récit avalonien s'inscrit dans une intense dynamique signifiante qui trouble et complexifie les rapports entre mythe, diction épique et écriture romanesque ainsi que les implications de cette improbable rencontre. Dans le B.B., l'arrivée des treize compagnons<sup>34</sup> à Avalon est d'emblée marquée par un imaginaire de l'effacement et du silence qui préside à ce singulier palimpseste épique<sup>35</sup> : aveuglés par un épais brouillard qui fait échec à toute herméneutique des signes (tous les emblèmes habituels de la reconnaissance épique disparaissent : étendards, écus, tours, cris, etc.) et séparés les uns des autres, voici que les guerriers deviennent de véritables chevaliers errants et qu'Avalon se transforme en un authentique labyrinthe (laises 117-118). C'est alors qu'Hugues aperçoit un rouge *paveillon* (v. 3401) où il entrevoit, outre une table aux mets abondants, le riche cor d'ivoire orné de lettres d'or précisant que celui-ci est réservé à la *flour* du monde des chevaliers. Incrédule et incarnant l'*humilitas* chevaleresque, Hugues (l'élus) est convaincu que l'épreuve est destinée à Baudouin, découvrant alors que c'est en fait le système même de valeurs (spirituelles et morales) qui gouverne ce monde féérique qui diffère radicalement de celui qui imprègne l'imaginaire épique. Le son qui retentit du cor dissipe les ténèbres et reconvertit le

<sup>33</sup> « Assés tost yrait on [rétorque Lion au Blanc Chevalier], / Mais j'ai si prins quatre jour ma habergison / Pour moy a reposer, que vos cellerait on ? » (vv. 20967-20969).

<sup>34</sup> Un nombre au symbolisme évident à travers lequel le poème parodie sans doute la *Queste du Graal*, Baudouin – l'époux adultère – devenant un nouveau Lancelot qui sera dépassé, dans la logique romanesque de l'autre-monde qui n'est plus celle de l'épopée traditionnelle, par le vertueux Hugues de Tabarie, modèle du chevalier élu.

<sup>35</sup> Je reprends le beau et juste titre des études réunies par D. BOUTET et C. ESMEIN-SARRAZIN, *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, Paris, PUPS, 2006.

labyrinthe en un espace ordonné (fonction civilisatrice du héros), permettant le regroupement des guerriers qui échouent successivement dans cette épreuve tout comme ils échoueront dans le second test imposé par Arthur : celui du verger où deux automates munis de *flaiels* gardent depuis deux-cents ans une magnifique rose (laisse 128, vv. 3614-3628).

Outre l'admiration de plus en plus manifeste du récit médiéval à l'égard de ce merveilleux mécanisé et désacralisé que sont les automates, l'enjeu de l'épreuve est hautement symbolique, s'agissant pour Hugues d'être confirmé dans sa vocation de parfait chevalier courtois (hypotexte du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris) après avoir été élu comme guerrier vertueux, et d'ébranler une temporalité qui, dans l'Autre-Monde, se trouve figée dans l'infinie répétition du Même<sup>36</sup>. Comme dans la B.L., Arthur dicte les épreuves auxquelles il préside, semblant ainsi être devenu le seigneur incontesté d'Avalon. C'est ici également le seul à prendre la parole et à échapper à une certaine rigidité topique.

Contrairement à T.N, par exemple, les objets qu'il offre aux héros n'ont aucune fonction magique ou protectrice : le cor remis à Hugues disparaîtra à jamais du récit<sup>37</sup> et le haubert ainsi que le cheval Blanchart que Baudouin devra transmettre à son fils bâtard sont surtout les emblèmes d'où émanent le prestige et l'*auctoritas* de la source arthurienne devenue puissant facteur de légitimation de la geste (en tant que lignage et récit). Et c'est encore le roi Arthur lui-même qui invite ses hôtes à prendre le chemin du retour vers le monde de l'épopée, invitation qui s'accompagne d'une ultime parole, la plus discrète sans doute, mais aussi la plus importante et décisive de cette visite en Féerie :

Et au roy Bauduin moult douchement pris  
 Qu'il croie le conseil de Huon qui fu la,  
 Pour tout le plus preudomme c'onkes Diex estora.  
 S'il ne croit son conseil, tresdont li affia  
 Qu'il feroit grant folie, et que maus l'en venra (laisse 128, vv. 3674-3678).

Si l'élection d'Hugues de Tabarie répond à une nécessité logique et idéologique propre au Cycle de la Croisade (permettant notamment d'atténuer la gravité de la

<sup>36</sup> Les automates sont, en effet, comme l'explique R. TRACHSLER (*Disjointures-Conjointures*) à la suite d'E. BAUMGARTNER, un « engin à suspendre le temps » prisonnier d'une éternelle cyclicité qui menace aussi bien la conception eschatologique du temps dans les romans arthuriens en prose comme celle, non moins eschatologique et messianique, qui se dessine dans le B.B. ou d'autres chansons de geste tardives. Remarquons d'ailleurs que, dans ce poème, les automates font écho à l'étrange merveille que Baudouin aperçoit lorsqu'il visite le palais de Synamonde : l'image/l'idole de Mahomet suspendue en l'air (et placée face à face avec le candélabre sacré de la Nativité) grâce à un vigoureux aimant (laisse 101).

<sup>37</sup> À moins qu'il ne symbolise (comme il arrive fréquemment dans l'iconographie) l'intégrité verbale qui, comme nous le verrons, est une composante essentielle (sinon la plus importante) de ce voyage à Avalon.

prise de Jérusalem par Saladin<sup>38</sup>), l'originalité de cette interpolation me semble ainsi résider surtout dans le fait d'ériger ce personnage en parangon de l'intégrité éthique, morale et verbale. Voilà qui confirmerait que, dans le B.B., l'enjeu du voyage à Avalon représente essentiellement une quête du sens, une purification de la sémiologie épique marquée par l'épuisement, la saturation et la dérive aussi bien poétique qu'imaginaire. Remarquons, en effet, qu'Hugues, contrairement à Baudouin, n'a jamais été souillé par le discours courtois et burlesque ; notons encore, qu'après le séjour avalonien, ses principales interventions (laises 143, 156 et 203) consistent à dépasser une imminente destruction des alliances politiques et du propre lignage motivée par le fratricide (le Bâtard tue son cousin germain après une partie d'échec où celui-ci l'accuse de bâtardise – laisse 135 – tout comme il tuera d'un coup de couteau son frère au cour d'une partie de chasse au sanglier – épisode de la conspiration), la pulsion parricide et œdipienne (conspiration du fils légitime de Baudouin, Orry, qui cherche à convaincre le Bâtard d'empoisonner leur père : laises 150-152) et l'infanticide (à la suite de ce crime, Baudouin veut mettre à mort le Bâtard qui, grâce aux sages parole d'Hugues, partira avec ce dernier en Tabarie). Face au risque d'interruption abrupte du chant épique, le héros élu rappelle à Baudouin la promesse faite au royaume de Féérie :

Souviengne vous, frans roy, pur Dié le fil Marie,  
Quant vous fust o moy, par dedens Faierie (vv. 4446-4447).

L'avant-dernière intervention d'Hugues est encore plus emblématique. Parti à la conquête de Mont Obscur, la cité imprenable de Corsabrin et Ludie (que le Bâtard a violée et épousée contre son gré), le jeune héros croise un charbonnier qu'il tue afin de revêtir sa *persona* et de pénétrer dans le palais. Le stratagème, qui s'inscrit dans la droite ligne du *Charroi de Nîmes* par exemple, est apparemment digne de louange, mettant en évidence l'ingéniosité du Bâtard. Mais Hugues est loin de partager cette opinion, critiquant vigoureusement le plan du Bâtard qu'il prévient contre l'astuce et la déception féminines<sup>39</sup> en s'appuyant sur les *exempla* d'Aristote et de Virgile (laisse 203, vv. 5874-5890). Paradigme du sage et du lettré, Hugues devient ainsi le garant d'une rectitude/*proprietas* éthique et verbale qui oblige l'imaginaire et le discours épiques (séduits par les stratégies rhétoriques de l'univers romanesque) à se replonger dans une paternité textuelle légitimée par l'*auctoritas* des Anciens. Mais

<sup>38</sup> Dans les textes antérieurs (notamment dans une version néerlandaise de la *Chanson de Saladin* et l'*Ordene de Chevalerie* octosyllabique datant de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), Hugues est non seulement le mentor du Bâtard de Bouillon (rôle qu'il joue également dans le poème du XIV<sup>e</sup> siècle), mais aussi celui de Saladin. Voir, à ce sujet, R. TRACHSLER, *Disjointures-Conjointures*, pp. 142-144.

<sup>39</sup> Déception dont le héros sera en effet victime, étant sauvé *in extremis* de la mort grâce à l'intervention de son mentor et à l'invention d'une autre stratégie verbale. Avant d'être pendu, il parvient, en effet, à convaincre Corsabrin que, dans la tradition épique et chrétienne, le guerrier doit sonner du cor et prier afin de préparer son voyage pour le paradis (laisse 208). À travers le rôle salvateur qu'il joue, ce cor (désigné d'olifant au vers 6040) convoque à la fois l'intertexte de *La Chanson de Roland* et l'intra-texte de la séquence avalonienne.

n'oublions pas que c'est grâce à Arthur et au séjour avalonien qu'Hugues, la *flour* du monde, peut désormais lui-même s'ériger en emblème de l'autorité et en médiateur privilégié d'une tradition scripturaire consacrée. En ce sens, la matière arthurienne s'insinuerait-elle, dans *Le Bâtard de Bouillon*, comme rédemption de la chanson de geste, en fonctionnant paradoxalement comme source de prestige et gardienne de la mémoire et de l'identité primordiale du chant épique face à ce risque de dispersion et de pulvérisation qui menace aussi bien les lignages que le discours poétique en proie à la dérive babélienne motivée par une croissante multiplication de registres et de matières allogènes au paradigme épique ? Est-ce alors par hasard si parmi les nombreux dialogues où Baudouin cherche à transmettre aux païens les fondements de la foi chrétienne (à travers un crédo épique aux contours stéréotypés) un seul fait intervenir une référence dissonante<sup>40</sup> en greffant à la description de la Dernière Cène la figure du *Sains Grèaus* et celle de Perceval, la chanson de geste élevant ainsi, de façon à la fois subtile et subversive, les romans du Graal au rang de parole liturgique et sacrée dont l'antériorité (source d'autorité) assure le prestige et l'intégrité du discours épique ?

Nobles fu li hanas et fais de bon ouvrier :  
Che est li Sains Grèaus qui tant fait prisier ;  
Perchevaus racompli, ens ou tamp cha arrier (vv. 2491-2493).

La digression avalonienne dans *Tristan de Nanteuil* semble néanmoins déboucher sur une situation moins optimiste. Remarquons que le combat pseudo-rituel contre le serpent proposé par Gloriande<sup>41</sup> (sœur de Morgue) – laises 182-191 – n'est qu'un simulacre initiatique scandé de motifs courtois (le don du baiser, topos de la vigueur guerrière provoquée par l'amour, etc.) et burlesques, qui débouche à nouveau, malgré la promesse de Tristan de ne plus jamais céder à la couardise (vv. 8317-8328), sur le constat d'une flagrante inadéquation du héros à l'*ethos* épique aussi bien que chevaleresque et courtois. D'où l'étrange proposition de Gloriande de le faire trésorier de son palais (vv. 8392-8394), ce qui lie à nouveau étroitement Tristan à la troisième fonction dumézilienne. Certes, la rencontre avec la fée permettra au héros de redécouvrir son histoire et de connaître ses origines, réinscrivant ainsi son nom dans la syntaxe du lignage (laisse 190), mais elle ne l'empêchera pas de pécher contre son père qu'il attaque par méconnaissance à la sortie d'Avalon et de commettre l'inceste avec sa cousine germaine Clarisse. Le séjour à Avalon où, comme tous les héros, Tristan succombe, séduit et engoué par les effets miroitants qui émanent de ce paradis artificiel, à la *recreantise* et à l'oubli, engendre, certes, la métamorphose merveilleuse de la couardise en vaillance guerrière sous l'égide du

<sup>40</sup> Il s'agit du débat théologique (le premier d'une assez longue série) entre Baudouin et le païen Esclamaris (laisse 91).

<sup>41</sup> Combat dont le sens et la fonction sont d'ailleurs expliqués au héros de façon très didactique par la fée qui réduit ainsi à néant (ou presque) les potentialités signifiantes de la merveille (laisse 187, vv. 8262-8265).

roi Arthur et de Morgue<sup>42</sup>, tout en replongeant le récit dans un univers mythique placé sous le signe de la *coincidentia oppositorum*, les adjouvants magiques du héros (cor, cheval Tost Courant, interventions du Noir Chevalier, messenger d'Arthur) lui permettant de remporter de nombreuses victoires sur les païens et de libérer (comme il l'avait promis à Gloriande (laisse 197-198) les membres de son lignage.

Cependant, à l'image de Perceval quittant le château du Roi Pêcheur peu soucieux des conséquences de son silence, Tristan abandonne Avalon en toute tranquillité. Se retournant alors une dernière fois, il s'aperçoit que l'Autre-Monde s'est effacé. « C'est bien chose faee » (v. 8758), constate-t-il simplement, tout en poursuivant son chemin sans penser davantage à l'étrange aventure qu'il vient de l'interpeler. Ainsi, s'il est vrai que cette digression opère un réalignement crucial du récit et du héros sur le modèle épique, réécrivant ainsi la première partie de la chanson marquée par une dispersion qui revêt les plus diverses formes et significations, il n'empêche que même les adjouvants magiques se révéleront totalement impuissants au moment fatidique où le crime œdipien se consommera définitivement : enivré (au sens littéral et figuré du terme) après par les révélations de saint Gilles lui apprenant l'existence de Garsion, le fruit de l'inceste élevé dans le monde païen (laisse 472), Tristan dort profondément quand les Sarrasins attaquent le camp chrétien durant la nuit. Gilles s'est emparé du cor magique pour éveiller ses compagnons. Mais il n'a pu en tirer aucun son. C'est durant ce hiatus temporel fatal que Garsion tue lâchement (ce qui est ironique) son propre père. En ce sens, Tristan de Nanteuil est-elle une épopée ou un roman de l'échec ? Sans doute les deux à la fois car aucune de ces dictiones ne parvient véritablement à empêcher la dispersion et la fragmentation du lignage et du langage ainsi que l'éternel recommencement de la *faide* aux effets dévastateurs. Face à l'impuissance du modèle épique (rolandien) et romanesque (arthurien) à produire un sens régénérateur, la chanson de geste se retourne alors vers ses origines textuelles, c'est-à-dire, vers la source hagiographique. D'où l'importance structurale et poétique de la partie du récit consacrée à saint Gilles. Né d'un être aux contours androgynes<sup>43</sup> (Blanchandine devenue Blanchandin), Gilles, comme ont l'a souvent remarqué<sup>44</sup>, est l'antithèse de Tristan dont il redessine le parcours (la biche qui le sert, par exemple, n'est plus la bête destructrice et anthropophage des enfances de Tristan, mais le modèle d'une maternité bienveillante qui adoucit de son lait les herbes dont l'ermite se nourrit). Thaumaturge et guerrier, maîtrisant les forces fécondantes de la nature, saint Gilles incarne un idéal de souveraineté où convergent désormais les trois fonctions disjointes ou inaccomplies à travers les divers héros du récit, notamment à travers Doon et Tristan. L'échec partiel auquel conduit la

<sup>42</sup> Au moment du repas, Tristan est placé entre ces deux personnages légendaires qui règnent sur Avalon. Aubéron apparaît au vers 8537, son rôle se limitant néanmoins à conduire le héros au verger où aura lieu le souper.

<sup>43</sup> Voir les pertinents commentaires d'A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, pp. 545-609.

<sup>44</sup> A. GEORGES, *Tristan de Nanteuil*, pp. 611-666

séquence avalonienne révèle donc que la rédemption de l'écriture et de l'imaginaire épique n'est plus à chercher du côté du roman, mais de l'hagiographie comme source réunificatrice de la parole fictionnelle. Or, ce nouveau basculement implique l'abandon définitif de la quête du père charnel (Gilles étant le seul à faire consciemment ce choix) au profit d'une paternité symbolique (Dieu) et textuelle (l'hagiographie), seule susceptible de combler la faille laissée ouverte par le non-dit et l'interdit (que l'on songe à la séquence de la révélation du péché secret de Charlemagne à la laisse 453), de souder les brisures corporelles et narratives (que l'on songe au miracle où le saint ressoude le bras de son père : laisse 471), de déjouer les simulacres diaboliques qui guettent l'écriture épique et romanesque (que l'on songe à l'épisode de l'incube où la nièce de l'évêque de Coblençe accuse faussement Gilles de l'avoir violée : laisses 416-424), de mettre fin à l'atmosphère babélique de violence et de discorde de la chanson de geste, et de faire miroiter une nouvelle Pentecôte du langage poétique. Aussi, n'est-ce pas par hasard si le récit de la vie de saint Gilles (assez conforme à la tradition manuscrite d'ailleurs) est le seul à s'ancrer dans une origine textuelle explicitement désignée, s'opposant ainsi clairement à cette pseudographie des sources qui, aussi bien dans le roman que dans l'épopée, fait de l'*auctoritas* livresque une pure convention (ou un pure mirage) rhétorique<sup>45</sup> : « La légende saint Gilles nous prouve par escripts [...] » (v. 21633).

À une époque où le chant épique est concurrencé, voire menacé, par la multiplication des cycles romanesques, cet intense et singulier rapport dialogique entre les genres que nous avons essayé de scruter met ainsi en évidence tensions et conflits tout en éludant habilement le risque d'une rupture définitive. De la rédemption (B.B.) à l'échec (T.N.), en passant par cette troublante et onirique circularité qui caractérise un récit comme *La Bataille Loquifer*, Avalon alors émerge comme le lieu (peu) commun d'une improbable rencontre où les textes, tout en parlant ensemble et d'armes et d'amour (T.N., v. 7637), revisitent et entrelacent nombre d'autres *topoi* d'une vaste tradition poétique et culturelle, inscrivant ainsi l'originalité au cœur d'un projet narratif simple mais aux implications théoriques et sémantiques imprévisibles et quasi illimitées.

<sup>45</sup> C'est notamment le cas de la formule qui inaugure les enfances de Tristan qui, seul à la dérive sur la mer, est alimenté par le lait d'une sirène maternelle et bienveillante, motif hérité du folklore mais que le poète déclare néanmoins avoir trouvé en la chronique *tout droit a Saint Denis* (v. 427).

