



**HAL**  
open science

**Amour et passe amour Lancelot-Guenièvre,  
Tristan-Yseut dans le Lancelot en prose et le Tristan en  
prose**

Adeline Richard Duperray

► **To cite this version:**

Adeline Richard Duperray. Amour et passe amour Lancelot-Guenièvre, Tristan-Yseut dans le Lancelot en prose et le Tristan en prose. Publications de l'Université de Provence, 2008, 978-2853996846. hal-01700104

**HAL Id: hal-01700104**

**<https://amu.hal.science/hal-01700104>**

Submitted on 30 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Adeline RICHARD

***AMOUR ET PASSE AMOUR***  
**LANCELOT-GUENIEVRE, TRISTAN-YSEUT**  
**DANS LE *LANCELOT EN PROSE***  
**ET LE *TRISTAN EN PROSE***  
**ETUDE COMPARATIVE**



La matière de Bretagne s'ancre dans ce qu'il est convenu d'appeler le monde arthurien et cette expression est significative de ce qui fait le charme de cette littérature. Son attrait tient en particulier à la construction d'un univers familier, où le lecteur est certain de retrouver, à la fois différents et fidèles à eux-mêmes, le même cadre et les mêmes personnages. Il assiste au retour de ses héros, dont les chemins se croisent au hasard des aventures, qui rencontrent parfois de nouveaux venus, et qui passent tour à tour au premier plan.

Le monde arthurien se compose de plusieurs royaumes, le plus célèbre étant celui de Logres. Quelques autres apparaissent également et mêlent leurs destins à celui de la terre d'Arthur. Pendant longtemps cependant, le royaume de Cornouailles et les personnages de Tristan et Yseut sont restés un peu en marge du monde arthurien, le seul épisode où ils étaient mis en présence du roi Arthur étant celui du serment fallacieux dans le *Tristan* de Béroutl<sup>1</sup>.

Depuis, les amants de Cornouailles n'avaient pas réapparu dans une œuvre mettant en scène des personnages de la cour de Logres, et ils étaient surtout absents de la grande somme arthurienne en prose que fut, au XIII<sup>e</sup> siècle, le *Lancelot*<sup>2</sup>. Voilà une lacune que l'auteur du *Tristan en prose*<sup>3</sup> a choisi de combler ; en entremêlant la célèbre légende de Tristan et Yseut et celle du royaume de Logres, il surpasse l'auteur<sup>4</sup> du *Lancelot* en produisant une œuvre qui retrace l'histoire entière du monde arthurien<sup>5</sup>.

Il lui faut faire de Tristan l'égal de Lancelot. Pour cela, il prend pour modèle des amants de Cornouailles, non seulement les personnages de Tristan et Yseut tels qu'ils lui ont été transmis par les versions en vers de la légende<sup>6</sup>, mais aussi ceux de Lancelot et de Guenièvre dans le *Lancelot en prose*.

---

1 Béroutl, *Le Roman de Tristan*, poème du XII<sup>e</sup> siècle édité par Ernest Muret, quatrième édition revue par L.M. Defourques, Paris, Champion, 1982, v. 3879-4266.

2 *Lancelot*, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par A. Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983 ; *La Queste del Saint Graal*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1975 ; *La Mort le roi Artu*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1964, troisième édition.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édité par Renée L. Curtis, 3 volumes, Munich, Max Hueber Verlag, 1963 ; réédition : Cambridge, D. S. Brewer, 1985 et *Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, 9 volumes, Genève, Droz, 1987-1997.

4 Nous utiliserons dans notre étude le terme d'auteur, au singulier, sans pour autant prendre en cela parti dans la polémique qui occupe la critique de ces romans en prose : nous désignons par là la figure auctoriale, sans choisir de voir en elle un seul ou plusieurs auteurs. Nous nous servirons également du mot poète, au sens étymologique du terme, pour parler de l'instance créatrice. Enfin, nous ferons aussi parfois usage du terme de conteur car nos romans se désignent volontiers sous le nom de conte et l'auteur s'y trouve dans une position spécifique : celle de conter une histoire, ce qui implique nécessairement, à l'époque médiévale, certaines conditions d'énonciation et de (re)création, comme l'a démontré Paul Zumthor dans son ouvrage *La Lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1987 (collection Poétique).

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39, l. 14-24.

6 Outre le poème de Béroutl déjà cité (p. 4 de notre étude), il faut rappeler : Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan*, poème du XII<sup>e</sup> siècle, édité avec un commentaire par Bartina H. WIND, Genève, Droz, 1960 ; Eilhart von Oberg (*Tristant*, édition diplomatique des manuscrits et traduction en français moderne avec introduction, notes et index par Danielle Buschinger, Göppingen, Vorlag Alfred Kümmerle, 1976) et Gottfried

Il opère donc le mouvement strictement inverse de celui de Chrétien de Troyes : ce dernier avait conçu Lancelot et Guenièvre dans le *Chevalier de la Charrete*<sup>7</sup> comme en réaction aux personnages des *Tristan* en vers, faisant de son *Lancelot* une sorte d'anti-Tristan<sup>8</sup>. C'est avec le *Lancelot en prose* que la légende fondatrice (le mythe) de Tristan et Yseut fait un retour très discret puisque le roman en prose en réécrit certains motifs sans toutefois en reprendre tous les personnages et en les fondant si parfaitement à son propos que seul le lecteur averti peut en retrouver la trace.

Très tôt, donc, la légende de Tristan et Yseut et celle de Lancelot et Guenièvre se sont trouvées liées et se sont mutuellement influencées. On peut résumer leur histoire par un rapport de filiation, ou tout au moins d'intertextualité en cascade, de roman en roman. Tristan et Yseut ont donné naissance à Lancelot et Guenièvre qui leur ont à leur tour offert une seconde existence. C'est surtout dans les deux *Sommes* en prose que le rapport entre les deux couples se fait le plus étroit et le plus complexe, du fait de la rivalité de principe sur laquelle repose l'écriture du *Tristan*, d'autant que si le couple tristanien a pour objectif de supplanter Lancelot et Guenièvre, ces deux personnages apparaissent aussi dans le *Tristan*.

Les amants adultères se trouvent donc au cœur des deux *Sommes* en prose. On se trouve *a priori* devant une construction spéculaire des personnages : les personnages de Lancelot et de Guenièvre du *Lancelot en prose* se retrouvent transposés dans le *Tristan* où, à leur tour, ils donnent naissance, avec Tristan et Yseut, à des doubles destinés à les supplanter. Cette construction, projet annoncé par l'auteur du *Tristan*, résiste-t-elle à l'étude minutieuse des personnages ? La construction en miroir n'est-elle qu'apparente ou au contraire inscrite dans la structure intime et le projet personnel des deux œuvres ?

La réponse est d'autant moins évidente que le *Lancelot en prose* et le *Tristan en prose*, de par leur visée sommative<sup>9</sup>, sont des œuvres très complexes de par leur longueur et leur construction, marquées en particulier par le procédé de l'entrelacement. La question des manuscrits est également très compliquée car ils sont nombreux pour chacun de nos deux romans : Philippe Ménard ne recense pas moins de quatre-vingt deux manuscrits ou fragments de manuscrits du *Tristan en prose*<sup>10</sup>. Nous n'évoquerons dans la présente étude que les éditions sur lesquelles nous avons travaillé : pour le *Lancelot*, les éditions d'Alexandre Micha (le *Lancelot propre*), d'Albert Pauphilet (*La Queste del Saint Graal*), de Jean Frappier (*La Mort le roi Artu*) ; pour le *Tristan*, l'édition dirigée par Renée Louise Curtis, qui comporte trois volumes, auxquels font suite les neuf volumes

---

von Strasburg (*Tristan*, traduit par Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré, Göppingen, Vorlag Alfred Kümmerle, 1980) qui forment la « saga norroise ».

7 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1990.

8 C'est au *Cligès* qu'est d'ordinaire appliqué ce qualificatif ; cependant, nous pensons que le *Chevalier de la Charrette* mérite également, à plusieurs titres, d'être ainsi dénommé.

9 Le XIII<sup>e</sup> siècle, dans lequel ces romans s'inscrivent, est en effet le siècle où se développent les genres à vocation encyclopédique, dont les « Sommes » en prose font partie.

10 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome I, p. 8.

de l'édition dirigée par Philippe Ménard, qui reprend le texte là où son prédécesseur l'avait laissé.

Pour Philippe Ménard, le Tristan en prose est un « texte antérieur au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle »<sup>11</sup> ; Renée Louise Curtis, dans l'introduction qu'elle donne à son édition, précise qu'il a été écrit « entre 1215 et 1235<sup>12</sup>. » Ce roman appartient donc à la même période que le *Lancelot en prose*, pour lequel la critique donne à peu près les mêmes dates<sup>13</sup> ce qui explique pour une part leur forme et leur longueur similaires, ainsi que le retour de procédés comme l'entrelacement et de motifs comme les joutes à répétition, la quête de l'aventure ou *l'amour fine*. Cependant, le *Tristan* est nécessairement postérieur au *Lancelot*, puisque son auteur s'en inspire.

Cela se manifeste tout d'abord dans le fait que Tristan et Yseut apparaissent à première vue comme des doubles de Lancelot et Guenièvre, ce qui introduit la question de savoir comment l'auteur du Tristan construit ce parallèle avec le *Lancelot*, mais également de découvrir si la relation qui unit les deux couples est vraiment, comme elle semble l'être au premier abord, un rapport d'épigones à modèles, dans une structure spéculaire. Dans ce monde arthurien où le *los* et le *pris* sont des valeurs déterminantes, la concurrence existant entre tous les chevaliers et toutes les dames ne vient-elle pas pervertir ce jeu de miroir en même temps qu'elle révélerait une rivalité littéraire ? La surface plane du miroir peut parfois être légèrement déformée pour que le reflet, fidèle en apparence, se révèle subtilement étranger à l'original.

Le point commun le plus évident entre nos quatre personnages étant que ce sont des couples d'amants, il faudra observer la manière dont est évoqué le sentiment amoureux au sein de chacun d'entre eux, pour voir s'il diffère de l'un à l'autre dans sa nature ou son traitement, en particulier dans son rapport avec l'éthique de *l'amour fine* et avec la passion amoureuse. Les deux couples partagent un trait essentiel : celui d'être adultères, ce qui induit nécessairement un statut particulier et une vision du sentiment amoureux différente de celle qu'offrirait un couple légitime. Ce sont fondamentalement des amours contrariées que les amants ont à vivre, ce qui pose le problème de leur rapport à la cour, à la religion, à la société tout entière, et fait d'eux non plus seulement le miroir où chaque couple renvoie le reflet de l'autre, mais le miroir de l'amour et de ses implications morales et sociales avec le monde. Le malheur amoureux accable-t-il ces couples adultères de la même manière ? Et si ce malheur d'aimer se manifestait de façon identique dans les deux cas, le plus grand point commun de ces deux couples se trouverait-il, paradoxalement, dans la critique de

---

11 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome I, p. 55.

12 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 8.

13 Dans son édition de *La Mort Artu*, Jean Frappier précise : « Aucune donnée chronologique ne permet de fixer avec la précision souhaitable la date du *Lancelot en prose* ; mais il paraît raisonnable de considérer que la rédaction de ses diverses parties [...] s'est échelonnée sur une quinzaine d'années, et comme plusieurs arguments, qui donnent lieu à des débats épineux, conduisent à placer la composition du *Lancelot* propre vers 1215 ou 1220, il est vraisemblable que la *Queste* est des environs de 1225 et qu'on peut adopter la date moyenne de 1230 pour la *Mort Artu*. » (p. X).

l'amour ? Cela nous amènera à considérer la question de la culpabilité de Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut, tant du point de vue social que du point de vue religieux : les quatre personnages sont-ils égaux face à la culpabilité et comment celle-ci est-elle compatible avec le statut de héros ? Il s'agit en somme de savoir s'il est possible de dégager un art d'aimer spécifique à chacun de nos deux romans à travers l'expérience amoureuse du couple héroïque qui ferait de ce dernier un « miroir des amants ».

Au-delà de cet *ars amandi* qui se révèle, les amants ne sont-ils pas aussi l'objet et le truchement d'un discours esthétique ? Leur perfection héroïque semble en effet difficilement conciliable avec l'adultère et la dégradation du tissu social, dans ses liens politiques et religieux, que leur liaison entraîne nécessairement ; l'exégèse morale s'avèrerait donc impuissante, à elle seule, à explorer toute la complexité des personnages de Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut. Les contradictions morales et les impasses éthiques auxquelles ils conduisent pourraient se résoudre au niveau poétique, ou encore, dans ce qu'elles ont d'irréductibles, n'être que le reflet des contradictions qui animent elles-mêmes le langage, matériau du roman et lieu de réflexion pour tout créateur d'objet littéraire, en ce que ce matériau, pour subtil qu'il soit, s'avère toujours en partie inadéquat, impropre à dire la vérité des choses, traduire les *res*. Images des auteurs, les amants, unis par l'amour, qui est doué d'une force créatrice, offrent un art d'aimer qui pourrait être le miroir d'un art poétique subtilement présenté par des romanciers tentant chaque fois de surpasser leur prédécesseur dans le maniement de la langue, cherchant à créer un art poétique plus parfait, qui s'inspire du précédent tout en tentant de remédier à ce qu'il estime être ses failles. L'amour que les auteurs mettent en scène entre les amants n'est-il pas plutôt celui qu'ils portent à leur œuvre ainsi qu'au langage qui la compose, *amour et passe amour*<sup>14</sup> de par sa démesure autant que parce qu'il dépasse largement le cadre du seul sentiment amoureux ?

---

14 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome IX, p. 201.

## Première partie

Lancelot et Guenièvre, Tristan et Yseut :  
une construction en miroir ?



Dans le *Tristan en prose*, les *quiproquos* sont fréquents et il n'est pas rare que les identités se confondent. Il est cependant deux personnages pour lesquels cette confusion est particulièrement fréquente et significative : Lancelot et Tristan. Lorsqu'un chevalier singulièrement habile au combat se présente, les autres personnages ne peuvent se résoudre à reconnaître en lui l'un ou l'autre des deux héros, tant ils présentent de points communs. De la même manière, Guenièvre et Yseut se trouvent souvent rapprochées dans les paroles du conteur et des autres personnages. L'accent est mis sur la ressemblance entre les deux couples et le lien d'amitié et d'estime singulier qui les unit est basé sur une reconnaissance immédiate de cette correspondance. La lettre que Tristan envoie à Lancelot est à cet égard significative, car l'amitié qui les unit est traduite par le vocabulaire de la famille<sup>1</sup> : les liens du sang sont l'image de l'extraordinaire ressemblance qui unit les deux hommes, de même que le parallélisme de construction, induit par la répétition de la locution *tout aussi*, incite à voir en Tristan le vivant reflet de Lancelot.

Le *Tristan* veut ainsi révéler son intertextualité avec le *Lancelot en prose*. Lancelot et sa dame, dans le *Tristan*, sont le reflet de ce qu'ils étaient dans le *Lancelot* et sont à leur tour le miroir à partir duquel Tristan et Yseut ont été créés. Pour réaliser cette relation spéculaire, il s'agit pour l'auteur du *Tristan* de multiplier les points communs entre les quatre personnages, non seulement à l'intérieur de son propre roman, mais aussi en correspondance avec le couple héroïque du *Lancelot*. De fait, Lancelot et Guenièvre sont apparemment placés en position de modèles ; il faudra cependant vérifier s'ils conservent ce statut tout au long du *Tristan en prose*.

En outre, l'auteur du *Tristan* se devait probablement d'harmoniser son traitement du sentiment amoureux avec celui qui règle la relation des amants héroïques dans le *Lancelot*. Or, cette relation n'est que difficilement définissable ; hésitant entre l'*amour fine* et l'amour passion, elle ne se laisse pas enfermer dans des catégories. Il faudra donc discerner quel aspect de l'amour est représenté par chacun des deux couples, au travers d'un traitement romanesque original, qui tantôt se rapproche tantôt s'éloigne de l'horizon d'attente du lecteur. Au terme de cet examen, la relation entre les quatre amants reposera-t-elle toujours sur ce rapport spéculaire qui a intronisé le Lancelot et la Guenièvre du *Lancelot* et du *Tristan* comme modèles ?

---

<sup>1</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 688.

# Chapitre 1

## Des destinées similaires

Pour que le *Tristan en prose* devienne une somme capable de rivaliser avec le *Lancelot*, il fallait montrer que Tristan et Yseut valent bien leurs illustres modèles et les rapprocher d'eux par tous les moyens, le premier d'entre eux étant d'établir ce rapprochement au niveau de la fiction. C'est pourquoi ils connaissent des destins analogues : l'auteur du *Tristan* a construit l'histoire du couple tristanien en miroir de celle de Lancelot et Guenièvre dans le *Lancelot* et, dans son roman, celles-ci se croisent au fil des entrelacements, traversent à peu près les mêmes grandes étapes et se mêlent jusqu'à s'influencer mutuellement ; pour ce faire, il faut que les amants de Cornouailles deviennent enfin des personnages du monde arthurien à part entière.

### Des destins en miroir

#### Le procédé de l'entrelacement dans le *Tristan en prose*

L'entrelacement était déjà le procédé qui caractérisait le mieux la construction générale du *Lancelot en prose* ; c'est lui qui en fait une histoire totale du monde arthurien en procurant une vision globalisante de la fiction. Le fait même de l'utiliser introduit déjà un parallèle implicite entre les personnages éponymes des deux grandes sommes en prose du XIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le *Tristan en prose*, l'entrelacement permet à l'auteur d'effectuer un constant va-et-vient entre les deux chevaliers. Ce rapprochement dans la structure fait se rejoindre les deux héros dans l'esprit du lecteur, et plus encore lorsque les aventures ainsi reliées comportent un point commun manifeste. Pendant la captivité de Tristan et Yseut aux Lointaines Îles, Lancelot se bat contre Caradox, puis il est fait prisonnier par Morgain qui lui dérobe l'anneau offert par Guenièvre, car elle a décidé de révéler à Arthur la trahison de sa femme<sup>1</sup>. Voilà donc deux couples d'amoureux adultères qui, quoique encore à l'abri, sont en passe d'être découverts par le conjoint légitime : Lancelot et Guenièvre parce qu'ils vont être dénoncés, Tristan et Yseut parce que, bientôt, ils devront se présenter devant Marc qui s'apercevra que sa promise a connu un autre homme avant lui. En outre, Lancelot, comme Yseut, mais surtout comme Tristan, se retrouve prisonnier dans un château de l'Autre Monde.

De même, l'entrelacement établit un riche parallèle entre la fin de l'aventure aux Lointaines Îles et le célèbre épisode de la Charrette, alors évoqué par un rapide résumé<sup>2</sup>. Deux ans auparavant, Lancelot est revenu du royaume de Gorre qui, par bien des aspects, semble être le pays des morts. Lancelot, en

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 467.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 482.

ramenant Guenièvre, a aboli une mauvaise coutume et ramené à la vie tous les prisonniers de Méléagant. Juste avant de résumer cette aventure, l'auteur a raconté celle de Tristan aux Lointaines Îles, qui s'apparentent également à un monde des morts où quiconque pénètre ne peut plus ressortir. Tristan met fin lui aussi à la coutume meurtrière de ces îles et rend à la vie tous leurs prisonniers, en triomphant du père de Galehaut qui en est le seigneur, puis en proposant la paix à Galehaut lui-même, rompant ainsi une longue chaîne de duels inutiles<sup>1</sup>. En outre, il est bien précisé qu'à ce moment, Lancelot est en proie à l'une de ses multiples crises de démence. Cette remarque renvoie à sa captivité chez Morgain, que nous avons évoquée plus haut, ce qui montre que les fils de l'entrelacement ne cessent de se nouer et renouer afin que jamais on ne perde de vue l'un des héros.

Les évocations de Lancelot, dans la portion de texte éditée par Renée Louise Curtis, sont souvent extrêmement courtes. L'amant de Guenièvre rappelle ainsi furtivement sa présence, mais cela permet surtout à l'auteur de situer l'histoire de Tristan par rapport à la chronologie arthurienne : ces apparitions de Lancelot renvoient au roman éponyme, entrelaçant ainsi les deux cycles romanesques<sup>2</sup>. Il s'agit donc bien pour l'auteur, par le procédé de l'entrelacement, de faire évoluer en parallèle les histoires des quatre amants, et principalement celles des chevaliers. Il accentue cet effet de parallélisme en introduisant des motifs qui, apparaissant pour l'un et l'autre couple, créent un lien supplémentaire.

### Multiplication d'aventures identiques et de points communs

Dès le *Lancelot en prose*, bien des parallèles s'établissent entre l'histoire d'amour du héros éponyme et celle du couple tristanien, du fait que plusieurs motifs sont directement repris des *Tristan* en vers, ou tout au moins largement inspirés par eux. Ferdinand Lot a déjà dressé la liste de tous les points de comparaison entre ces derniers et *La Mort le roi Artu*<sup>3</sup>, et ceux-ci s'avèrent nombreux puisque Bérout a fourni le canevas d'une grande partie de ce point d'orgue du *Lancelot* pour ce qui concerne l'histoire du couple adultère<sup>4</sup>.

Mais l'influence des *Tristan* en vers se retrouve aussi de loin en loin dans tout le roman en prose. Ainsi, l'un des épisodes les plus fameux de l'œuvre béroutienne est celui du serment ambigu d'Yseut ; il est devenu une véritable référence et il est difficile de ne pas en voir un avatar dans celui que Lancelot profère devant la cour de Baudemagu avant son duel contre Méléagant qui accuse Guenièvre d'avoir couché avec le sénéchal Keu<sup>5</sup>. Ce serment repose sur le même principe que celui de la reine de Cornouailles : la tromperie ne fonctionne

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 463 et suivants.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 324. On trouve bien d'autres exemples de ce procédé, comme dans le tome II de l'édition Curtis, § 450.

3 Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1918, bibliothèque de l'École des Hautes Études, fascicule 226, p. 198.

4 Cf. l'introduction de Jean Frappier dans *La Mort le roi Artu*, *op. cit.*, p. XIV.

5 *Lancelot en prose*, tome II, p.78.

que parce que l'énonciateur du serment possède une connaissance des faits supérieure à celle de l'auditoire qui ignore qu'un autre que le sénéchal, Lancelot en l'occurrence, a pu se trouver dans la chambre de la reine.

Parfois, ce sont les personnages qui font eux-mêmes la comparaison entre Lancelot, Guenièvre et la légende de Tristan et Yseut, soulignant ainsi que les amants de Cornouailles sont le modèle d'origine des nouveaux héros. C'est le cas de Bohort dans la *Mort Artu* qui, luttant contre la colère de l'ombrageuse reine, prend la défense de Lancelot, malmené comme tant d'autres, et comme Tristan en particulier, par la femme qu'il aime<sup>1</sup>. L'auteur prend soin de situer dans le temps la mort de Tristan, qui s'avère être un événement récent (*n'a pas encore cinc anz*<sup>2</sup>), ce qui rapproche encore plus fortement les deux couples.

Les points communs qui s'établissent entre eux peuvent être plus subtils et ne plus pouvoir être perçus que par les érudits, comme le prouve le toponyme analysé par Alexandre Micha : « La CARMELIDE (Tarmelide), patrie de Guenièvre et dont la capitale est Zelebrèges [...], s'identifie très probablement dans l'esprit du romancier avec l'Irlande, ou une partie de l'Irlande<sup>3</sup> ». Le *Lancelot* a initié ce rapprochement entre les quatre héros, ouvrant la voie au *Tristan*.

Ce dernier commence par reprendre les personnages de Lancelot et Guenièvre dans son propre roman. Ils sont les protagonistes de plusieurs épisodes inédits, nécessairement induits par l'introduction de Tristan et Yseut dans la fiction arthurienne : ainsi apprend-on que Guenièvre, malade, ne peut assister au tournoi de Louveserp dont elle ne fait qu'entendre le récit, ou encore que Lancelot envoie au roi Marc une lettre de menace afin que celui-ci ne cherche pas à nuire à Tristan. Cependant, bien des épisodes du *Lancelot en prose* les concernant sont repris ou évoqués dans le *Tristan*.

La première forme sous laquelle ils se présentent est celle d'un résumé faisant allusion à l'intrigue du *Lancelot* et qui demande au lecteur de se reporter à une connaissance préalable. Par là, le *Tristan* se montre comme s'écrivant dans les pages blanches du *Lancelot*. L'épisode de la Charrette<sup>4</sup>, que le *Lancelot* avait lui-même repris de Chrétien de Troyes<sup>5</sup>, en est un exemple caractéristique : l'auteur évoque cette aventure célèbre en quelques mots qui suffisent à la rappeler tout entière au lecteur.

Ces allusions sont à distinguer de l'une des caractéristiques du *Tristan en prose* : l'interpolation. Les passages du *Lancelot* interpolés sont extrêmement nombreux, surtout au moment où l'intrigue du *Tristan* rejoint l'histoire de la

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 71.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 71.

3 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987, p. 256.

4 Nous avons déjà cité cet épisode plus haut.

5 Cf. Micheline de Combarieu du Grès, « Un exemple de réécriture : le franchissement du pont de l'épée dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes et dans le *Lancelot en prose* », dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » et « *Senefiances* » dans le *Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 29-47 (première publication dans *Bien dire et bien apprendre*, n° 13 – *Traduction, transcription, adaptation au Moyen Âge. Cahiers du CRISIMA*, n°1, novembre 1993).

*Queste del Saint Graal*, presque textuellement reprise. Les interpolations se retrouvent cependant à toutes les étapes du récit et l'on en note une occurrence majeure dans la folie de Lancelot.

Ces interpolations ont bien entendu pour fonction d'intégrer dans un nouveau récit les personnages principaux d'un récit antérieur, afin qu'ils servent de référents désormais internes au nouveau roman, contrairement à ce que l'on observait avec les résumés. Ici, on reprend le couple héroïque du *Lancelot* et des passages entiers où il apparaît pour mieux rejeter l'ancienne Somme dans l'oubli. Le *Tristan* devient son propre référent, ce qui est capital pour le but totalisant qu'il s'est fixé. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette pratique du *Tristan en prose* a ensuite été récupérée par des versions remaniées et postérieures du *Lancelot*, qui interpole à son tour des passages du *Tristan*<sup>1</sup>, ce qui prouve qu'elle a bien été sentie comme indispensable. Lancelot et Tristan, et à travers eux Guenièvre et Yseut, sont devenus les deux pôles autour desquels s'organise le monde arthurien et il est devenu impossible d'évoquer l'un sans faire référence à l'autre.

De fait, dès le *Tristan en prose*, les deux couples sont fortement liés par une étonnante identité. Le romancier s'est assurément inspiré de la Guenièvre et du Lancelot du roman éponyme en prose pour créer son propre couple amoureux. Tout d'abord, il faut remarquer que certaines données de départ prédisposaient à ce rapprochement : Lancelot est le meilleur chevalier du roi Arthur, qui l'aime comme un fils, et il tombe amoureux de la plus grande dame qui soit, aussi belle qu'estimée, et qui est précisément la reine, la femme de ce même Arthur. La concordance est extrême avec la situation de Tristan, neveu du roi Marc (et l'on sait à quel point le lien entre oncle et neveu est fort au Moyen Âge, puisqu'il est comparable au lien filial) et son plus précieux appui.

Mais l'auteur du *Tristan* va plus loin encore dans la similitude et construit ses personnages en parallèle avec ceux du *Lancelot*. C'est surtout visible dans le cas de Lancelot et Tristan, qui sont au centre des deux récits, et pour lesquels on a beaucoup plus de détails que pour Guenièvre et Yseut. C'est surtout par leur rang royal et leurs qualités de beauté, de générosité et de courtoisie exceptionnelles que celles-ci se ressemblent. Il y a quelques autres points de contact : par exemple, Yseut est la princesse d'Irlande, île qui, ayant pour reine une experte en philtres divers, coupée du monde arthurien par la mer, frontière liquide, se rattache à plusieurs égards à l'Autre Monde ; or, si Guenièvre est enlevée au royaume de Gorre, sorte de pays des ombres et des morts, c'est qu'elle est à l'origine elle aussi une reine de l'Autre Monde. Mais ce n'est rien à côté de la multitude de détails qui s'attachent à rapprocher Lancelot et Tristan.

L'auteur du *Tristan* fait de son personnage éponyme un descendant direct des premiers gardiens du Graal, et l'on sait que c'est là ce qui caractérisait

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Espace du texte, espace du manuscrit : les manuscrits du *Lancelot-Graal* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994 (première publication dans *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985, p. 95-116), p. 394-395.

notamment Lancelot dans la prose éponyme<sup>1</sup>. Au-delà du fait qu'il lui confère un prestige égal à celui de son prédécesseur, il s'agit aussi d'un clin d'œil destiné à souligner la parenté littéraire des deux personnages : Tristan et Lancelot appartiennent à la même famille des grands héros de la littérature, et en particulier des grandes proses du Graal. Il souligne l'influence mutuelle de ces deux personnages qui ne cessent de s'engendrer l'un l'autre, dans un rapport de filiation littéraire, depuis leur création dans les romans en vers. Cette parenté littéraire se retrouve dans celle de leurs tempéraments. Par tradition, Tristan est un type mélancolique, ce qui se manifeste dans le texte par son goût pour la méditation triste, la solitude, ainsi que par son don pour la musique<sup>2</sup>. Lancelot, lui, comme l'a démontré Chantal Connochie-Bourgne, possède des traits qui le rattachent au type colérique<sup>3</sup>. Or on sait que ces deux tempéraments, dans la théorie humorale, partagent le trait de sécheresse. Se manifeste ici la volonté de rapprocher Tristan et Lancelot tout en leur conservant leur tempérament propre.

Ils possèdent des goûts communs, comme celui pour l'anonymat, que Gahériet signale à Guenièvre qui s'étonne de ce que Tristan ne s'est pas fait reconnaître de la cour :

Ma dame, fait Gaheriés, ceste coutume est bien la coustume des tres boins cevaliers. Dont ne vous souvint il conment Lanselos vint a envis a court, la premiere fois k'il i vint, et conment il s'ala longement celant vers nous et eskivant soi, avant que nous peüssom granment avoir s'acointanche ne sa compaignie ? Tout autresi fait ore mesure Tristrans, com chil ki bien veut estre desirés de tous et de toutes avant k'il viengne a court<sup>4</sup>.

Ici, le romancier nous invite clairement à nous renvoyer au texte du *Lancelot en prose*, tout en mettant sur un pied d'égalité les deux héros puisqu'ils suivent la coutume *des tres boins cevaliers*. Tristan fait d'ailleurs preuve des mêmes dons au *je[u] des eschas [et] de l'escremie*<sup>5</sup> que Lancelot dans le roman éponyme<sup>6</sup>.

L'auteur du *Tristan* pousse plus loin le parallèle entre les amants de Cornouailles et les Lancelot et Guenièvre du *Lancelot en prose* en établissant des correspondances entre les fictions des deux romans. Les enfances des héros masculins sont ainsi très similaires : menacés dans leur pays d'origine, ce sont des fils de roi en exil qui sont élevés par leurs maîtres, loin de leurs parents naturels (dont l'un au moins est mort) et sous la tutelle d'un personnage issu tout droit de l'Autre Monde, la Dame du Lac ou Merlin.

Leurs exploits sont aussi le théâtre d'étonnantes similitudes. Le changement de nom du *Pays de Servaige*, rebaptisé *Franchise Tristan* suite à l'intervention

- 
- 1 Cf. Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, thèse pour le Doctorat d'État présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, Genève, Droz, 1975, p. 119.
  - 2 Nous reviendrons sur le tempérament de Tristan, de même que sur celui de Lancelot, au cours de notre étude.
  - 3 Chantal Connochie-Bourgne, « Lancelot et le tempérament colérique », dans *De la science en littérature à la science-fiction*, Paris, éditions du CTHS, 1996, p. 11-22.
  - 4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 371.
  - 5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 609.
  - 6 Cf. *Lancelot en prose*, tome IV, p. 291 et suivantes.

salvatrice de ce dernier<sup>1</sup>, fait écho à la transformation de la *Douloureuse Garde* en *Joyeuse Garde* après la victoire de Lancelot. De même, il fallait qu'un épisode du *Tristan en prose* fasse pendant au combat d'Arthur contre Galehaut, capital car il noue entre le héros et le roi un lien d'indéfectible gratitude qui met le premier en position de force. Comme Lancelot sauve à lui seul le royaume de Logres, Tristan sauve la Cornouailles des Saxons par un combat singulier<sup>2</sup>.

Les épisodes qui font le lien entre Guenièvre et Yseut sont sans doute moins fréquents. Ainsi, Emmanuèle Baumgartner souligne que l'enlèvement de Guenièvre par Méléagant dans le *Lancelot en prose* constitue la source directe de l'enlèvement d'Yseut par Palamède<sup>3</sup>. Mais les épisodes du *Lancelot* concernant Guenièvre qui sont les plus nombreux à trouver leur écho dans le *Tristan* sont ceux dont l'origine remonte en fait aux *Tristan* en vers. On peut évoquer par exemple les diverses exécutions avortées de Guenièvre qui font écho à celle d'Yseut dans les romans en vers et dans le roman en prose. Tristan et Lancelot font aussi l'objet de telles correspondances : la *folie Lancelot* est notamment influencée par les *folies Tristan* en vers et le *Tristan en prose* reprend l'épisode, non plus à partir des romans en vers mais du *Lancelot en prose*.

Le fait que le *Tristan* reprenne des scènes du *Lancelot* que celui-ci avait lui-même tirées des poèmes en vers, mais en conservant, ou même en accentuant les modifications apportées par le *Lancelot*, prouve que ce sont bien les Lancelot et Guenièvre du roman en prose et non les premiers Tristan et Yseut qui sont le modèle des amants de Cornouailles dans le *Tristan en prose*.

Ce rôle de modèle, Lancelot et Guenièvre le retrouvent dans ce nouveau roman. Leurs points communs avec le couple de Cornouailles sont encore plus nombreux qu'il n'y paraît au premier abord. On remarque le souci qu'a l'auteur de faire rencontrer les mêmes personnages à ses quatre protagonistes. Il n'est pas indifférent que le seigneur des Lointaines Îles, qui finira par prendre Tristan en affection, se trouve être Galehaut dont le nom reste depuis le *Lancelot* indéfectiblement lié à celui de Lancelot. Ce rapprochement se retrouve de manière encore plus étonnante à la fin du roman : lorsque l'auteur décrit la tombe des amants de Cornouailles, il fait une curieuse digression sur la tombe de Galehaut et insiste sur le fait qu'il est mort pour l'amour de Lancelot<sup>4</sup>, incitant le lecteur à faire le rapprochement avec Tristan et Yseut que l'on vient d'enterrer. Les deux couples ont un ami commun.

Ils partagent aussi les mêmes ennemis. Le lecteur connaît l'hostilité de Morgain, fidèle à son image du *Lancelot*, contre Guenièvre et son amant, et elle se manifeste à maintes occasions dans le *Tristan* ; au départ, le héros éponyme n'a rien à redouter d'elle, mais il va plusieurs fois contrecarrer ses plans afin de protéger Lancelot, puis tuer l'amant de la fée et faire d'elle son ennemie mortelle.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, §614.

2 Nous ne citerons pas toutes les occurrences de ces épisodes communs, dont Emmanuèle Baumgartner donne d'ailleurs d'autres exemples dans sa thèse de doctorat (*Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 122).

3 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 108.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 202.

Elle veut la perte des deux couples et l'obtiendra : on sait que c'est à cause d'elle qu'Arthur découvre l'infidélité de Guenièvre dans la *Mort Artu*<sup>1</sup>, et c'est elle qui tue Tristan par procuration, car c'est d'elle que vient la lance empoisonnée. Le chemin des amants les amène donc à faire les mêmes rencontres.

Il les conduit parfois également à partager en même temps des épreuves identiques, comme lors de la quête du Graal qui marque le point final de leur bonheur : Marc, en l'absence de Tristan, enlève Yseut et Lancelot décide de se séparer de Guenièvre. Ainsi, les destinées des deux couples ne se séparent jamais, elles évoluent toujours en parallèle, jalonnées des mêmes grandes étapes.

Ce parallélisme résiste d'ailleurs à l'étude de détail. Lorsque Lancelot se bat contre Lamorat pour prouver que Guenièvre est bien la plus belle dame, ce n'est pas seulement pour sacrifier à un *topos* courtois, mais pour rappeler au lecteur le combat mené par Tristan aux Lointaines Îles. Le lien est établi entre les deux chevaliers. A cet égard, il y a dans le roman une aventure significative : celle du Château Orgueilleux, en révolte contre le royaume de Logres depuis le temps d'Uterpendragon. C'est Lancelot qui la commence en tuant le seigneur du château et ses descendants ; mais, avant de mourir, ce seigneur fait jurer aux habitants de le venger en faisant prisonnier quiconque se réclamera du roi Arthur. L'aventure est donc laissée inachevée par Lancelot ; c'est Tristan qui prendra sa suite en libérant les prisonniers. Fait notable, lui non plus n'achèvera pas l'aventure, mais laissera ce soin au fils de Lancelot, Galaad, qui met fin à la mauvaise coutume. Voilà une discrète mais habile mise en abyme de l'histoire arthurienne où Lancelot et Tristan sont des égaux, capables de toutes les prouesses, mais qui seront surpassés par Galaad.

Une équivalence est donc établie entre Lancelot et Tristan, permettant à ce dernier de devenir, selon toute apparence, le véritable seigneur de la Joyeuse Garde sans que le lecteur soit choqué outre mesure. Ils deviennent interchangeable.

Les deux couples sont si étroitement associés que l'histoire de l'un se présente comme le recommencement de l'autre. Alors que, quelques lignes auparavant, on voyait la cour en deuil de Tristan et Yseut, l'auteur rapporte la conversation de Bohort avec un autre chevalier. Ce dernier lui explique que Gauvain et son lignage ont décidé de révéler au roi l'adultère de sa femme, afin de mettre *mortel haine* entre Lancelot et lui. Voici que la fin du roman en rejoint le début, où l'on voyait les barons félons conspirer contre Tristan et s'acharner à dénoncer ses amours au roi. Gauvain, le neveu d'Arthur, prend ici la place d'Audret, le neveu de Marc, et c'est déjà, avant Cocteau, l'éternel retour.

Enfin, il faut remarquer que l'auteur pousse le raffinement jusqu'à construire son roman de manière à ce que certaines scènes soient jouées à la fois par l'un et l'autre couple. Voici comment Lancelot accueille la lettre de Tristan :

Lors s'en vait Lancelos a son ostel k'il ne demeure plus a court et envoie querre la damoisele, et cele vient tout maintenant la u on li dist qu'il estoit. [...] Puis s'ajenouille devant lui et li baille [les lettres] ; et il prend les lettres et relievie la damoisele la u ele estoit devant lui as genous. Quant il voit le seel de monsieur

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 61-65.



Tristran, il le reconnoist maintenant, car maintes autres fois l'avoit veü. Si le commenche maintenant a baisier par pluseurs fois, et a plourer mout tenrement<sup>1</sup>.

Lorsque, quelques pages plus loin, Tristan reçoit la réponse de Lancelot<sup>2</sup>, les gestes sont pratiquement identiques, les termes utilisés également. Les personnages, d'ailleurs, ont conscience de leur proximité puisque c'est ce qui pousse Tristan à choisir Lancelot pour confident.

Cette affinité entre les quatre protagonistes se manifeste également par la compassion, au sens étymologique du terme, qu'ils éprouvent les uns pour les autres. Après avoir reçu les lettres de Tristan et d'Yseut, Lancelot comme Guenièvre font montre de ce sentiment : ainsi, la réponse que la reine de Logres fait à Yseut la met *en doutance*<sup>3</sup> quant à l'avenir qui l'attend avec Lancelot ; c'est aussi la compassion qui pousse ce dernier à vouloir aider Tristan malheureux *car il li poise mout de la dolor que il set que il soefre*<sup>4</sup>.

De plus, la compassion implique l'identification, et l'expression n'est pas ici trop imagée puisque l'un des quatre protagonistes peut parfois littéralement en remplacer un autre. On sait à quel point Lancelot est attaché à ce que son amie apprenne ses exploits. Il y a pourtant un passage du roman où elle est complètement évincée par Yseut qui occupe seule la pensée de Lancelot :

En tel guise com je vous cont remaint la damoisele messagiere avoec Lancelot, ki trop est durement liés de ce k'il l'a trouvee par tele aventure, car il set bien que des ore mais ne porra il faire nul grant fait ne nule cevalerie qu'ele ne recontre puis a la roïne de Cornuaille, sa dame, quant ele i sera revenue<sup>5</sup>.

On notera, à ce propos, l'emploi des termes *sa dame* qui, dans la bouche de Lancelot, désignent inévitablement Guenièvre, brutalement remplacée par la reine de Cornouailles. Ce genre de substitution se produit à plusieurs reprises. Ainsi, lorsqu'Yseut veut envoyer un message à Tristan<sup>6</sup>, elle choisit de le sceller dans un coffre qui avait été offert à Tristan par Guenièvre. Aucune occasion n'est négligée pour créer un nouveau point de rencontre.

### L'interdépendance entre les destins des personnages

Leurs chemins ne pouvaient se croiser à de si nombreuses reprises sans s'influencer mutuellement. La plupart du temps, les interventions de Tristan et Yseut sont bénéfiques à leurs amis. Lorsque Morgain tend une embuscade à Lancelot, son ami est là pour déjouer le piège<sup>7</sup>. Parfois, même, il influe sur le sort de Lancelot sans le savoir, comme lorsqu'il rencontre la demoiselle chargée

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 165.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 168.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 680.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 13.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 1.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 26 et suivants.

d'apporter à Guenièvre l'écu fendu de la part de la Dame du Lac : Breüs Sans Pitié survient, dérobe l'écu à la demoiselle, et c'est Tristan qui réussit à le lui reprendre<sup>1</sup>. Le lecteur n'est pas sans savoir que c'est cet écu qui guérira Lancelot de l'une de ses crises de folie. L'auteur du *Tristan* indique que son héros éponyme a un rôle à jouer dans ce qui advient au célèbre chevalier arthurien.

A l'inverse, ce dernier peut prendre en charge la vengeance de Tristan :

Tout maintenant se mist Lanselos a la voie, après le roi March, et tant fist k'il l'ataint en la forest et illuec le conquist et petit s'en fali qu'il ne l'ochist, car a merveilles li voloit grant mal et pour monsignor Tristran et pour mout d'autres ocoisons<sup>2</sup>.

Ce *pour monsignor Tristran* indique bien que la vengeance de Lancelot est avant tout celle de son ami. Cependant, et comme souvent, l'intervention de Lancelot est à double tranchant. Il a humilié Marc devant toute la cour d'Arthur, ce qui a ajouté un grief de plus à la longue liste de rancoeurs que le roi de Cornouailles entretient contre son neveu et sa femme, mais aussi contre le royaume de Logres. Marc est plein de ressentiment envers Arthur à cause de la protection qu'il accorde à Tristan et Yseut ; c'est pourquoi il lui envoie une lettre injurieuse pour son honneur de mari et de roi, ce qui met en danger Guenièvre et Lancelot. Mais la réponse de ce dernier à Marc va une fois de plus renverser la situation ; Marc, publiquement humilié par la missive de Lancelot, ne reculera désormais devant rien pour se venger des amants, pas même devant le meurtre de Tristan ni la perspective d'attaquer le royaume d'Arthur.

L'auteur amène logiquement son récit jusqu'à la catastrophe finale : par une série de renversements, le danger qui guette l'un des couples se reporte sur le second et vice-versa. Par l'intermédiaire de Marc, la destinée de Tristan et Yseut interfère sur celle de Lancelot et Guenièvre, mais aussi sur celle du royaume de Logres puisque, dans la version du *Tristan en prose*, c'est la guerre entre Arthur et la Cornouailles qui précipite la chute de son royaume. L'incendie de la Joyeuse Garde par Marc est symbolique de la destruction de ce monde utopique.

## Tristan et Yseut : retour d'exil

Tristan et Yseut sont des personnages marqués du sceau de l'exil : la vie dans le Morois et les nombreuses années qu'ils passent loin de la Cornouailles en témoignent. Cet exil dans la fiction reflète celui dont ils ont été victimes dans l'histoire littéraire avec le *Lancelot en prose*. La légende de Tristan et Yseut a connu un immense succès au Moyen Âge. Il paraissait donc délicat d'écrire une histoire totale du monde arthurien sans leur en faire jouer au moins une partie. Chrétien de Troyes, qui pourtant n'écrit que des « tranches de vie », sans

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 415 et suivants.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 89.

prétendre à l'exhaustivité, n'a pas manqué de les inclure dans son paysage romanesque<sup>1</sup>.

Or, ils ne prendront jamais part à l'action du *Lancelot en prose*, ils n'y sont évoqués qu'à titre d'exemple des malheurs que la femme ne manque jamais d'amener à l'homme. Pourtant, si on fait la comparaison avec d'autres oeuvres en prose, comme le *Perlesvaus*, ou comme celle de Malory qui lui est postérieure, on constate que l'auteur pouvait fort bien introduire Tristan et Yseut aux côtés de Lancelot et Guenièvre ; l'auteur du *Lancelot* les a délibérément omis.

On a déjà évoqué les nombreux emprunts que ce roman a faits aux *Tristan* en vers pour construire son couple héroïque. Le fait même d'avoir repris ces éléments pour le compte de Lancelot et Guenièvre sans jamais évoquer Tristan et Yseut a contribué à évincer ces derniers du monde arthurien : l'auteur du *Lancelot* impose ses nouveaux héros en lieu et place des anciens, parfois même au sens propre puisque Alexandre Micha pense qu'un épisode du roman se tient en Cornouailles<sup>2</sup>. Ce type de clin d'oeil et les nombreux emprunts aux *Tristan* en vers montrent que ce roman a bien pour projet de reprendre à son compte les motifs d'une oeuvre antérieure et ainsi la dépasser. Mais ici, la démarche n'est pas clairement affirmée comme elle peut l'être dans le *Tristan en prose* ; elle paraît souterraine, mue par la volonté secrète d'éclipser la populaire légende des amants de Cornouailles.

En outre, citer Tristan et Yseut comme des exemples, ainsi que le fait le *Lancelot en prose*, les rejette dans les marges du monde arthurien beaucoup plus qu'il ne les y intègre. Ce roman met en valeur leur statut de personnages légendaires, ce qui les éloigne finalement du propos de la Somme en prose : construire un univers qui paraisse réel.

C'est au mouvement exactement inverse que va devoir procéder le *Tristan en prose*. Le *Lancelot en prose* est parvenu à se construire en feignant d'ignorer son intertexte tristanien, ce qu'a probablement rendu possible le passage du vers à la prose, le changement d'écriture étant assez radical pour faire diversion et laisser croire à une création *ex nihilo*. Le *Tristan en prose* ne peut se permettre de procéder ainsi, ne serait-ce que parce que son projet même implique qu'il conserve la trame du *Lancelot* et qu'il y fasse référence : il ne peut donc dissimuler son intertexte, mais doit au contraire parfois l'exhiber, et associer le plus intimement possible ses héros avec ceux de son prédécesseur.

Comme l'a fait remarquer Emmanuèle Baumgartner<sup>3</sup>, introduire Tristan et Yseut dans l'univers du roi Arthur nécessitait avant tout de faire un choix chronologique. La version commune de la légende faisait de Marc un contemporain d'Arthur. Mais Thomas d'Angleterre, soucieux de faire de Marc un roi prestigieux, avait modifié cette donnée initiale pour le situer après le règne

---

1 Voir *Érec et Énide*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1990, v. 1241-1244. Voir aussi *Cligès*, dans Chrétien de Troyes, *Romans suivis des Chansons* avec, en appendice, *Philomena*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, collection « La Pochothèque », « Classiques modernes », v. 2743-2745, v. 3099-3113 et v. 5195-5199.

2 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, *op. cit.*, p. 256.

3 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, *op. cit.*, p. 229.

d'Arthur, afin que la gloire de l'un n'éclipse pas celle de l'autre<sup>1</sup>. L'auteur du *Tristan en prose* a donc dû choisir entre ces deux versions, et c'est celle de la version commune qu'il a évidemment retenue, pour plusieurs raisons : la première, et la plus évidente, était que ce roman devait tenir compte des données fournies par le *Lancelot en prose* qui, nous l'avons vu, situe la mort des amants de Cornouailles cinq ans avant l'action de la *Mort Artu*<sup>2</sup> ; la seconde était qu'il fallait qu'Arthur rencontre Tristan et Yseut pour ancrer ces derniers dans la société arthurienne ; la troisième, enfin, était que ce personnage royal servait le dessein de l'auteur qui voulait faire de Marc un souverain perfide et lâche, auquel Arthur devait constituer le nécessaire contrepoin.

C'est par l'entrelacement que l'auteur a introduit Tristan et Yseut dans la chronologie arthurienne, grâce aux apparitions de Lancelot qui jalonnent le texte et sont très synthétiques<sup>3</sup>. Elles témoignent de la volonté auctoriale de montrer au lecteur qu'il est dans un monde familier, dont les grands épisodes peuvent n'être qu'évoqués. La brièveté de ces rappels révèle le désir d'enter Tristan et Yseut sur le monde arthurien et de faire tenir au lecteur cet ancrage pour acquis.

En effet, par petites touches, l'auteur nous incite à voir dans les amants de Cornouailles des personnages appartenant au royaume arthurien hérité du *Lancelot*. Ainsi, on a vu que l'auteur du *Tristan* avait construit son personnage éponyme en correspondance avec celui de Lancelot notamment par le biais d'une parenté commune qui montre Tristan appartenant au royaume de Logres par voie héréditaire, au même titre que son ami. C'est aussi par cette parenté que l'on réunit ce dernier à Yseut, grâce au motif de la Bête Glatissante :

[Tout le passage du *Tristan en prose* où Séguradès explique à l'amant de Guenièvre la naissance de la Beste Glatissante dans le manuscrit 24400] regarde directement Lancelot qui pose la question toujours différée sur la Bête, comme un autre le fit devant le Graal. En révélant à Lancelot que le nom du frère dévoré était Galaad, Séguradès fait de la Bête le cousin germain de Lancelot et superpose à la sainte lignée de David dont il est issu une lignée grecque infâmante<sup>4</sup>.

Outre le fait que la famille de Lancelot renvoie désormais, comme celle de Tristan, à une lignée grecque incestueuse, le roman introduit, par le parallèle entre la Bête et Yseut, une parenté symbolique entre cette dernière et le chevalier d'Arthur. C'est Palamède qui donne l'occasion de ce parallèle, car l'amoureux déçu d'Yseut est aussi éternellement en quête de la Bête Glatissante ; il décide d'abandonner sa chasse pour chercher Yseut, substituant un objet de désir à l'autre<sup>5</sup>. Par cette association en apparence saugrenue, l'auteur crée une parenté symbolique entre Yseut et Lancelot. Le réseau de correspondances est aussi dense qu'il est subtil ; l'imbrication de l'histoire des amants de Cornouailles et

---

1 Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan, poème du XII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., v. 661-676.

2 Nous avons déjà cité cette donnée plus haut.

3 Par exemple, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 324.

4 Anne Labia, « La naissance de la Bête Glatissante d'après le manuscrit B.N. fr. 24400 », dans *Médiévales*, n°6, 1984, p.40.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 13.

celle de la lignée de Lancelot remonte aux origines du monde arthurien, dont Tristan et Yseut font alors partie de par leur naissance.

D'ailleurs, fait curieux, Yseut sait à l'avance qu'elle quittera la Cornouailles pour le royaume de Logres, contre toute vraisemblance. Ayant obtenu un don contraignant de Palamède, elle prononce cet arrêt : *Et quant vos avrez fait cesti mesaige vos comant je sor l'amor que vos avez a moi que vos jamés n'entrez en leu ou vos me sachiez devant que je soie ou reaume de Logres*<sup>1</sup>. Cette prédiction pour le moins surprenante, et pourtant énoncée avec certitude, montre le pays d'Arthur comme étant la place destinée à Yseut de toute éternité : la reine de Cornouailles est un personnage arthurien.

La fusion des mondes tristanien et arthurien se fait donc de manière très progressive. C'est pourquoi la rencontre des couples emblématiques de chacun de ces deux univers l'est aussi. On découvre ici l'un des rôles remplis par la correspondance échangée entre Yseut et Guenièvre, Tristan et Lancelot. Les protagonistes se rencontrent d'abord par voie épistolaire<sup>2</sup>. Ces lettres préparent la rencontre physique entre Tristan et Lancelot au Perron Merlin. Tristan et Yseut ne font pas irruption contre toute vraisemblance dans le monde arthurien. En outre, il faut noter que les deux reines ne se rencontreront jamais. Leur amitié consiste en une succession de rendez-vous ratés qui crée un déséquilibre avec le couple masculin. C'est pourquoi cet échange épistolaire est si important : il constitue le seul point de contact entre les reines de Cornouailles et de Logres.

En outre, l'envoi de lettres métaphorise la *translatio* des oeuvres qui ont construit l'histoire des quatre amants : les premiers à écrire sont Tristan et Yseut, comme les *Tristan* en vers étaient premiers dans l'histoire littéraire ; puis Lancelot et Guenièvre leur répondent, comme les *Lancelot* en vers et en prose leur ont répondu ; enfin, Tristan et Yseut achèvent l'échange épistolaire, de même que le *Tristan en prose* se présente comme l'aboutissement de ce parcours littéraire. La lettre (la légende) se transmet donc de héros en héros et souligne que ce nouvel ancrage des amants de Cornouailles dans l'univers arthurien est un fait littéraire.

A travers la rencontre de quatre personnages, ce sont deux royaumes qui sont mis en présence. L'introduction de Tristan et Yseut dans le monde arthurien ne peut aller sans cela. Comme l'a montré Emmanuèle Baumgartner<sup>3</sup>, la rencontre de Tristan et Lancelot est la rencontre de deux mondes qui ne peuvent se réunir car ils sont idéologiquement opposés : la société d'Arthur est bâtie sur le modèle féodal, alors que la Cornouailles dépend uniquement de l'autorité royale (modèle contesté dans le roman puisque l'autorité émane d'un mauvais roi entouré de mauvais conseillers). Le départ de Tristan et Guenièvre pour Logres ne peut se faire que lorsque Tristan est devenu l'égal de Lancelot, c'est-à-dire

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 511.

2 Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point au cours de notre étude.

3 Emmanuèle Baumgartner, « Du *Tristan* de Béroul au *Roman en prose de Tristan*, étude comparée de l'idéologie et de l'écriture romanesques à partir de l'épisode de la forêt du Moroïs » dans *Der Altfranzösische Prosaroman, Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des Roman de Tristan en prose*, Kolloquium Würzburg 1977, herausgegeben von Ernstpeter Ruhe und Richard Schwaderer, Wilhelm fink verlag München, 1979, p. 33.

lorsqu'il a intégré le bon modèle politique. Ce modèle, il ne parviendra jamais à le faire subsister en Cornouailles, qui reste le pays de toutes les décompositions. C'est peut-être là, finalement, que l'on perçoit le mieux à quel point l'auteur du *Tristan* a réussi la fusion des deux cycles romanesques. La fin de son roman signe la perte des quatre amants ; le lecteur assiste, à travers Tristan, Yseut, Lancelot et Guenièvre, à la faillite de deux microcosmes qui correspond à celle de deux macrocosmes : le royaume de Cornouailles et celui de Logres qui s'entraînent mutuellement dans leur chute.

\*

Ainsi, depuis les romans en vers, les deux couples se sont construits en écho. Cependant, alors que l'auteur du *Lancelot en prose* dissimule autant que possible son inspiration tristanienne, qui imprègne pourtant de nombreux épisodes, l'auteur du *Tristan* fait de ce parallèle la base même de son travail et l'exhibe. Il a réussi à rapprocher les deux couples et fait fusionner les cycles romanesques arthurien et tristanien en créant de multiples correspondances entre les quatre héros, tant entre le *Lancelot en prose* et son propre roman qu'à l'intérieur de celui-ci. Au-delà, il a fait suivre la même route aux quatre protagonistes. Ce n'est qu'en apparence que leurs chemins divergent. En définitive, leurs vies seront passées par les mêmes jalons, comme l'auteur se charge de le faire remarquer grâce à l'entrelacement des aventures et des parallélismes organisés jusque dans le détail du récit.

Cette rencontre n'est pas restée artificielle. L'auteur ne s'est pas contenté de faire se croiser les personnages au fil du roman, mais il a fait en sorte que ces destinées agissent l'une sur l'autre et que ce soit cette interaction qui amène de manière logique et vraisemblable la catastrophe finale sur laquelle se clôt le *Tristan* pour annoncer le « Crépuscule des Héros<sup>1</sup> » dans *La Mort le roi Artu*. Il prend donc le parti inverse de celui du *Lancelot en prose* qui avait soigneusement évincé Tristan et Yseut en les repoussant aux marges de la légende, assurant ainsi à ses héros amoureux une entière suprématie : Lancelot et Guenièvre se substituaient à leurs prédécesseurs et devenaient le nouveau couple de référence. Le *Tristan en prose*, qui se veut une somme arthurienne encore plus complète, a dû conserver cette donnée primordiale pour donner une nouvelle vie au couple tristanien. Tristan et Yseut ne doivent pas se substituer à Lancelot et Guenièvre, ils doivent les égaler.

---

1 Jean Frappier, *La Mort le roi Artu*, p. XXIX.

*Des destinées similaires*

## Chapitre 2

### *Vous, Lancelot et Guenièvre, qui avez tot le monde passé<sup>1</sup>*

Lorsque, dans son prologue, l'auteur du *Tristan* fait part de son projet, réunir en un roman (un livre qui ne soit pas écrit en latin) l'histoire complète du monde arthurien, il sous-entend qu'il compte concurrencer l'auteur du *Lancelot en prose*. Cette rivalité auctoriale sera transposée au niveau du récit par celle qui oppose les deux héros éponymes, ainsi que leurs amies, Guenièvre et Yseut. Il s'agira, pour les amants de Cornouailles, d'égaliser au moins le grand couple amoureux du *Lancelot*. Celui-ci, depuis sa naissance littéraire et sa mise en prose, fait figure de modèle de la courtoisie amoureuse, stature qu'il conserve à l'égard de Tristan et Yseut.

Cependant, l'amour est un sentiment exigeant, et plus encore en contexte courtois, l'*amour fine* requerrant toute une science de l'amour et la capacité de l'amant à sublimer son sentiment à travers une éthique. Lancelot et Guenièvre, dans les deux Sommes en prose, possèdent-ils un savoir amoureux qu'ils seraient susceptibles de transmettre au couple tristanien ? En outre, si le *Tristan en prose* les pose dès l'abord comme modèles, il faudra se demander s'ils conservent toujours ce statut, notamment face à Tristan et Yseut qui se présentent comme leurs élèves. Le *Tristan en prose* finira-t-il par inverser ce rapport ?

### Lancelot et Guenièvre, maîtres du domaine amoureux ?

Les Lancelot et Guenièvre du *Lancelot en prose* se distinguent d'emblée de ceux du *Tristan* en ce qu'on assiste à leurs débuts d'amoureux ; dans le second roman, on ne les rejoint qu'au moment de la pleine maturité de leur amour. Leur expérience en ce domaine va croissant au fil du *Lancelot*, ils sont donc partagés entre un rôle d'élèves et de maîtres. Ils reçoivent par exemple les leçons de la Dame du Lac, qui tient à la reine un discours didactique, un cours de morale appliquée à l'amour<sup>2</sup>.

Certains enseignements sont délivrés par les personnages les plus inattendus, comme celui de la demoiselle à la fontaine, qui a sauvé Lancelot de l'*enveniment*. La jeune guérisseuse est amoureuse de son patient, mais sa réserve l'empêche de lui en faire part si bien qu'elle tombe elle-même mortellement malade. Cette timidité extrême est généralement le *topos* qui

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 688.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p.461.



marque la jeunesse et l'inexpérience d'un personnage. C'est pourtant cette demoiselle qui donne à Lancelot une magistrale leçon de casuistique amoureuse<sup>1</sup>.

Les deux amants peuvent à leur tour devenir des personnages tutélaires sachant apaiser les peines de coeur, rôle que l'on retrouvera dans le *Tristan*. Ainsi, Guenièvre est convoquée en qualité de juge arbitre dans la dispute opposant Hector à son amie et l'accent est mis sur l'expérience de la reine devenue capable de compassion bienfaisante<sup>2</sup>. Les deux amants sont donc assez équitablement partagés entre leur rôle d'élèves et celui de maîtres, équilibre que le *Tristan en prose* ne semble pas avoir préservé.

Lancelot et Guenièvre sont à l'horizon de Tristan et Yseut dès le début du roman. Ils font figure d'aînés que leurs cadets vont devoir égaler. Dinadan fait d'ailleurs explicitement du chevalier arthurien un modèle à atteindre par son ami, qui ne doit pas déchoir<sup>3</sup>.

L'aïnesse de Lancelot et Guenièvre est d'abord littéraire dans le domaine de la prose romane, et cela a suffi pour leur assurer la suprématie. C'est ce qui explique que le récit du *Tristan* présente les héros arthuriens comme les aînés des amants de Cornouailles. De ce point de vue, ce n'est pas l'âge qui compte, les quatre personnages appartenant probablement à la même génération. Ce qui pose Lancelot et Guenièvre comme aînés, c'est l'expérience et le *los*. Il y a déjà quelques années que Guenièvre est mariée à Arthur et qu'elle exerce son devoir de reine quand nous la découvrons. Sa renommée est grande, elle passe pour la dame la plus courtoise que l'on puisse trouver, parée de toutes les qualités<sup>4</sup>.

Quant à Lancelot, on peut présumer que l'écart d'âge qui le sépare de Tristan, s'il existe, est très minime. En revanche, lorsque Tristan commence sa carrière chevaleresque, la gloire de Lancelot est déjà assurée ; Tristan lui-même le cite comme le meilleur chevalier. En outre, Lancelot et Guenièvre s'aiment déjà depuis quelque temps quand nous les retrouvons et le roman n'évoque même pas le début de leur histoire d'amour, si bien que le lecteur a l'impression que cette dernière existe depuis toujours.

On pourrait objecter que l'expérience amoureuse de Tristan n'est pas nulle, puisqu'il a dû, très jeune, résister aux assauts d'une demoiselle fort hardie, et qu'il a déjà eu une amie en la personne de la femme de Séguradés. Cependant, le roman a tôt fait de les oublier. En outre, on pourrait considérer l'épisode de la femme de Séguradés comme une première tentative de réponse à celui de la Charrette : comme la femme d'Arthur, cette dame est enlevée par un chevalier sous les yeux de Marc et Tristan. Pourtant ce dernier ne fait pas un geste pour la défendre, car il craint la jalousie de son oncle. Il échoue à imiter Lancelot et, arrêté par la peur, il perd sa maîtresse. Ce n'est qu'avec l'enlèvement d'Yseut par Palamède, immédiatement poursuivi par le héros, que s'effacera cette trace d'immaturité amoureuse.

Lancelot et Guenièvre sont donc en avance dans la connaissance de la passion véritable. Ils servent ainsi d'aînés, c'est-à-dire de ceux dont il faut

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p.157-158.

2 *Lancelot en prose*, tome IV, p.204.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 80.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 526 ; tome III, § 889...

écouter les conseils. Le mariage de Tristan avec Yseut aux Blanches Mains donne lieu à deux échanges de lettres : l'un entre la reine de Cornouailles et celle de Logres, l'autre entre Tristan et Lancelot qui lie les deux couples par un rapport de maître à disciple. Lancelot et Guenièvre incarnent l'essence de l'amour et de la courtoisie, c'est donc vers eux que se tournent les amants pour chercher la parole oraculaire de l'*amour fine* : *Illé mandera tot son affaire ; il ne porra estre en nule maniere si come [Iseult] dit que la roïne Genevre ne li remant aucun confort quant ele orra la grant mesese qu'ele tret*<sup>1</sup>. La certitude est exprimée par l'emploi du futur et des deux négations successives ; Guenièvre a tout pouvoir pour secourir l'amante délaissée. Tristan nourrit exactement les mêmes espoirs lorsqu'il se tourne vers Lancelot.

La parole que renvoie le couple arthurien aux amants malheureux n'a que rarement les accents humains de l'amitié ; ce sont des réponses de type philosophique sur l'amour, aux accents très dogmatiques :

[...] d'amors, m'est il avis, ne puet l'en mie toz jorz joie avoir, enz devons savoir certainement que puis qu'amors est chose humene, et des choses humenes est ausi com de la roe de Fortune qui l'ome moine a sa volenté, ore desus, ores dejus, or en joie, or en corroz ; et por ce dient plusor que amors est humene chose, qu'ele est muable ausi com li venz<sup>2</sup>.

Einsi vait des choses humaines que les unes finent en bien et les autres en mal. Amors est si estrange chose et si puissanz, et si est merveilleuse que les uns fait adés plorer et les autres adés joer<sup>3</sup>.

Sous la plume de Guenièvre et de Lancelot, les idées et les mots sont les mêmes : l'amour est une divinité capricieuse dont l'homme ne peut qu'accepter les arrêts. C'est en somme la morale stoïcienne, accompagnée des images traditionnelles du vent et de la roue de Fortune, qu'ils livrent à leurs disciples, quitte à ce que celles-ci ne soient pas toujours en accord avec les règles de la *fin' amor* : Lancelot et Guenièvre font une leçon de philosophie sur les choses du coeur. C'est d'ailleurs à la façon d'un maître socratique que Lancelot interroge Tristan sur l'amour (*Mesire Tristran, que vous samble d'Amours*<sup>4</sup> ?), au Perron Merlin.

Comme le fait remarquer Emmanuèle Baumgartner<sup>5</sup>, le chevalier arthurien se fait ensuite l'écho de la théorie, banale au XIII<sup>e</sup> siècle, selon laquelle l'amour accroît la prouesse de celui qui le sert. Cette explication rappelle l'épisode du *Lancelot* où Guenièvre, comprenant que son amant ne pourra jamais être l'élu du Graal, regrette leur amour et leur liaison ; Lancelot s'empresse de la rassurer et lui affirme que ce n'est que parce qu'il l'aime qu'il est devenu le meilleur chevalier terrien<sup>6</sup>. Dès le *Lancelot*, il se présente comme celui qui, à travers son

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 570.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 259.

5 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 160.

6 *Lancelot en prose*, tome V, p. 3.

expérience de l'amour, énonce une doctrine autant qu'il s'en réclame ; il conserve et accentue ce caractère dans le *Tristan*.

Lancelot et Guenièvre font donc figure de maîtres pleins de sagesse pour les amants inquiets et cette relation est absolument univoque. Les rôles sont ainsi clairement définis. Pourtant, la voix d'un autre maître s'élève dans le *Tristan en prose*, une voix nouvelle et subversive : celle de Dinadan, le détracteur de l'amour, dont l'opinion n'est à aucun moment remise en cause par l'auteur. Dès lors, concevoir Lancelot et Guenièvre uniquement comme des modèles à suivre peut être contesté. Peut-être sont-ils avant tout des contre modèles mortifères que leurs émules ne suivront que pour leur malheur...

## L'élève a-t-il dépassé le maître ?

Au Moyen Âge, la valeur se mesure au *los*, c'est-à-dire à ce que l'on dit d'une personne. Il est donc important de prêter attention aux paroles prononcées par les personnages pour connaître la valeur accordée à l'un et à l'autre des deux couples. C'est par leur bouche que les auteurs vont construire la réputation de leurs héros, à travers des qualités morales et surtout guerrières pour les chevaliers, esthétiques et courtoises pour les dames.

### En valeur et en prouesse

La valeur (au sens général du terme, de qualité d'honnêteté, de générosité, de sagesse... qui fait le *preudome* au Moyen Âge) et la prouesse sont les qualités qui reviennent le plus souvent à propos des personnages masculins. Si l'on considère le *Lancelot propre* et la *Mort Artu* (la *Queste* bénéficiant d'un statut exceptionnel), Lancelot est très rapidement considéré par tous, à l'exception de quelques élus éclairés par la lumière divine, comme le meilleur chevalier du monde qui mettra fin à toutes les mauvaises coutumes. Dès son arrivée à la cour de Logres, il est pressenti comme un personnage d'exception, en particulier par le roi et la reine, dont le jugement fait autorité. C'est notamment sa beauté qui est soulignée, mais pour ce qu'elle laisse présager de sa valeur<sup>1</sup>.

Son anonymat permet à l'auteur de créer une gradation dans le *los* dont le chevalier fait l'objet ; les noms et les périphrases par lesquels on le désigne servent de miroir à cette réputation exceptionnelle. Sa première grande victoire est celle de l'imprenable Douleuse Garde. Il devient alors pour tous *li chevaliers qui conquist la Douleuse Garde*<sup>2</sup> : son identité est héroïque.

L'ultime étape de son ascension vers la gloire est celle de la guerre d'Arthur contre Galehaut où l'auteur insiste sur la faculté de Lancelot à focaliser tous les regards sur lui pendant la bataille. Il a veillé à lui donner des spectateurs de choix, non seulement Arthur et Guenièvre, mais aussi Gauvain, qui fait

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 348, 356...

autorité en matière de bravoure et qui était jusqu'alors le meilleur chevalier de la cour<sup>1</sup> ; son jugement élogieux est une preuve incontestable de la valeur du jeune chevalier. Mais aucune marque d'estime ne pourra égaler le geste que le roi des Lointaines Îles a fait par admiration pour Lancelot : renoncer à ses ambitions territoriales. Le *los* de Lancelot crée la *merveille* de ce brusque retournement de situation, c'est pourquoi il devient alors *li boins chevaliers*, comme si auprès de lui toute valeur était éclipsée. L'article défini nous montre que, dans son nom même, il est par essence l'idéal de la chevalerie, terrienne tout au moins.

Lancelot possède une identité héroïque avant que d'avoir un nom. C'est sa valeur, et elle seule, qui le définit. D'ailleurs, alors que le lecteur connaît son nom et son origine, l'auteur persiste longtemps à n'utiliser à son propos que le terme de *chevalier* précédé de *novel* ou d'une épithète homérique. Il s'agit d'affirmer la position héroïque d'un personnage qui était déjà le héros du *Chevalier de la Charrette* et de l'imposer comme le héros du premier cycle en prose romane, sur un terrain encore vierge de concurrents.

Le propos est sensiblement différent de celui du *Tristan en prose* qui doit établir la supériorité de ses héros sur un couple héroïque préexistant dans le genre de la prose. L'auteur doit sans cesse trouver des moyens plus ou moins détournés pour persuader le lecteur que le *los* de Tristan égale et même surpasse celui de son prédécesseur. Lorsque le *Lancelot* exalte la valeur inégalable de son héros éponyme, on est presque dans l'ordre du *topos*, si ce n'est que cette idée reste indispensable pour tirer le personnage du côté de l'*amour fine* et pour préparer le renversement final (sous le règne du Graal, le premier chevalier devient un réprouvé). Mais dans le *Tristan*, la supériorité du héros est un enjeu encore plus capital puisqu'elle porte le projet même du roman, d'où l'importance du *los*.

Lorsque Tristan se lance dans la vie chevaleresque, Lancelot y a déjà remporté le *los*. C'est pourquoi il sert sans cesse de point de comparaison. Très rapidement, il nous est suggéré que Tristan vaut bien le chevalier d'Arthur. Tout d'abord, ce sont ses amours avec Yseut qui tiennent son amant à l'écart de la célébrité, contrairement à Lancelot que son cœur pousse à l'aventure.

Cela ne signifie pas pour autant que le chevalier de Cornouailles n'a pas déjà prouvé sa vaillance dans des actions d'éclat. Il possède même en la matière une longueur d'avance sur son concurrent arthurien puisqu'il a déjà été fait chevalier et a tué Morholt avant que Lancelot ne soit adoubé<sup>2</sup> ; mais celle-ci ne lui servira à rien d'une part parce qu'il va rencontrer Yseut et se tenir à l'écart d'une vie chevaleresque vraiment active (ce qui est conforme aux données des versions en vers), et surtout parce qu'il vit en Cornouailles, la terre des mauvais chevaliers, où le *los* ne peut naître, car le héros ne trouve personne à qui mesurer sa valeur. Kaherdin souligne d'ailleurs que la supériorité de Lancelot sur Tristan n'est que fortuite : il a été depuis plus longtemps que lui en aventure ; néanmoins, bientôt, la renommée de Tristan surpassera la sienne (de même que la renommée du *Tristan en prose*, composé après le *Lancelot*, dépassera bientôt celle de son concurrent)<sup>3</sup>.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 54 et suivantes.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 324.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 161-162.

L'auteur va user de diverses stratégies pour faire rattraper son retard au héros. Si l'anonymat permet une confusion entre les deux personnages, c'est que la prouesse dont fait montre Tristan l'autorise<sup>1</sup>. Ce *quiproquo* se répète à maintes reprises dans le roman, en particulier tant que le mérite de Tristan n'a pas été consacré par son admission à la Table Ronde. Il est toujours question alors de la *bonté* du chevalier, de sa *proesce*, du *los* et du *pris* qu'il remporte.

Lorsque l'identité de Tristan est connue, la comparaison avec Lancelot se fait de manière beaucoup plus directe ; les personnages qui rencontrent l'amant d'Yseut en arrivent toujours à la conclusion que *Tristan est orandroit le meilleur chevalier dou monde fors monseignor Lancelot dou Lac*<sup>2</sup>. Cette phrase est employée comme un véritable *leitmotiv*<sup>3</sup>.

Cependant, la suprématie de Lancelot n'est pas encore tout à fait remise en question dans la mesure où il sert toujours de référence à laquelle comparer Tristan (jamais l'inverse ne se produit), et où les termes utilisés par l'auteur sont ambigus puisque Lancelot peut être aussi bon chevalier que Tristan, ou encore meilleur que lui. C'est de manière sporadique qu'au début du roman l'auteur ose affirmer clairement cette égalité. Mais il donne fort habilement beaucoup de poids à ces déclarations en les attribuant à la voix de la légende. Que ce soit par le *livre dou latin* ou par l'inscription de la Fontaine Brahaigne, elle consacre les *trois bons chevaliers dou siecle* : Lancelot, Tristan et Galaad. Il s'agit ici de la consécration absolue, car le *los* dont ces chevaliers font l'objet est celui de la postérité ; ils sont reconnus par tous, et de manière absolue, comme des égaux.

Cette égalité est parfois remise en question par l'auteur, mais toujours de manière extrêmement discrète. On peut à cet égard comparer les deux *folies* narrées dans le *Tristan en prose* (et la *folie Lancelot* est une interpolation du *Lancelot en prose*, ce qui induit une comparaison entre les deux romans). Lancelot fou retrouve les gestes du chevalier pour défendre le gentilhomme qui l'a recueilli contre des assassins. Mais cette action sombre dans l'oubli et son auteur croupit bien des années dans les étables de Corbenic avant que quelqu'un ne s'intéresse de nouveau à lui. En revanche, lorsque Tristan fou doit défendre les bergers qui le nourrissent, ce n'est pas seulement contre des hommes : il affronte victorieusement la surnature sauvage que représente le géant Taulas de la Montagne. Très rapidement, la nouvelle de ce coup d'éclat se répand jusqu'à la cour et c'est ce qui permet au héros de réintégrer son milieu. Donc, même lorsqu'il est atteint de folie, sa valeur lui permet de triompher de tous les dangers aussi bien que de faire de lui l'objet du *los*, ce qui n'est pas le cas de Lancelot.

En outre, l'auteur se risque quelquefois à mettre dans la bouche de ses personnages une parole qui affirme la supériorité de Tristan<sup>4</sup>. En règle générale, pour les personnages qui sont des créations originales du *Tristan en prose*, comme Kaherdin ou Dinadan, la valeur du chevalier de Cornouailles dépasse celle du chevalier arthurien ; les personnages défendent le héros de leur roman.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 343.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 471.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 475, 524...

4 Par exemple, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 6.

Rapidement, le *los* se transmet entre les deux chevaliers. Très tôt, l'auteur commence de confisquer ce mot à Lancelot et ce, tout d'abord, par l'entremise de Palamède, qui est pourtant l'ennemi juré de Tristan :

En la meson le roi Artus n'oï je onques granment parler de Tristan, fors une nuit tant solement, et ce fu adonc quant il avoit le roi Artus resqueus de mort et delivré d'une mout anieuse prison ou il avoit esté, ce disoient il par leanz. Adonc parloient il de Tristan et li donoient *si grant los et si grant pris* de totes bontez et de totes valors de chevaliers que je n'oï onques a Lancelot dou Lac doner *si grant pris ne si grant los* com il donoient a Tristan<sup>1</sup>.

On notera l'importance du chiasme qui insiste sur le renversement de situation qui commence à se produire, même si l'auteur atténue encore son propos par une réserve préliminaire. Par la suite, c'est Lancelot lui-même qui va transmettre le *los* à son ami<sup>2</sup> dans une sorte de passation de pouvoir, ce qui explique la fréquence de la famille de ce mot dans l'extrait.

Enfin, cette transmission du *los* est prise en charge par le narrateur qui entérine le changement, le rend officiel et universellement reconnu<sup>3</sup>. Ainsi, le mot et ce qu'il désigne sont explicitement déplacés d'un héros à l'autre. Pourtant, au départ, rien ne laissait présager aux autres personnages qu'un chevalier de Cornouailles pourrait ainsi supplanter la fleur de la chevalerie arthurienne.

En effet, c'est de manière différente que l'auteur du *Tristan* bâtit la réputation de Lancelot et Tristan. Depuis le *Lancelot en prose*, le premier est toujours serti dans l'écrin d'un groupe qui brille de tous les feux de la vaillance et de la courtoisie : fils du roi Ban, il est le fleuron de son lignage ; par sa mère, il descend de la lignée de David et l'auteur y insiste puisque cette ascendance est un point capital dans l'histoire du Graal ; dans la cité enchantée de la Dame du Lac, il est le *fils de roi* paré d'une couronne de roses et de toutes les vertus de la prouesse précoce, rehaussées encore par la présence autour de lui de ses deux cousins ; enfin, il devient le joyau de la cour arthurienne et brille d'un éclat encore plus rare au milieu de la fine fleur de la chevalerie. Il conserve ce trait dans le *Tristan*. Il ne saurait s'y concevoir seul ; autour de lui, en présence ou en pensée, se presse toujours, sinon la cour d'Arthur, du moins son lignage, soucieux de son bonheur et de sa réputation. Il faut cependant noter que ce lignage s'est négativisé ; pour conserver la primauté à Lancelot, il est prêt aux actions les plus viles, jusqu'à envisager d'assassiner Tristan<sup>4</sup>. Ce trait, inconcevable dans le *Lancelot en prose*, ternit l'éclat du lignage de Ban, et par là même celui de son plus illustre représentant, qui devient une gemme mal sertie.

Tristan, au contraire, est isolé, même au sein de son lignage, non seulement parce que bien des membres en ont été décimés par des luttes intestines, mais surtout parce que ceux qui restent, Marc et Audret, n'ont rien en commun avec leur parent. Vils et lâches, malgré une force qui aurait pu faire d'eux d'excellents chevaliers, ils se font sans cesse les champions de la trahison. Ce n'est pas un

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 916.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, p. 295.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 111.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 111-112.

hasard d'ailleurs si Marc règne sur la Cornouailles, dont les chevaliers sont méprisés par les autres membres de leur ordre, au point qu'un chevalier qui se respecte refuse de se battre avec eux. Tristan le preux n'a pas sa place parmi eux, pas plus d'ailleurs qu'il ne l'aura en Logres : tout d'abord marqué du sceau de l'infamie car il porte l'écu de Cornouailles, il lui faudra bien du temps pour être admis dans le cercle d'élite de la Table Ronde. Pour autant, même après son admission, il n'intégrera jamais tout à fait le monde de la cour, retenu par ses aventures solitaires ou encore, bien sûr, par ses amours secrètes, ou tout au moins discrètes, avec Yseut. C'est donc par contraste que se développe la mise en valeur de ce héros, alors que Lancelot est la figure du soleil au milieu des étoiles : le chevalier d'Arthur est conçu comme la pierre maîtresse d'un ouvrage d'orfèvrerie ; Tristan, lui, brille de tout l'éclat du solitaire.

Dans le *Tristan*, c'est le héros éponyme qui voit sa prouesse la plus mise en avant. Il affirme lui-même sa supériorité dans le domaine guerrier dès le début du roman : que ce soit aux échecs, combat métaphorique, ou à l'escrime, combat réel, il se pose d'emblée comme inégalable<sup>1</sup>. Son avis, parce qu'il est à la fois juge et partie, pourrait être sujet à caution. Mais l'outrecuidance n'est que rarement le fait d'un héros courtois ; de plus, il est rapidement appuyé par les faits et par le narrateur lui-même, voix objective par excellence.

La bataille contre les Saxons est très largement inspirée par la guerre contre Galehaut dans le *Lancelot en prose*. Pour autant, elle ne fait pas de Tristan le simple égal de son prédécesseur qui avait de son côté l'élite chevaleresque, les membres de la Table Ronde et de la cour arthurienne, même décimés, même diminués. Tristan ne se bat pas seulement contre les Saxons, il combat aussi la médiocrité de ses alliés. Lancelot a mené à lui seul le camp d'Arthur à la victoire ; Tristan fait la victoire malgré son propre camp.

Les métaphores qu'utilise l'auteur pour désigner son personnage sont explicites à l'égard de la supériorité qu'il veut lui attribuer. Lors du tournoi de Louveserp, il établit une comparaison entre Tristan et son éternel second, Palamède : *Se mesire Tristrans est comme lyons, Palamidés est comme lupars*<sup>2</sup>. Les comparants sont moins banals qu'il n'y paraît ; ces deux félins font directement référence au léopard et au lion qui sont de toutes les allégories et métaphores dans le *Lancelot en prose* pour évoquer Galaad et son père, *li lieparz [...] de qui li granz lions doit issir*<sup>3</sup>. Tristan devient donc l'équivalent terrien de Galaad, celui que Lancelot ne pourra jamais égaler<sup>4</sup> ; ce dernier devient alors un second Palamède, condamné à rester dans l'ombre de Tristan. D'ailleurs, si au début du roman les personnages prenaient souvent l'amant d'Yseut pour Lancelot, dès l'arrivée de Galaad, c'est avec lui qu'ils confondront le héros éponyme<sup>5</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 609.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 274.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 202.

4 Les interpolations de la *Queste* font parfois rupture à ce sujet, l'auteur n'ayant pas modifié le texte du *Lancelot* pour l'unifier avec le sien. Dans ce cas, Lancelot est encore désigné comme le meilleur chevalier terrien, sans que cela remette en cause notre analyse.

5 C'est par exemple le cas de Palamède au tome VI, p. 338.

Celui-ci supplante donc le chevalier de Logres dans le cœur et l'esprit de ceux qu'ils côtoient. Ils lui accordent la suprématie et le personnage le plus représentatif en est Arthur lui-même qui n'aura de cesse de rechercher la compagnie de Tristan, de manière presque obsessionnelle, comme lors de la Pentecôte du Graal où il semble l'attendre avec plus d'impatience que le *Saint Vessel* lui-même. La place de Lancelot est à présent occupée par Tristan, qui l'annonce dès le tournoi des Pucelles où *tout li mieudre cevalier du monde porteront escu de Cornouaille, car tout li cevalier du lingnage le roi Ban [...] porteront escus de Cornuaille*<sup>1</sup>. Non seulement le signe de l'excellence n'est plus celui de Lancelot, mais Tristan impose sa marque au lignage de son concurrent.

On voit bien dans quelle difficulté se trouve l'auteur du *Tristan en prose* : il doit absolument mettre en avant Tristan, le nouveau héros qu'il veut rattacher au monde arthurien. Faire de Tristan un chevalier de la Table Ronde, lui donner une généalogie qui égale en prestige celle du lignage de Ban (Tristan appartient à la lignée de Joseph d'Arimathie), quoique constituant un élément notable, n'est pas suffisant pour cela. L'auteur doit prouver que son héros est supérieur à son prédécesseur. Il faut les faire s'affronter dans un combat, représentation symbolique de la bataille littéraire opposant les deux Sommes en prose.

Ce problème a aussi été celui de l'auteur du *Lancelot*. L'ombre de Tristan plane par endroits sur son roman, et il s'agit de prouver la supériorité du héros arthurien sur celui de Cornouailles, du roman en prose sur ceux en vers. C'est pourquoi on pourrait considérer certaines scènes du *Lancelot en prose* qui reprennent des éléments de la légende tristanienne comme un affrontement *in absentia* avec Tristan. Il faudrait se pencher plus particulièrement sur les épisodes dans lesquels Lancelot combat des avatars des grands ennemis tristaniens : avatars du Morholt, comme Méléagant, du dragon d'Irlande, comme celui de Corbenic, des barons félons, comme les neveux d'Arthur... Dans ces batailles, c'est peut-être moins contre ces adversaires qu'il se bat que contre l'ombre de Tristan, contre cet intertexte aussi indispensable qu'encombrant.

Mais puisqu'il s'agit de faire oublier l'intertexte tristanien, cet affrontement métaphorique avec un adversaire présent-absent est maintenu dans une discrétion étudiée et conserve une place limitée dans le texte. Il prend une importance plus conséquente dans le *Tristan en prose* où la rivalité entre les deux guerriers semble reprendre celle qui opposait déjà les Lancelot et Gauvain du *Lancelot en prose*, qui combattent en duel ou par l'intermédiaire d'autres chevaliers<sup>2</sup>.

On observe dans le *Tristan en prose* le même phénomène. Pendant bien des pages, l'auteur n'attaque pas de front le personnage de Lancelot. Cependant, on ne compte plus les combats au cours desquels Tristan affronte des substituts de son rival, comme des membres de son lignage : ainsi Hector, dont il nous est bien précisé qu'il est le *fuiz le roi Ban de Benoïc et freres au bon chevalier et vaillant qui monseignor Lancelot del Lac estoit apelez*. De la même manière, Tristan doit affronter Galehaut qui, outre qu'il est le plus proche ami de Lancelot, a décidé de se battre avec l'épée que lui a offerte ce dernier. C'est Lancelot qui porte les

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, p. 236.

2 *Lancelot en prose*, tome II, p.179-181.



coups par procuration, d'autant que c'est lui qui était l'adversaire attendu<sup>1</sup>. Tristan exprime la nécessité de ce combat contre son homologue<sup>2</sup>. C'est le seul moyen d'acquérir le plein statut de héros. Pendant longtemps, il lui est impossible de combattre Lancelot autrement que par parents ou amis interposés. Mais lorsque Tristan affronte ces substituts, il est vainqueur, même lorsqu'il s'agit de Galaad<sup>3</sup>. Le nouveau héros triomphe de l'ancien sous sa forme la plus parfaite et non corrompue : sa victoire est écrasante.

Sa supériorité s'affiche aussi dans les combats que Lancelot doit parfois mener contre des doubles de son ami, comme le Chevalier Vermeil, autre guerrier d'exception et amoureux transi d'Yseut. Lancelot prend son adversaire pour Tristan et, par ce simple fait, finit par avoir le dessous face à ce jeune chevalier qu'il aurait dû mener à outrance sans problème<sup>4</sup>. Sans même avoir à combattre, Tristan impose sa supériorité.

Il conquiert sur son ami la réputation d'être le meilleur chevalier du monde, il empiète sur son domaine littéraire ; il est donc significatif qu'il conquière aussi sa terre. On a vu que Tristan transformait le *Pays de Servaige* en *Franchise Tristan*, comme Lancelot avait fait de la *Douloureuse Garde* une *Joyeuse Garde*. Le premier prend par là possession de la terre de son ami, ce qui est confirmé par la suite du texte puisque les amants de Cornouailles investissent la Joyeuse Garde dont Lancelot les fait maîtres. Tristan finit d'ailleurs souvent par étendre son emprise sur des territoires que Lancelot n'a pas achevé de conquérir, comme dans le cas du Château Orgueilleux<sup>5</sup>.

Enfin, la situation achève de se renverser au Perron Merlin, où l'affrontement est direct. Afin de respecter la vraisemblance, l'auteur crée une situation de *quiproquo*, toujours grâce à l'artifice de l'anonymat. Longtemps, les deux hommes sont à égalité, *Et nonpourquant, che devise bien l'estoire tout apertement que mesire Tristrans en avoit auques le plus bel*<sup>6</sup>. C'est l'estoire qui consacre Tristan. Quoi qu'il puisse se dire ensuite, l'épisode a marqué le lecteur de manière forte. Ce n'est qu'après cette victoire que le chevalier de Cornouailles révélera son identité, car il ne peut gagner un véritable statut héroïque et prétendre à la célébrité littéraire qu'après avoir surpassé le héros par excellence qu'est Lancelot.

## En beauté et en courtoisie

Les qualités de beauté et de courtoisie concernent à la fois les héros féminins et masculins qui doivent allier la perfection de l'esprit à celle du corps, l'une étant le reflet de l'autre. La beauté de Lancelot, dans le roman éponyme, est soulignée dès son arrivée à la cour et que c'est à travers elle qu'est pressentie sa

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 475.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, p. 252-253.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 154 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 201.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 672-673.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 255.

valeur chevaleresque<sup>1</sup>. Mais il y a bien longtemps que les personnages ont commencé de s'extasier sur cette *merveille* esthétique qu'est Lancelot (et donc le *Lancelot*). Il semble que ce soit sa beauté qui provoque l'intérêt de la Dame du Lac et qui soit à l'origine de l'histoire de Lancelot<sup>2</sup>.

Durant tout son séjour sous le lac, elle le pare chaque jour d'une nouvelle couronne de roses : il est la fleur de ce monde, et la rose est le symbole de la beauté. Il est intéressant de noter que cette fleur sert le plus souvent à représenter la beauté féminine : dans ce roman, elle devient symbole de Guenièvre, que notre héros aperçoit par la fenêtre d'une prison morgannienne<sup>3</sup>. La beauté de Lancelot a des aspects féminins, soulignés par l'auteur<sup>4</sup>. Cette beauté échappe aux catégories prédéfinies. Le grand portrait de Lancelot le présente comme une *merveille*, mélange de délicatesse et de force, qui provoque le commentaire, plus ou moins élogieux, selon que ceux qui en parlent s'avèrent aptes ou non à voir ce que révèle cette exceptionnelle beauté et les éléments parfois surprenants qui la composent, comme son trop large torse, qui contraste avec tout le restant de son corps, parfait exemple d'harmonie, entièrement bâti sur l'idée de mesure<sup>5</sup>. Seule Guenièvre est capable de reconnaître à nouveau la *mesure* jusque dans l'excès. Sa beauté, malgré tout, est reconnue de chacun et focalise tous les regards et l'attention d'autrui. C'est ainsi que, lors de sa première arrivée à Camelot, le verbe *veoir* se multiplie dans le texte avec Lancelot pour unique complément d'objet<sup>6</sup>. Cette propension spectaculaire du personnage restera tout au long de sa vie l'une de ses caractéristiques héroïques, un trait essentiel de son rapport à autrui et constituera le ressort de bien des épisodes<sup>7</sup>.

Si, dans un tel contexte, la courtoisie est un trait distinctif moins évident que la beauté, elle n'en est pas moins inhérente au personnage. Elle est extrême, au point de le jeter parfois dans des dilemmes insolubles entre son cœur et le sentiment de l'honneur et qui permettent de retrouver dans le roman l'influence de la littérature des débats. C'est avec patience qu'il supporte les tentatives de séduction et les menaces d'une demoiselle de Morgain : *et se vos estes, fet il, vers moi vilaine, je serai vers vos cortois*<sup>8</sup>. De même qu'à la violence du Mal, le chevalier doit répondre par une violence contraire, à la *vilenie* le vrai héros doit opposer la *cortoisie*.

Beau et courtois, Lancelot ne pouvait que s'accorder avec Guenièvre dont l'extraordinaire beauté et la merveilleuse courtoisie qui, associées à la prouesse et à la vaillance (qualités essentiellement masculines, car Guenièvre, comme Lancelot, réunit des traits féminins et des traits masculins pour construire une

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 272, 274.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 27.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 61-62.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 73.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 73.

6 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 271.

7 Michèle Gally, « Sous le feu des regards ou la beauté captive », dans *Lancelot*, ouvrage dirigé par Mireille SEGUY, Paris, Autrement, 1996, collection « Figures mythiques », p. 51-64.

8 *Lancelot en prose*, tome I, p. 320. C'est nous qui soulignons.

image de la perfection) la définissent dès le prélude du roman<sup>1</sup>. Si elle partage la *pris* de beauté avec deux autres femmes dans le monde, sa courtoisie reste inégalée. En Guenièvre, la valeur morale prime la beauté.

Sa courtoisie est particulièrement visible lorsqu'elle remplit ses fonctions de reine : elle accueille les nouveaux arrivants et retient les nouveaux chevaliers à son service<sup>2</sup>, devenant en quelque sorte le pendant féminin du « roi qui fait les chevaliers<sup>3</sup> ». Son cette attention délicate à autrui se manifeste dès la première scène importante où elle apparaît, celle de l'arrivée de Lancelot à la cour : elle remarque immédiatement le trouble qu'elle fait naître en lui<sup>4</sup>. Sa grande courtoisie lui permet de lire dans les cœurs, de deviner immédiatement ce que d'autres mettront des années à soupçonner. Sa *grant valor*<sup>5</sup> lui vient de ses exceptionnelles qualités de cœur.

Sa beauté n'est pas oubliée pour autant ; elle aussi constitue un *leitmotiv*, dans les paroles de Lancelot en particulier. Quand il doit porter un jugement esthétique, l'aune est la beauté de sa dame. C'est ainsi qu'il fait une curieuse réponse au roi Pellés qui lui demande son avis sur le Graal porté par sa fille : *Il me samble, fet il, que de damoisele ne vi je onques si bele ; de dame ne di je mie*<sup>6</sup>. La beauté de sa dame agit sur le chevalier comme un pôle d'attraction irrésistible qui parvient même à le rendre sourd à la question posée.

Affirmée par son amant, la beauté de Guenièvre est confirmée par la voix des autres personnages mais aussi par celle de la légende, au début du cycle et jusqu'à la fin, puisque Guenièvre est immarcescible. En ouverture de *la Mort Artu*, le conteur explique qu'une fois la Quête achevée, Lancelot est retombé dans son erreur première et donne à cette rechute une explication : la reine immarcescible est *fonteinne de toutes biautez*<sup>7</sup>. Par cette dernière métaphore, le texte fait de la reine la Beauté même. Elle ne souffre plus aucune concurrence, contrairement à ce que l'on constatait au début du *Lancelot-Graal* où elle partageait sa gloire avec Amite et Hélène Sans Pareille ; le *Tristan* lui ajoute une troisième rivale en la personne d'Yseut et, parallèlement, dresse son personnage éponyme face à Lancelot.

Dès le début, l'égalité des deux chevaliers, en matière de beauté, est proclamée<sup>8</sup>. Pour prouver cette affirmation, l'auteur a recours au même procédé qu'il a déjà utilisé pour montrer l'égle valeur des deux chevaliers : le *quiproquo*<sup>9</sup>. De même, très vite, Yseut est comparée à Guenièvre. Galehaut, en grande discussion avec cette dernière, met les deux couples sur un pied d'égalité pour ce qui est de la valeur et la beauté. Pour lui, il n'y a que deux dames et que deux chevaliers dignes de ce nom : Guenièvre et Yseut, Lancelot et Tristan. Cet

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 59-60.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 241.

3 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1998, deux tomes, v. 331.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274-275.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 206.

7 *La Mort le roi Artu*, p. 3-4.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 244.

9 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 337.

avis est accueilli avec enthousiasme par la femme du roi Arthur, ce qui entérine la promotion d'Yseut comme son égale, car, par tradition, Guenièvre est la reine qui juge les dames et les demoiselles et les place au rang qu'elles méritent (on connaît l'exemple célèbre d'Énide). Mais, rapidement, le lecteur se doute que la beauté d'Yseut doit être supérieure. Lors des noces de Néronneus, les chevaliers se livrent au rituel du vœu, *topos* de la littérature chevaleresque<sup>1</sup>. La renommée des deux dames est la même ; cependant, c'est Yseut qui est finalement choisie pour l'épreuve du baiser.

Ce premier échec de Guenièvre avait été préparé par l'épisode des Lointaines Îles qui repose sur un concours de vaillance pour les hommes, de beauté pour les dames. C'est la Belle Géante, mère de Galehaut, qui est la détentrice du *pris* lorsque débarquent les amants de Cornouailles ; quand il apprend la nature de l'épreuve, Tristan se sent aussitôt rassuré car, alors qu'en matière de bravoure il veut bien se reconnaître un égal en Lancelot, il ne songe même pas à comparer la beauté de sa dame, pas même à celle de Guenièvre<sup>2</sup> : le contraste est notable. Et si son opinion peut être suspectée de subjectivité, tel n'est pas le cas de Dinadan, d'ordinaire très critique envers les dames, mais qui n'hésite pas à affirmer : *Ele a bien passees de biauté toutes les dames k'il onques veïst ! Et selonc ce k'il li est avis, la roïne Genievre n'est pas si bele dame com ceste est*<sup>3</sup>.

Enfin, c'est le tournoi de Louverserp qui consacre la victoire d'Yseut. Guenièvre est absente, ce qui lui laisse le loisir de briller dans tout l'éclat de sa beauté. Dès le premier jour, elle est assise à la place d'honneur car, rien qu'à son allure, les dames ont deviné son rang. Elle porte des vêtements royaux : elle est *la* reine, éclipse Guenièvre que tous semblent avoir oubliée. Elle fait trois apparitions successives ; chaque fois sa beauté éblouit un peu plus, et, finalement, *ele resamble Dieu a tous ses angles*<sup>4</sup>. Cette gradation, assortie du chiffre trois (le chiffre de la Trinité, indivisible et parfaite) et de la comparaison de la reine avec Dieu et ses anges, montre la perfection de la beauté d'Yseut.

Son triomphe sur Guenièvre est total, elle tend même à la supplanter sur le terrain de la courtoisie. On trouve une comparaison entre les deux reines dans la bouche des dames de la cour, qui tourne explicitement en faveur d'Yseut<sup>5</sup>. C'est elle qui, au cours du tournoi, insufflera aux chevaliers la volonté de se dépasser. Le rôle de l'épisode de Louveserp est bien de montrer en Yseut la dame courtoise par excellence. A partir de ce moment, elle a supplanté Guenièvre et Arthur lui-même viendra lui faire allégeance à la Joyeuse Garde.

En revanche, Tristan ne devrait pas avoir évincé Lancelot dans le domaine de la courtoisie, car il lui reste pour cela à acquérir une valeur majeure dont Lancelot est l'incarnation : la mesure<sup>6</sup>. Néanmoins, cela ne semble pas affecter l'opinion des personnages du roman ; ceux-ci tiennent Tristan et Yseut pour le

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 21.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, p. 69-70, § 454.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 127.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 274.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 230.

6 Cf. Philippe Ménard, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 48.

couple courtois par excellence, loin devant Lancelot et Guenièvre. Lors de la Pentecôte du Graal, Baudemagu déclare que pour la cour soit parfaite, il manque Tristan et Yseut, et il oppose cette fête au tournoi de Louverserp où, selon lui, rien ne manquait. Or, Lancelot et Guenièvre sont tous deux présents à cette Pentecôte, tandis que Guenièvre était absente du tournoi.

En outre, le lignage de Ban déchoit au point de penser à assassiner Tristan dont l'éclat fait de l'ombre à son plus illustre représentant. Ce comportement parfaitement anti-courtois ne saurait laisser Lancelot vierge de toute trace : porter atteinte à la courtoisie de son lignage, c'est aussi toucher à la sienne. Il reconnaît d'ailleurs lui-même la supériorité de Tristan dans certains domaines de la courtoisie et particulièrement, de manière révélatrice, dans le domaine littéraire, consacrant à travers lui l'auteur du *Tristan*<sup>1</sup>. En beauté et en courtoisie, le *los* est remporté par les amants de Cornouailles.

C'est un véritable affrontement opposant deux à deux les quatre personnages qui est mis en scène dans le roman. Ce thème du couple combattant pour prouver sa supériorité en matière de prouesse comme de beauté était annoncé dès le début du texte par la coutume des Lointaines Îles, métaphorique de l'ambition de l'auteur du *Tristan*.

C'est pourquoi la lutte engage aussi les personnages féminins. Bien souvent, cette bataille féminine est transposée sur les personnages masculins, chaque chevalier cherchant à défendre la beauté de sa dame. Nombreuses sont les joutes qui ont ce motif pour point de départ, *topos* du roman courtois réactivé ici par les ambitions littéraires qu'il métaphorise. Lorsque ces batailles opposent, indirectement, Guenièvre et Yseut, c'est cette dernière qui l'emporte. Ainsi, Lancelot est amené à défendre la beauté de Guenièvre contre Cécicès qui prétend qu'Yseut est la plus belle<sup>2</sup>. Il n'a pas le dessus et le verdict du combat prend presque la valeur d'un jugement de Dieu car l'amant de Guenièvre, qui est le meilleur chevalier du monde, aurait dû triompher facilement d'un tel adversaire. De même, ce n'est pas un hasard si la consécration d'Yseut à Louveserp s'accompagne de la victoire aux armes de Tristan<sup>3</sup>.

Ce n'est pas trop dire que de parler de bataille à propos des deux reines. Le roman comporte quelques scènes où la conscience de leur concurrence est visible. Ainsi, à Guenièvre qui avait déclaré avoir placé son cœur le plus haut qu'il était possible, Yseut répond par un message agressif où elle dit vouloir voir leurs deux couples s'affronter en valeur et en beauté<sup>4</sup>. Le *Tristan en prose* s'intéresse avant tout aux combats, il a donc fait d'Yseut une héroïne guerrière à sa manière : ici, le thème de l'amour est moins traité en lui-même que pour les joutes, physiques ou verbales, auxquelles il donne lieu. Yseut défie sa rivale, congédie Palamède et lui défend de la revoir *devant qu[']ele soie] ou reaume de Logres*<sup>5</sup>, prémonition qui, sur le plan littéraire, prouve qu'Yseut, dès l'origine, est destinée à concurrencer la femme d'Arthur sur son propre terrain. A son tour,

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, p. 257.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 225 et suivants.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 152 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 511.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 511.

Guenièvre fait preuve d'une réaction significative lors du tournoi du Château des Pucelles où, contrairement à toute l'assistance, elle refuse de faire la louange de Tristan contre son ami<sup>1</sup>.

Les deux couples s'engagent dans une bataille pour la suprématie en courtoisie et en beauté. Il est difficile, sur ces deux points, de départager véritablement les deux chevaliers ; si Tristan bat Lancelot, ce n'est que de peu. En revanche, la victoire d'Yseut sur Guenièvre paraît beaucoup plus éclatante puisqu'à partir du tournoi de Louveserp il est admis par tout le monde qu'elle a surpassé sa rivale en courtoisie mais surtout en beauté. C'est sans doute ce deuxième point qui est le plus important car, comme le fait remarquer Emmanuèle Baumgartner :

Si Iseut n'a pas un pouvoir égal à celui de Guenièvre, elle reste incontestablement la plus belle, donc la plus aimable, donc la reine incontestée d'un roman qui entend privilégier la dimension esthétique de l'écriture et le plaisir de la lecture, *les beaux diz plaisans et delitables*, sur la dimension didactique<sup>2</sup>.

A Louveserp, la femme d'Arthur devait être accompagnée par les chevaliers de la Table Ronde, afin d'apparaître comme la souveraine courtoise par excellence ; elle est remplacée dans ce rôle par Yseut dont le cortège est plus restreint, certes, mais sans doute plus brillant : à sa tête on trouve Tristan, le meilleur chevalier du monde, réuni avec son ennemi Palamède que sa réputation place au quatrième rang des meilleurs chevaliers, juste derrière Lancelot et Lamorat ; ils sont accompagnés de Gahériet, le meilleur représentant du lignage de Lot et membre éminent de la Table Ronde, et de Dinadan qui, bien que remettant souvent en cause les bases de la courtoisie, en incarne l'une des valeurs : la facilité à manier le langage. Les quatre chevaliers apparaissent comme des allégories des valeurs courtoises faisant cortège à la nouvelle reine.

On distingue tout ce qui sépare le projet du *Tristan en prose* du poème de Thomas : ce dernier avait choisi de faire de Marc un nouvel Arthur et situe donc l'action dans une époque postérieure à celle du célèbre roi<sup>3</sup>. Le projet du *Tristan en prose*, parce qu'il fait d'eux des contemporains, se montre particulièrement ambitieux : Tristan et Yseut ne s'imposent pas grâce à l'absence de Lancelot et Guenièvre mais malgré eux. Le *Tristan* se distingue donc du *Lancelot en prose* qui, ignorant délibérément la légende de Cornouailles, avait utilisé un procédé sensiblement identique à celui de Thomas.

Le roman prend soin de célébrer les amants de Cornouailles non seulement individuellement, mais aussi en couple : c'est là en particulier la fonction de l'épisode des Lointaines Îles<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs à l'issue de leur séjour insulaire qu'ils peuvent affirmer leur égalité avec le couple Lancelot-Guenièvre<sup>5</sup>. Très vite,

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 152.

2 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990, p. 70.

3 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, p. 229.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 450.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 482.

les personnages, et le *Tristan en prose* à travers eux, consacrent la précellence des amants de Cornouailles<sup>1</sup>.

## Une entreprise masquée

La bataille est acharnée mais reste toujours souterraine. Si le *Lancelot en prose* préfère éviter l'écueil en évacuant le couple tristanien, le *Tristan en prose* choisit la confrontation. Il ressort que Tristan et Yseut sont largement vainqueurs : comme le veut la tradition arthurienne, les héros d'un nouveau roman sont nécessairement des personnages inégalables. Pourtant, si l'auteur fait en sorte que cette conclusion reste la conviction intime du lecteur, il fait tout pour qu'elle passe pratiquement inaperçue.

Tout d'abord, il se garde d'être trop insistant, c'est pourquoi les passages qui désignent ouvertement Tristan et Yseut comme supérieurs à Lancelot et Guenièvre sont rares et brefs pour la plupart. En outre, ces affirmations ne sont pas toujours placées dans la bouche de personnages dignes de confiance, comme la demoiselle médisante qu'escorte le jeune homme *a la cote mautailée*.

Même lorsque les personnages qui proclament la supériorité de Tristan et Yseut sont dignes de foi, l'auteur évite de donner trop de poids à leurs affirmations. Pour cela, comme l'a fait remarquer Emmanuèle Baumgartner, il utilise le motif du *jeu parti*. Ainsi, Palamède affronte Kahédin dans un *jeu parti* arbitré par Lancelot, et qui ne donne pas de réponse, laissant apparemment le lecteur seul juge<sup>2</sup>, alors que le choix de ce dernier a été largement influencé.

L'auteur fera toujours en sorte que Lancelot et Guenièvre ne soient pas totalement évincés : c'est d'ailleurs là la signification des joutes à l'issue desquelles les deux chevaliers sont à égalité. Ce motif est aussi repris avec Galaad, fils et double de Lancelot, afin d'insister sur le fait que Tristan est bien supérieur à ce dernier (puisque'il arrive à tenir tête à son fils, le double non dégradé du père) tout en ayant l'air d'affirmer leur égalité.

L'auteur introduit aussi des éléments contradictoires pour servir ce dessein. Pendant le tournoi de Louveserp, il affirme que ce sont à la fois Lancelot et Tristan qui remportent le *pris* ; son intention semble donc être d'affirmer l'égale valeur des deux chevaliers. Pourtant, à peine le tournoi achevé, il centre l'attention sur le seul Tristan qui prend le chemin du retour, *et mout estoit liés et joians, car toute avoit vaincue l'assamblee au los de tous*<sup>3</sup> ; l'égalité jusque-là prudemment proclamée devient supériorité de l'un sur l'autre.

Le *Tristan en prose* fait aussi un usage peu modéré des comparaisons implicites. Ainsi, lorsque Tristan affirme ne pas avoir son pareil aux échecs<sup>4</sup>, le

---

1 Cf. par exemple *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 159 ; tome V, § 70 ; tome VI, § 91...

2 Emmanuèle Baumgartner, « Compiler / Accomplir » dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1990, pp. 33-49.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 287.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 609.

lecteur sait pertinemment qu'il vient concurrencer Lancelot sur l'un de ses domaines de prédilection. En outre, ce défi à la qualité intellectuelle de son rival est aussi un défi à sa valeur chevaleresque, les échecs étant une transposition ludique de la guerre. L'auteur compte sur la culture littéraire de son lecteur pour établir une comparaison qui restera toujours implicite.

Nous n'irons pas jusqu'à dire, comme Emmanuèle Baumgartner, que l'indécision finale autorise le lecteur à élire le couple / le récit de son choix<sup>1</sup>, puisque ce choix est très orienté. En revanche, l'auteur donne l'illusion de ce libre choix. Par bienséance, tout d'abord : un auteur ne saurait proclamer ouvertement sa supériorité sur son rival<sup>2</sup>. Mais aussi parce qu'il est difficile de s'opposer à une légende déjà en place : il serait choquant, donc inefficace, d'oser attaquer Lancelot et Guenièvre de front. Enfin, il est stratégiquement plus judicieux de faire croire au lecteur qu'il est libre de son choix. Si, de son propre chef, il élit Tristan et Yseut aux dépens du couple rival, leur supériorité est bien mieux assise car ce choix, parce qu'il est personnel, paraît objectif.

## Les deux couples jouent-ils un rôle d'importance égale ?

La Somme composée par le *Lancelot en prose* repose sur un principe de construction rigoureux : il s'agit de retracer l'ensemble de l'histoire arthurienne en gardant comme fil conducteur la vie de Lancelot ; mais celle-ci ne sert pas seulement de *terminus a quo et ad quem* au récit dont la structure, rendue très complexe par les entrelacements, ne perd jamais totalement de vue son héros ; au pire, l'auteur se contentera de rappeler son nom et ses exploits par la bouche d'autres personnages, au cours d'évocations le plus souvent élogieuses. Pour Jean-René Valette, ces personnages sont mêmes, pour certains, de véritables doubles de Lancelot<sup>3</sup>, à travers lesquels le héros affirme sa présence. Mais, la plupart du temps, il est l'acteur principal de l'action, ou encore il en est l'élément déclencheur : lorsque toute la cour le croit mort, on décide la quête de Lancelot, point de départ des aventures pour dix chevaliers de la Table Ronde, aventures entrelacées sur lesquelles plane toujours l'ombre du héros<sup>4</sup>. Il est même à l'origine d'épisodes décisifs pour l'histoire arthurienne : sa liaison avec Guenièvre est stigmatisée comme ayant provoqué la chute du royaume.

Le chevalier est indissociable de sa dame, et l'importance qu'il prend dans le roman retentit corrélativement sur le personnage de la reine. Toute la carrière chevaleresque de son amant trouve son origine dans l'amour qu'elle lui inspire et sans cesse Lancelot l'évoque en pensée sinon en paroles. Par ailleurs, elle est aussi au centre de nombre d'épisodes capitaux : on pourrait citer celui de la

---

1 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 69.

2 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, op. cit., p.69.

3 Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998, p. 395.

4 *Lancelot en prose*, tome II, p. 318 et suivantes.



fausse Guenièvre ou encore celui du fruit empoisonné dans la *Mort Artu*. Jusqu'au moment où Lancelot et elle choisiront de se retirer du monde, leur amour les impose comme le couple central du roman, bien avant le couple royal.

Lancelot construit le récit, sa relation aux autres personnages détermine leur importance dans l'action (et notamment celle de Guenièvre) et jamais il ne s'absente totalement du roman. Celui-ci mérite donc bien le nom de *contes Lancelot*<sup>1</sup>, qui prouve que le héros est bien le fil conducteur, celui qui permet à l'histoire de se raconter. Certes, on sait que l'auteur a aussi donné un autre titre à son œuvre : *Pour chest non qu'ele [la reine Hélène] se mist est apelés chis contes el commenchement* « *Li contes de la Roine as Grans Dolors*<sup>2</sup> ». Cependant, la mention *el commenchement* semble indiquer que le titre est provisoire, qu'il ne concerne qu'une partie de l'œuvre dont l'ensemble portera le nom de *Conte Lancelot* ; en outre, on sait que la reine Hélène est la mère de Lancelot et que l'histoire de la parenté est partie intégrante de celle du héros ; raconter l'histoire de la lignée n'est pas faire une digression mais donner d'indispensables renseignements sur le personnage principal du roman. Quel que soit le titre choisi, il désigne toujours Lancelot comme héros.

Les points communs sont donc nombreux, comme on va le voir, avec le Tristan du *Tristan en prose* : lui aussi donne la ligne directrice du récit, qui commence avec l'histoire de ses ancêtres, lui aussi est au centre d'épisodes capitaux, lui aussi possède des doubles pour pallier son absence ou redoubler sa présence...

Emmanuèle Baumgartner suggère que « le rôle du roi [étant] pratiquement réduit à rien<sup>3</sup> » dans le *Tristan*, celui-ci n'est plus une chronique mais bien l'histoire, autonome, d'un héros. De fait, dans ce roman, deux destinées entrent en concurrence, celle des couples tristanien et arthurien, et donc deux types de Sommes romanesques : politique et presque cosmique, ou individuelle. Dans leurs romans respectifs, les deux chevaliers et leurs amantes occupent des rôles d'importance égale : en conséquence, Tristan et Yseut semblent bien tenir dans leur roman la même place que Guenièvre et son amant dans le leur ; ils ont été construits de manière symétrique. Il faut cependant revenir sur le cas de Tristan dans le roman éponyme car l'un de ses doubles s'incarne justement dans le personnage de Lancelot.

Tristan et Yseut ont surpassé Lancelot et Guenièvre dans toutes les qualités qui font les héros arthuriens et, de ce fait, ils sont les personnages sur lesquels se focalisent le récit et l'admiration du lecteur<sup>4</sup>. Par ailleurs Tristan et Yseut sont beaucoup plus représentés que ne peuvent l'être leurs rivaux. Plusieurs aventures

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 488-489.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 29.

3 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 176

4 Il faut cependant noter qu'Yseut joue un rôle sans doute moindre que celui que tenait Guenièvre dans le *Lancelot en prose* : elle apparaît moins souvent dans le récit et elle ne s'y montre pas aussi active que son homologue ; nous reviendrons sur cet effacement de l'héroïne au cours de notre étude.

célèbres qui concernent Lancelot et Guenièvre sont passées sous silence ou encore à peine évoquées en un résumé sommaire<sup>1</sup>.

Parfois, quand une donnée tirée du *Lancelot* est conservée, elle peut aussi être modifiée de manière à détourner l'attention au profit de Tristan et Yseut. La haine vouée par Morgain à la femme d'Arthur était un motif important de la première somme en prose et justifiait son acharnement contre Lancelot. Le *Tristan* modifie la cause de ce désir de vengeance : si Morgain exècre Lancelot, c'est parce qu'il a tué son ami. Guenièvre n'apparaît même plus dans cette version, et la rancœur de Morgain est détournée pour servir le prestige de Tristan, qui déjoue l'embuscade meurtrière tendue par la fée contre son ami.

Les interpolations même ne mettent pas véritablement le couple arthurien en avant. En effet, comme le fait remarquer Emmanuèle Baumgartner, « [ces interpolations] signent en effet le moment où le *Tristan* cesse de s'écrire en alliance avec le *Lancelot* et rejette son modèle au rang de prétexte que l'on peut réduire à des morceaux choisis, à une sorte de « digest » intégrable au nouveau texte<sup>2</sup> ». Tristan (et par là Yseut) est à nouveau valorisé car il est au centre du texte le plus important, la création originale et irréductible.

En outre, dans le *Tristan en prose*, Lancelot et Guenièvre semblent assez effacés en tant que couple. Dans chaque roman arthurien, il y a un couple central, qui capte toute la lumière. Dans le *Tristan en prose*, c'est celui de Tristan et Yseut. Le titre, d'ailleurs, annonce clairement que le but du prosateur est bien de focaliser son attention sur les amants de Cornouailles plus que de compléter le *Lancelot en prose* par l'ajout de la matière tristanienne. Si sa volonté avait véritablement été de réaliser une œuvre sommative, il lui aurait fallu choisir un titre qui ne se centrât pas sur un seul de ces couples<sup>3</sup>.

L'intention de l'auteur du *Tristan* est donc bien différente, puisque, dès le prologue, il choisit de mettre l'accent sur le personnage éponyme : il va nous retracer *l'estoire monseignor Tristan*<sup>4</sup>. Certes, il existe un deuxième centre d'intérêt dans le *Tristan en prose* : le Graal, qui conserve une certaine importance, bien qu'une quête d'ordre spirituel n'emporte pas vraiment les faveurs du romancier. De par la tradition héritée du premier cycle en prose, Lancelot entre dans la Quête et donc dans ce qui devient plus particulièrement l'histoire de Galaad, histoire dans laquelle il est désavoué en tant que héros. Tristan, quant à lui, ne prendra jamais véritablement part à la Quête du Graal ; il continue de construire sa propre histoire, dont il reste l'unique point focal.

En outre, le rôle principal que tiennent Lancelot et Guenièvre par rapport à Tristan et Yseut est celui de référence qui permet au lecteur de jauger les nouveaux venus dans le monde arthurien. C'est cette fonction même qui renvoie nécessairement Lancelot et Guenièvre à une place subalterne. Tristan et Yseut peuvent à leur tour devenir les personnages exemplaires des malheurs de l'amour

---

1 Cf. édition Curtis, tome II, § 482.

2 Emmanuèle Baumgartner, « Le roman de *Tristan* en prose et le cercle des brethtes histoires », dans *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, North-Holland, 1994, p. 15.

3 Que l'on pense à l'exemple du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 40.

et de l'éloignement, comme dans ces plaintes du chevalier Lamorat<sup>1</sup>. Lancelot et Guenièvre sont évincés de leur fonction de référents par Tristan et Yseut.

Cette position secondaire tenue par Lancelot et Guenièvre est encore plus visible lorsque l'on s'aperçoit qu'ils peuvent devenir les remplaçants des amants de Cornouailles. Comme le fait remarquer Philippe Ménard dans son introduction, au tome I de son édition, « Tristan étant mis à l'écart par sa folie, il fallait compenser cette absence par l'apparition d'un héros de grande envergure<sup>2</sup> » ; ce héros sera Lancelot. Le passage de l'un à l'autre se fait par le rappel de la correspondance établie entre eux, qui fonctionne comme un passage de relais et permet de rappeler la relation privilégiée qui unit les deux hommes<sup>3</sup>. En outre, si Lancelot devient alors le chevalier d'exception qui concentre sur lui l'intérêt du récit comme des personnages, le texte rappelle aussitôt que le personnage idéal pour ce rôle serait Tristan, qui est encore meilleur chevalier<sup>4</sup>. S'il est vrai que c'est la demoiselle médisante qui porte ce jugement et que son avis peut être sujet à caution, elle est relayée par le Chevalier à la Cotte Maltaillée, personnage entièrement positif. Les rôles sont donc inversés : ce seraient Lancelot et Guenièvre qui deviendraient des doubles et de potentiels remplaçants pour Tristan et Yseut.

Enfin, seuls ces derniers ont accès à la parole lyrique, c'est-à-dire aux moments où l'auteur abandonne le langage courant qu'est la prose pour atteindre la parole sublime et poétique par excellence qu'est le chant, élément de *fin'amor* original par rapport au *Lancelot*. Les pièces lyriques du *Tristan en prose* ont la particularité de souvent commémorer des épisodes capitaux de l'histoire des amants de Cornouailles<sup>5</sup> : ceux-ci sont alors particulièrement mis en valeur par une double rupture, avec la prose et avec la lyrique traditionnelle<sup>6</sup>. Cette simple répartition de la parole lyrique et prosaïque suffit à consacrer Tristan et Yseut comme les maîtres absolus du roman, au détriment de Lancelot et Guenièvre.

\*

Dans le *Lancelot en prose*, ce n'est que petit à petit que l'on voit les héros acquérir la maîtrise du savoir amoureux. C'est pourtant en maîtres à penser auprès desquels on vient chercher la voix même de l'*amour fine* que Lancelot et

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 14.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 46.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 1.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 107.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870, 932...

6 « C'est devenu en effet un lieu commun que de dire que la poésie lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles n'est pas, ne se veut pas poésie personnelle, lyrisme de l'aveu, expression spontanée, émouvant d'un état d'âme ou d'une expérience unique mais recherche d'une certaine perfection formelle [...]. Telle est pourtant la démarche inverse, mais fondamentalement identique, que suit l'auteur du *Tristan en prose*, pour qui le texte lyrique n'est autre que la mise en forme immédiate d'une méditation, d'un appel ou d'un regret, devient même, à l'occasion, fragment de biographie » (Emmanuèle Baumgartner, « Sur les pièces lyriques du *Tristan en prose* » dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 23).

Guenièvre apparaissent pour Tristan et Yseut. Mais ce n'est vraiment que dans cette mesure, toute relative, que le couple arthurien y domine encore le couple tristanien qui a déjà largement dépassé son modèle. Dans le *Lancelot*, Lancelot et Guenièvre sont donnés par les autres personnages comme un exemple de perfection courtoise mais, dans le *Tristan en prose*, ce sont Tristan et Yseut qui sont l'objet principal du *los*, et pour confirmer encore cette primauté, ils sont vainqueurs de tous les combats, réels autant que métaphoriques, qui les opposent au couple rival.

Cette supériorité affirmée d'un couple sur l'autre est une transposition au niveau du récit de celle qu'entend s'attribuer l'auteur du *Tristan*. Cependant, parce qu'il est difficile de s'attaquer brutalement à une institution littéraire, cette prise de pouvoir reste insidieuse et s'abrite derrière divers procédés grâce auxquels, pour des raisons de bienséance autant que d'efficacité, le romancier donne au lecteur l'illusion d'un libre choix, mais l'oriente fermement vers une opinion prédéfinie.

Il s'agit pour chacun des deux romanciers de mettre en avant son propre couple amoureux. Celui du *Lancelot* est au cœur de ce récit et il en est de même pour Tristan et Yseut dans la seconde œuvre en prose, preuve que ce couple tient une place parallèle à celle qu'occupaient Lancelot et Guenièvre, dont l'importance recule singulièrement. Ils se sont effacés, comme on pouvait l'attendre, pour laisser place à Tristan et Yseut.

Cette prise de pouvoir, qui se veut invisible, opère pourtant un véritable renversement par rapport au *Lancelot* : ce sont Tristan et Yseut qui deviennent une référence pour les autres personnages du roman, en l'absence de laquelle peuvent apparaître Lancelot et Guenièvre, ravalés au rang de substituts. Le *Tristan en prose* propose un jeu de miroirs où tout se subdivise et se renverse, où chaque personnage peut devenir le double de son double. Il réutilise à son profit la « syntaxe du dédoublement<sup>1</sup> » caractéristique du *Lancelot* pour instaurer la supériorité de ses nouveaux héros.

---

1 Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 389, 392, 395.

*Vous, Lancelot et Guenièvre, qui avez tot le monde passé*

## Chapitre 3

### *Amour fine* et amour passion

Dans les légendes tristaniennes en vers, Tristan et Yseut ne vivent pas leur amour sur le mode courtois mais sur le mode passionnel<sup>1</sup>, car il n'y a rien chez ces personnages de réfléchi concernant le domaine des sentiments. A l'opposé, le Lancelot et la Guenièvre du *Chevalier de la Charrette* forment un couple de fins amants. De ces intertextes du *Lancelot en prose*, il faut se demander lequel a eu l'influence la plus prégnante sur le couple de héros. De même, qu'en est-il dans le *Tristan en prose* et que devient dès lors le couple tristanien conçu sous l'influence de Lancelot et Guenièvre ?

L'éthique amoureuse du *Tristan* semble hésiter à basculer entièrement du côté de la courtoisie, comme le souligne Emmanuèle Baumgartner pour qui cette oeuvre, comme le roman en vers après Chrétien de Troyes, « rejette partiellement l'idéologie courtoise et le mythe de l'amour chevaleresque<sup>2</sup> ». Pouvons-nous ajouter à cette liste le *Lancelot en prose*, quand on sait les multiples similitudes que le *Tristan* entretient avec lui. La nature du sentiment amoureux est difficile à reconnaître dans nos deux romans : Lancelot et Guenièvre y sont-ils restés un couple courtois ? Tristan et Yseut le sont-ils devenus ?

### Des couples de fins amants ?

#### On retrouve les caractéristiques de l'amour fine

Dans l'*amour fine* les émotions sont intellectualisées. On aime quelqu'un parce que sa valeur nous y autorise, ou même nous y oblige. Les qualités requises pour être aimable, au sens propre du terme, sont nombreuses et diverses. Jacques Wettstein relève notamment la noblesse de rang et de cœur, la largesse, la gaieté et le *solaz*, indispensables à la conversation courtoise, l'humilité, la jeunesse, la

---

1 Certes, la critique a tenté de distinguer les versions de Bérout et de Thomas en les qualifiant de *version commune* et de *version courtoise*. Néanmoins, elle est restée divisée sur la répartition à adopter, certains retrouvant la *fin' amor* chez Bérout et d'autres chez Thomas ; cf. notamment : Jean Frappier, « Structure et sens du *Tristan* : version commune, version courtoise », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. VI, 1963, p. 255-280 et 441-454 ; Pierre Jonin, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle. Études des influences contemporaines*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, Nouvelle série n° 22, Gap, éditions Ophrys, 1958 (thèse polycopiée : Paris, 1956) ; Bartina Wind, « Éléments courtois dans Bérout et dans Thomas », dans *Romance Philology*, volume XIV, numéro 1, août 1960, p. 1-13. Pour notre part, nous ne pensons pas que les Tristan et Yseut des versions en vers soient jamais tout à fait de fins amants, même lorsqu'ils recèlent quelques traits courtois. Nous reviendrons sur ce point au cours de ce chapitre.

2 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p.172.

beauté et la joie<sup>1</sup>. Chacun de nos personnages possède les qualités du corps, du cœur, mais aussi de l'esprit : les auteurs insistent sur les dons artistiques et intellectuels de leurs héros, particulièrement dans le *Tristan en prose*. Tous maîtrisent l'art de la musique et de la belle parole, tous savent aussi jouer aux échecs<sup>2</sup>. Encore une fois, cet élément est loin d'être anecdotique : l'ami et l'amie s'affrontent aux échecs pour montrer que leur amour naît d'une juste évaluation de leurs qualités intellectuelles réciproques<sup>3</sup>.

Le *Lancelot en prose* s'en veut une illustration parfaite. Guenièvre ne sera amoureuse de Lancelot qu'après que ce dernier aura prouvé qu'il est le meilleur chevalier du monde. Il est vrai, par contre, que Lancelot tombe amoureux de la reine au premier regard<sup>4</sup>. Mais ceci ne nous paraît pas incompatible avec l'idée d'élection motivée car cet *enamouement* semble résulter d'une intuition immédiate, évidente, des qualités qui la rendent aimable<sup>5</sup>.

On comprend aisément le problème que pose cette donnée lorsqu'elle doit être introduite dans la légende tristanienne puisque l'amour est imposé à Tristan et Yseut par un philtre absorbé, qui plus est, accidentellement. Pour parvenir à l'impossible, l'auteur introduit un personnage et un épisode nouveaux, avec l'arrivée de Palamède à la cour du roi d'Irlande. Tristan, qui n'était alors que séduit par la beauté d'Yseut, se découvre soudain de l'intérêt pour elle, piqué par la jalousie devant un concurrent aux armes et en amour<sup>6</sup>. De même, c'est parce qu'Yseut est pressée par Brangien de lui dire lequel des deux chevaliers elle choisirait si elle avait à le faire, qu'elle ouvre les yeux sur l'attirance qu'elle pourrait éprouver pour Tristan<sup>7</sup>. L'amour ne provient pas uniquement du philtre, il est bien né dans l'esprit des personnages pour des motifs raisonnables.

Le *Tristan* reprend donc sur ce point les données du roman de Thomas où, comme le fait remarquer Jean Frappier<sup>8</sup>, qui s'oppose en cela à Pierre Jonin<sup>9</sup>, l'amour de Tristan et Yseut est né avant l'absorption du philtre. Cette inclination naissante est vite oubliée par les deux personnages ; de cette manière, c'est quand même le vin herbé qui est à l'origine de leur amour. Le *Lancelot*, au contraire, n'a récupéré le motif du philtre que pour le transposer sur Amite, l'un des doubles de

---

1 Cf. Jacques Wettstein, *Mezura, l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Berne pour obtenir le grade de docteur, Zurich, Leemann Frères et Compagnie, 1945.

2 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 291 et suivantes ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

3 Merritt R. Blakeslee, « *Lo dous jocx sotils* : la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° XXVIII, 1985, p. 219.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274-275.

5 Les cas d'*enamouement* foudroyant ne sont pas rares dans la littérature médiévale et ne sont pas stigmatisés comme trop hâtifs, notamment parce que l'on croit à une adéquation de l'apparence physique avec l'âme.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 329.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 330.

8 Jean Frappier, « Structure et sens du *Tristan* : version commune, version courtoise », *op. cit.*, p. 274-275.

9 Pierre Jonin, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle. Étude des influences contemporaines*, *op. cit.*

Guenièvre<sup>1</sup>, mettant ainsi en valeur l'amour de la reine et de son ami, né naturellement des qualités respectives des amants.

En outre, il est récurrent chez nos quatre protagonistes de justifier leur amour par la valeur de l'être aimé, ce qui permet de tirer un peu plus Tristan et Yseut du côté de l'*amour fine*. Au moment même où ils commencent à subir l'influence du philtre, ils justifient déjà leurs sentiments par la raison et leur valeur, comme le montre la répétition de la conjonction de coordination *car*<sup>2</sup>. Peut-être même faut-il voir dans leurs propos laudatifs un point de vue d'auteur, et non plus seulement de personnages, ce qui leur donne un caractère incontestable : les deux jeunes gens doivent s'aimer.

Pour nos quatre personnages, l'amour a donc un fondement objectif. Cette notion de choix motivé était difficile à introduire dans le *Tristan en prose*, même dans le cas de Lancelot et Guenièvre, car elle découle de l'idée que l'*amour fine* ne peut aller sans mesure, souvent absente chez les personnages du *Tristan en prose*. De plus, par son contenu fictionnel, la légende tristanienne s'opposait à une telle refonte. Il était donc difficile d'aligner Tristan et Yseut sur le modèle de Lancelot et Guenièvre ; cependant, l'auteur a essayé de concilier l'amour courtois et l'amour passion en créant pour ses personnages, sinon un choix véritablement libre, du moins l'illusion d'un libre choix.

Dès l'*enamouement* parfois, la relation courtoise n'est pas établie sur un rapport d'égalité entre les amants, puisqu'elle reproduit le schéma de celle qui unit le vassal à son seigneur. Cet ascendant de la femme sur l'homme se traduit tout d'abord par la vénération que lui voue ce dernier :

C'est la roïne Genievre, feme le roi Artu ; c'est cele qui donné m'a or et argent et rices dons que j'ai donné aucune fois as povres cevaliers ; c'est cele qui m'a mis en grant beubant et en la hautece u je sui ; c'est cele par qui j'ai fait la grant prouesce d'armes dont tous li mondes parole ; c'est cele qui m'a fait venir de povreté en grant riquece et de mesaise en toutes boineürtés<sup>3</sup>.

Dans cet éloge de Guenièvre en grande dame courtoise, la femme est pour son amant l'être tout-puissant dont provient tout ce qu'il y a de meilleur dans sa vie, comme il le lui affirmait déjà dans le *Lancelot en prose*<sup>4</sup>. L'anaphore de *c'est cele* la montre omniprésente dans la vie et l'esprit du personnage. Elle tient ici véritablement le rôle du suzerain : elle est celle pour qui l'on accomplit de grands faits d'armes, elle participe, par sa largesse, à la circulation des richesses. Elle est aussi celle qui donne au chevalier ses armes, et donc son identité de guerrier. On sait que l'épée de Lancelot lui vient de Guenièvre<sup>5</sup> et, symétriquement, Yseut a donné à Tristan un écu d'invincibilité<sup>6</sup>.

---

1 Nous reviendrons sur ce personnage et la thématique du double au cours de notre étude.  
2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446. C'est nous qui soulignons.  
3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 23.  
4 *Lancelot en prose*, tome V, p. 3.  
5 *Lancelot en prose*, tome VII.  
6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, p. 111.



A plusieurs reprises, Lancelot et Tristan se désignent comme les vassaux, voire les « serfs », de Guenièvre et Yseut<sup>1</sup>. On retrouve d'ailleurs la représentation traditionnelle du cœur et du corps séparés, le premier représentant le seigneur, c'est-à-dire la dame, et le second l'homme lige, à savoir l'amant<sup>2</sup>. C'est pourquoi Tristan et Lancelot doivent demander à leurs amies leur congé pour partir, l'un à la Pentecôte du Graal, l'autre à la quête de ce même Graal<sup>3</sup>.

D'un point de vue strictement juridique, Lancelot n'est pas le vassal d'Arthur, mais bien celui de Guenièvre<sup>4</sup>. Arthur a seulement commencé de l'adoubier, mais c'est Guenièvre qui fait de lui un chevalier car c'est d'elle qu'il reçoit son épée. Lorsqu'il se dit « chevalier de la reine », il ne l'est pas par extension, comme d'autres chevaliers d'Arthur. Alors que le *Tristan en prose* utilise le vocabulaire de la vassalité de manière plus convenue, comme un code courtois, le *Lancelot en prose* réactive son sens propre. Cela n'échappe pas aux personnages eux-mêmes, comme le remarque Monique Santucci à propos des paroles que prononce Morgain dans la *Mort Artu*<sup>5</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas seulement par un adoubement ni par un simulacre d'hommage que Guenièvre devient la dame de son amant dans le *Lancelot en prose*. En effet, ce n'est qu'à partir du moment où Guenièvre l'appelle par son nom qu'il est ainsi désigné dans le récit : elle lui donne son identité, et une seconde naissance<sup>6</sup>. Peut-être faut-il voir un parallèle affaibli à cet épisode dans la fin de la *folie Tristan*. Yseut soigne Tristan et le guérit de sa *frenesie*<sup>7</sup> ; ce faisant, elle le rétablit dans son identité. Le pouvoir de la dame va bien au-delà du don de l'épée ou du bouclier.

Elle possède sur lui un véritable ascendant qui s'appuie sur une nécessaire différence de rang social, comme le prouve l'attitude de la dame de Malehaut :

Mais la dame de Malohaut n'est pas a eise de ce que Galeholz s'em ira après la Pasque et dit que molt est la dame fole qui si riche home aime par amors, car ja ne fera sa volenté ; si tient molt la reine a sage, qant ele a son cuer asis en celui dont ele puet faire son plaisir sanz contredit<sup>8</sup>.

Dès que Guenièvre perd son statut de reine, que ce soit pendant l'affaire de la fausse Guenièvre ou pendant la guerre de Lancelot contre Arthur, les amants vivent comme frère et sœur<sup>9</sup>. C'est la *fine amour* dans son expression la plus pure, et l'on

---

1 Le terme récurrent (en particulier dans le *Lancelot en prose*) par lequel Lancelot désigne la reine est *ma dame*, équivalent féminin de *mon seigneur*. Parallèlement, Tristan se dit *hom liges* et sers d'Yseut (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 127-128) ; seul le *Tristan en prose* utilise le terme de *serf* qui fait franchir un degré supplémentaire dans la soumission du chevalier à sa dame.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 688.

3 *La Queste del Saint Graal*, p.24 ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 86 et 113.

4 A ce sujet, consulter Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 90.

5 Monique Santucci, « Amour, aimer dans *La Mort le Roi Artu* », dans *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 199.

6 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 109.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 276.

8 *Lancelot en prose*, tome III, p. 63.

9 *Lancelot en prose*, tome I, p. 152.

constate déjà un écart avec le couple formé par Tristan et Yseut pour lequel ce rapport de domination est plus secondaire.

Dès l'*enamouement*, cette différence entre les deux couples est sensible : dans le *Lancelot*, la reine est en position de force par rapport au chevalier, dont elle devine déjà qu'il est amoureux d'elle, alors qu'elle ne ressent encore pour lui qu'une sympathie un peu condescendante<sup>1</sup> ; dans l'*enamouement* tristanien, la réciprocité est immédiate, ce qui introduit une notion d'égalité peu en accord avec l'*amour fine*. Dès lors, on ne trouvera pas chez Tristan la même vénération, tournant souvent à l'extase<sup>2</sup>, que celle dont Lancelot fait preuve dans le roman éponyme (et qui n'apparaît plus dans le *Tristan en prose*, où le couple arthurien commence à perdre les caractéristiques qui font les fins amants).

Pourtant, dans les deux romans, la domination de la dame se manifeste par l'obéissance de l'ami à ses désirs. Elle est très visible dans le *Lancelot en prose* qui reprend, par exemple, le motif du combat *au pire* du *Chevalier de la Charrette*, sans toutefois le prolonger excessivement : la domination de Guenièvre est encore empreinte de mesure. Le chevalier agit comme elle le souhaite, même lorsque cela lui paraît contrevenir à cette supériorité féminine que l'*amour fine* impose<sup>3</sup>. La dame a tout pouvoir, y compris celui d'aller contre les règles habituelles de l'*amour fine*.

Le seul nom de Guenièvre a d'ailleurs sur son chevalier un pouvoir absolu. Lancelot refuse quasi-systématiquement de révéler son identité, sauf lorsqu'on l'en conjure par Guenièvre<sup>4</sup>. Lancelot adopte alors le même comportement que Gauvain, le modèle du chevalier courtois. Par sa simple évocation, Guenièvre fait de son amant un parangon de courtoisie.

Comme la femme d'Arthur a tout pouvoir sur son amant, trait qu'elle conserve dans le *Tristan en prose*, Yseut impose ses volontés à son ami<sup>5</sup>. Cependant, le *Tristan en prose* marque encore une fois sa différence avec le *Lancelot* puisque cette remarque concerne le tout début du roman. A ce moment, ce dernier construit l'image d'un couple de *fins amants* ; mais plus tard, c'est la volonté de Tristan qui s'exercera, comme le prouve par exemple sa très longue absence pendant et après la Quête du Graal qui ne tient pas compte des demandes pressantes de son amie pour qu'il revienne auprès d'elle. Le roman, subversif, montre ainsi que la domination de la dame n'a qu'un temps, contrairement à ce que montrait le *Lancelot en prose*.

Cette soumission fait partie du service d'amour dont l'autre versant est constitué par le service d'armes. Le chevalier doit accroître sa gloire en l'honneur de sa dame, mais il doit aussi défendre cette dernière : Tristan et Lancelot doivent sans cesse protéger leurs amies contre des prétendants, ou même contre leurs maris. L'auteur du *Tristan* cite l'épisode du rapt de Guenièvre par Méléagant, mais

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274-275.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 275.

3 *Lancelot en prose*, tome I, p. 173.

4 *Lancelot en prose*, tome III, p. 341 ; tome VI, p. 227-228).

5 Cf. Renée L. Curtis, « The character of Iseut in the Prose Tristan (parts I and II) », dans *Mélanges Jeanne Lods, du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, tome I, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes filles n° 10, 1978, p. 175.

ce motif touche peut-être encore plus souvent le couple tristanien<sup>1</sup>. Le chevalier peut aussi avoir à défendre sa dame comme une place forte.

Cela peut être le cas lorsqu'un autre chevalier se déclare amoureux d'elle, et ce motif revient souvent dans le *Tristan en prose* : à plusieurs reprises, on rencontre l'un de nos deux protagonistes masculins autour d'une *fontaine* avec d'autres chevaliers ; c'est alors qu'il découvre que l'un d'entre eux est amoureux de son amie, ce qui s'achève toujours au moins par une provocation en duel. L'auteur en vient à jouer avec ce motif aux dépens de Lancelot : pendant que ce dernier épie la discussion de deux chevaliers, il apprend que l'un d'eux est amoureux de la plus belle dame du monde. Lancelot, concluant immédiatement qu'il s'agit de Guenièvre, provoque en duel l'importun qui lui révèle qu'il parlait d'Yseut. L'auteur s'amuse à montrer le héros soumis à des réflexes conditionnés.

La dame est souvent confondue, dans le discours de l'amant, avec le dieu Amour, le suzerain despotique. Dans les conseils de Lancelot à Tristan, la confusion est totale entre la dame et la divinité inspiratrice du sentiment amoureux<sup>2</sup>. *Amour* est du genre féminin et se comporte exactement de la même manière que la dame : il met souvent à l'épreuve la soumission du chevalier pour estimer s'il mérite, à la fin, le *guerredon*. Dans le *Lancelot*, le héros chevalier va plus loin encore puisqu'il invoque sa dame, avec des gestes religieux, au moment où l'on attendrait une prière à Dieu<sup>3</sup>.

Cependant, pour Lancelot, la défense de la dame est souvent avortée dans le *Tristan* puisqu'à plusieurs reprises il croit devoir défendre Guenièvre alors que celle-ci n'est pas même impliquée. Cette moquerie légère de l'auteur incite déjà à se montrer prudent lorsque l'on croit être devant un traitement canonique de l'amour sur le mode courtois. Parfois même, le chevalier semble oublier qu'il doit défendre son amie. Plusieurs chevaliers sont victimes de ces absences momentanées et Tristan se fait l'écho de tous ces moments : on ne le voit pas bouger lorsque Driant et Lamorat viennent littéralement insulter Yseut<sup>4</sup> alors que, en tant que chevalier et parent, il n'aurait fait que son devoir, sans même avoir à craindre de laisser déceler son amour pour elle.

La dévotion due à Yseut par son chevalier n'est donc pas toujours respectée. Il faut se rappeler qu'elle repose sur la supériorité de la dame ; or, le philtre, comme l'a fait remarquer Jean Frappier<sup>5</sup>, suppose une égalité dans la passion, du moins dans la version qu'en donne le *Tristan en prose*. Tout l'épisode du philtre est construit sur des effets de parallélismes, de balancements et de rythmes binaires, comme pour insister stylistiquement sur cette réciprocité absolue de la passion<sup>6</sup>. Cet aspect de la légende tristanienne devait résister à toute tentative de conversion à la courtoisie.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 510, 554-555 ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 1 et suivants.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

3 *Lancelot en prose*, tome I, p. 262.

4 Tristan semble coutumier du fait, puisqu'il a déjà agi de même lorsque la femme de Ségurade, alors sa maîtresse, est enlevée (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 393).

5 Jean Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 24.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445-446.

Mais, plus que de résister, elle a contaminé le roman et transmis des traits non courtois au couple symétrique formé par Lancelot et Guenièvre, si bien que ces derniers sont attaqués dans leur raison d'être, la courtoisie. Même considéré comme un « double amour courtois » par Janina P. Traxler<sup>1</sup>, l'amour de Tristan et Yseut en perd cette caractéristique qu'est la supériorité de la dame ; poussée à l'extrême par cette « redondance », la notion d'amour courtois implose.

Le *Lancelot en prose* n'est peut-être pas si éloigné de son successeur qu'il en a l'air. En effet, plusieurs signes ténus apparaissent pour remettre discrètement en question la domination de la dame. Ainsi, Lancelot et Guenièvre s'échangent leurs anneaux<sup>2</sup>, et l'on peut alors se rappeler la distinction opérée par Claude Sahel à propos du *Tristan* de Béroul, où il y a échange de *drueries* : « La "saisine" est, chez Béroul, *mutuelle*, alors que seule la dame, dans l'amour provençal, donne l'anneau<sup>3</sup> ». Il y a donc une réciprocité dans la possession de l'autre. Le *Tristan* a amplifié une donnée déjà présente dans le *Lancelot*.

En outre, si Lancelot y exécute toutes les volontés de sa reine, il la critique parfois. Il a déjà combattu pour elle contre toute la Table Ronde réunie au cours d'un tournoi<sup>4</sup>, mais elle désire renouveler l'expérience, ce qu'il désapprouve clairement<sup>5</sup>. On n'est plus dans les reproches ordinairement adressés par l'ami à celle qu'il aime d'être cruelle ; Lancelot risque une condamnation d'ordre éthique et sa critique contrevient alors aux règles de l'*amour fine*. La domination de la dame est donc parfois remise en question dans les deux romans.

De fait, on peut aussi voir dans les parties d'échecs que les chevaliers disputent contre leurs dames une métaphore assez provocatrice lorsque l'on pense qu'ils sont tous deux imbattables à ce jeu et que la dame est à l'avance certaine de devoir se déclarer *mat* :

Dans la langue d'oc, *matz* recouvre quatre domaines sémantiques : 1. le jeu d'échecs, où il désigne « le roi qui est mis en échec et ne peut plus quitter sa place sans être pris » ; 2. la douleur et la tristesse, où il signifie « affligé », « abattu » ; 3. la folie, où il signifie « sot », « fou » ; enfin 4. la violence et la mort, où il signifie « assommé », « mort violemment ». Ces trois dernières acceptions du terme colorent celle qui s'applique aux échecs et fournissent au *trobar clus* un fond inépuisable de jeux de mots, d'équivoques et de nuances subtiles. Ainsi, le poète-amant, *matz* (« affligé ») par amour, cherche à *matar* (« soumettre ») sa dame en se déclarant *matz* (« en se soumettant entièrement à la volonté de celle-ci »). Si elle le repousse, il sera *matz* (« triste », sinon « rendu fou par la souffrance », voire « mort de mal d'amour »). Si, au contraire, elle l'accueille, il est certain, tôt ou tard, en se laissant *matar* par elle

---

1 Janina P. Traxler, « Courtly and uncourtly love in the Prose Tristan » dans *Literary aspects of courtly culture. Selected papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Societ, University of Massachussets, Amherst, U.S.A., 27 July - 1 August 1992*, édité par Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox, Cambridge, D.S. Brewer, 1994, p. 161-169.

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 348.

3 Claude Sahel, *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*, Paris, L'Harmattan, collection « Ouverture philosophique », 1999.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 352 et suivantes.

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 374.

(« en se pliant à ses exigences »), de la *matar* (« de lui imposer sa volonté, de jouir de ses faveurs »)<sup>1</sup>.

La domination de la dame est donc fallacieuse puisqu'elle n'a pour conséquence que son assujettissement au désir du chevalier, ce que symbolise la maîtrise absolue du jeu d'échecs par Lancelot et Tristan dans les deux romans.

On comprend alors l'aspect grandement provocateur que revêt la partie d'échiquier magique dans le *Lancelot en prose* où le héros bat toute la cour et jusqu'à la reine, avec une déconcertante facilité, car en outre d'être un jeu où il faut littéralement mettre le roi en échec, cette partie est la représentation même de la *honte* du roi, de la soumission de sa femme à un autre.

On peut donc dire que la domination féminine est attaquée par le *Lancelot* et le *Tristan en prose*, malgré des apparences conformes au canon courtois. Dans les deux cas, la dame domine d'un point de vue social. Pour autant, les deux romans savent prendre leurs distances avec cette donnée. Le *Lancelot* est le moins subversif des deux puisque son héros continue à obéir assez rigoureusement à la reine mais, à certains détails, on voit que la supériorité de cette dernière est parfois modifiée dans le sens d'une égalité qui contrevient aux règles de l'*amour fine*. Ce ne sont pourtant qu'éléments négligeables au regard de ce que l'on trouve dans le *Tristan* qui accentue cette remise en question : dès sa naissance, l'amour y est conçu dans un rapport de réciprocité et la domination de la dame n'y est établie que pour être renversée.

Comme on a pu déjà s'en apercevoir dans la partie d'échecs, la *fin'amor* met en danger le corps social, c'est pourquoi il représente à son tour pour elle une menace. Il n'y a donc que dans des *loci amoeni*, lieux clos qui tiennent les amants à l'écart du monde, que la liaison adultère peut s'épanouir. C'est du moins le cas, pour ce qui est du *Tristan en prose*, de Tristan et Yseut, car le roman reste très évasif sur la manière dont Lancelot et Guenièvre vivent la leur.

Il semble que ce soient Tristan et Yseut qui rencontrent le plus d'obstacles, c'est pourquoi ils doivent les abriter dans des lieux fermés. Les épisodes où ils trouvent refuge dans une tour ou une fortification sont nombreux : aux Lointaines Îles, ils vivent pendant plusieurs mois dans l'enceinte de la *Roche au Jaiant*<sup>2</sup> ; d'autres lieux seront des abris plus temporaires<sup>3</sup>.

Cet isolement est surtout le fait de Tristan et Yseut. Jean-Charles Payen considère que le personnage de Lancelot est un anti-Tristan, qu'il s'oppose au Tristan des légendes en vers parce qu'il ne vit pas son amour replié sur lui-même mais offert à l'effort héroïque accompli pour autrui<sup>4</sup>. Et même dans le roman en prose, Tristan est bien souvent un personnage solitaire, pensif. Guenièvre est elle aussi une anti-Yseut en ce sens qu'elle est la reine accueillante et ouverte sur la vie

---

1 Merritt R. Blakeslee, « *Lo dous jocx sotils* : la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », *op. cit.*, p. 217. *cf.* aussi p. 218-219.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 473 et suivants.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 511, 538 et suivants.

4 Jean-Charles Payen, « Lancelot contre Tristan. La conjuration d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque du moyen âge) », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales, offerts à Pierre le Gentil, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, SEDES, 1973, p. 617-632.

mondaine, tandis qu'Yseut se cache, se renferme dans ses appartements et dans son amour malheureux.

Dans le *Lancelot en prose*, déjà, le héros éponyme et son amie sont tournés vers l'aventure et le rapport à autrui, ce qui semble les éloigner de l'idéal de l'*amour fine*. Ils partagent pourtant bien des traits communs avec Tristan et Yseut. En effet, hors des lieux clos, leur amour ne peut se réaliser pleinement. On sait que Lancelot n'obtient le *sorplus* qu'en rejoignant sa dame dans des chambres isolées, parfois difficiles d'accès. L'auteur sait d'ailleurs en tirer parti et détourne ce motif dans la première nuit d'amour avec Amite : on fait croire au héros qu'il rejoint Guenièvre ; pour l'atteindre il doit se rendre dans un château à l'écart de Corbenic et entrer dans une chambre dont les fenêtres sont fermées et toutes les ouvertures *estoupees*<sup>1</sup>, donc une pièce on ne peut plus isolée du monde extérieur. En outre, Lancelot et Guenièvre ont aussi leurs *loci amoeni* qui sont les seuls lieux où leur amour trouve à s'exprimer dans la durée : le Sorelois, dans le *Lancelot propre*, et la Joyeuse Garde, dans la *Mort Artu* (cet épisode est d'ailleurs repris par le *Tristan en prose*).

Il est vrai, cependant, que le bonheur des amants n'y sera jamais parfait, celui de Guenièvre en particulier<sup>2</sup>, et c'est toujours de leur plein gré que les amants interrompent leur vie commune dans ces lieux hors du monde, afin que la reine puisse reprendre sa place auprès de son époux. Cette attitude, à l'opposé de celle de Tristan et Yseut qui ont été arrachés aux Lointaines Îles, au Morois et à la Joyeuse Garde, s'éloigne résolument de l'idéal de l'*amour fine*.

Mais l'isolement du corps social n'a pas seulement des manifestations concrètes. Le retrait du monde s'exprime aussi par le motif du secret dans lequel Lancelot et Guenièvre sont passés maîtres, plus encore que Tristan et Yseut dont la relation, on le verra, est souvent curieusement peu empreinte de mystère pour les autres personnages. Comme le signale son cousin Bohort, *Lancelot est li hors el monde qui plus celement velt faire ses affaires*<sup>3</sup>. En effet, bien que ses exploits tendent à servir autrui, il semble prédestiné pour le rôle de fin amant et pour le secret courtois, tant il se plaît à s'isoler, à dissimuler ses faits et gestes par l'anonymat, et ses *affaires* de cœur n'échappent pas à la règle. Quant à Guenièvre, nombreuses sont les occasions où elle a dû dissimuler sa trop grande affection pour Lancelot<sup>4</sup> ou répondre de l'accusation d'adultère en utilisant des ruses oratoires<sup>5</sup>. Que ce soit d'un point de vue strictement physique ou plus symbolique, le motif du secret tend à isoler les amants du reste du monde et, jusqu'à la *Mort Artu*, Lancelot et Guenièvre parviennent à le maintenir. C'est donc par le secret que, dans le *Lancelot en prose*, le chevalier et sa dame s'isolent du corps social et apparaissent comme de fins amants, bien plus que par des lieux clos qui n'offrent un bonheur que relatif et fugace. Ce n'est pas cette caractéristique de l'*amour fine* qui leur correspond le mieux dans ce roman, pas plus que dans le *Tristan*, trop peu

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 211.

2 Cf. *Lancelot en prose*, tome I, p. 153.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 187.

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 348 ; tome II, p. 314 et suivantes...

5 Ainsi, cf. *Lancelot en prose*, tome I, p. 352-353.

loquace à ce sujet ; pour autant, ce trait ne définit pas leur relation comme un amour passion.

En revanche, Tristan et Yseut semblent former le couple courtois par excellence, dont le bonheur ne peut être complet que dans les lieux clos. Cependant, l'amour chevaleresque peut-il se concevoir ainsi loin de toute vie mondaine, lui qui est le fruit de la vie de cour ? Poussé à l'extrême, ce trait courtois est-il encore tout à fait pertinent ou, finalement, rapproche-t-il Tristan et Yseut de l'amour passion, replié sur lui-même ? Ici encore, les amants de Cornouailles résistent à leur intégration parfaite au monde de la courtoisie ainsi qu'à leur remodelage à partir de Lancelot et Guenièvre.

Parce que les amants ne peuvent pas toujours trouver un abri pour leurs amours, il leur faut le plus souvent vivre éloignés l'un de l'autre. L'amour de loin est l'un des raffinements les plus poussés de l'*amour fine*, et les deux couples le pratiquent de manière plus ou moins volontaire : les raisons sont multiples à cet amour qui se vit dans l'éloignement.

Dans le *Lancelot en prose*, le couple formé par les héros illustre sans aucun doute notre motif. Souvent, la reine restée seule à la cour regrette son ami parti en aventure. Mais l'amour de loin trouve son traitement le plus original dans le moyen qu'elle trouve pour tromper l'absence : restituer un peu de sa présence en évoquant Lancelot. C'est là un trait de fine observation psychologique de la part de l'auteur et qui justifie à lui seul la création du personnage de la dame de Malehaut, qui tient alors le rôle traditionnel de la confidente. Comme elle le souligne, et comme la proximité phonique de leur nom le laisse entendre, la dame de Malehaut est à Guenièvre ce que Galehaut est à Lancelot qui dispose, lui aussi, d'un confident à qui parler de l'absente. Ce motif n'est ni accidentel ni temporaire puisque après la mort de sa dame de compagnie, Guenièvre songe à se confier à sa cousine, afin qu'elle l'aide à supporter son chagrin<sup>1</sup>. L'amour de loin peut donc se célébrer par l'intermédiaire d'un interlocuteur. C'est surtout Guenièvre qui en est l'illustration, car les chevaliers sont plutôt des amants solitaires, et Brangien tient plus le rôle de complice que de confidente.

L'amoureux peut aussi simplement évoquer l'être aimé avec un personnage sans statut particulier, ou encore pour lui-même. Lancelot, qui passe la plupart de son temps en aventure, en fait souvent l'expérience. Il n'est pas rare de le voir rendre de brefs mais vibrants hommages à sa dame, notamment pour se remémorer sa beauté<sup>2</sup>. L'amour de loin peut aussi prendre la forme d'un retour sur le passé, redoublant sur le plan temporel le motif spatial de l'absence :

Quant Lanceloz oit parler del tornoiement, si li souvient de celui de Kamaalot que l'an avoit fet assambler por lui veoir, la ou il fist de beles chevaleries devant sa dame la roine qu'il vit alors la plus bele dame dou monde. [...] Et il se lieve maintenant de la place et tant est troublez qu'il ne set qu'il doie faire : si pense si durement a ce ou ses cuers bee qu'il n'a home el monde qui parole en poisse traire<sup>3</sup>.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 118-119.

2 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 302.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 216.

Ici, le champ lexical de la tristesse se mêle à celui du souvenir, et les marqueurs temporels côtoient les marqueurs spatiaux pour marquer l'éloignement.

Il est rare que Lancelot et Guenièvre soient réunis ; leur amour est par essence un amour de loin dont les extases du chevalier forment un raccourci particulièrement saisissant. Elles sont très nombreuses et se produisent toujours selon le même schéma<sup>1</sup>. Elles représentent l'essence même de l'amour de loin. L'exemple le plus flagrant est celui du saisissement dont Lancelot fait l'expérience chez Morgain, lorsqu'il aperçoit par la fenêtre une rose qui lui rappelle sa dame<sup>2</sup>. L'idée même d'utiliser un symbole, la rose, de « fai[re] remembrance », souligne l'absence de l'aimée, redoublant ainsi le motif de l'extase. Le sentiment doit se contenter d'une représentation de l'amie, maintenue ici dans une présence-absence caractéristique de l'amour de loin.

Le traitement de ce dernier, dans le *Tristan en prose*, ne reprend pas les représentations les plus originales du *Lancelot* mais privilégie plutôt les scènes obligées que l'on y trouvait déjà, comme l'envoi de messagères. On peut aussi observer des scènes de lamentations, comme celle à laquelle nous assistons quelque temps après le début de la quête du Graal<sup>3</sup>, où l'on est dans le contexte courtois de la *reverdie*, propice à l'évocation de l'amour, et dans lequel le héros va chanter ses regrets. C'est une véritable succession de *topoi* où le couple de Tristan et Yseut est très fortement marqué des couleurs de la courtoisie.

Parfois, les personnages semblent avoir une conception différente de ce que doit être l'amour de loin. Ainsi, Lancelot reproche vivement à Tristan son mariage avec Yseut aux Blanches Mains, il ne lui pardonne pas ce qu'il considère être une faute contre l'idéal courtois. Tristan pense ne pas avoir mal agi car il n'a pas oublié Yseut la Blonde pour sa femme. Ici, c'est Tristan qui est le plus en accord avec l'éthique courtoise traditionnelle. Il finit pourtant par adopter le point de vue extrême (ou passionné, sous des dehors courtois ?) de Lancelot sur ce point en décidant d'abandonner Yseut aux Blanches Mains. Tristan devient un amant aussi exemplaire que son modèle.

Encore que l'on pourrait remettre en cause cette exemplarité ; en effet, comme on le verra plus tard, alors qu'Yseut et Guenièvre sont toujours dans l'attente de leurs amants, ceux-ci semblent souvent les oublier complètement au profit de leurs aventures chevaleresques. L'amour de loin, alors, semble n'avoir plus d'amour que le nom pour devenir avant tout un élément qui rajoute à la coloration courtoise de l'ensemble<sup>4</sup>.

La lettre que Lancelot écrit à Tristan pour le conseiller au sujet de son mariage contient une véritable profession de foi amoureuse, très nettement issue de la courtoisie. Pour lui, un chevalier ne peut être bon s'il refuse de servir l'Amour, et il réaffirme cette idée à plusieurs reprises dans le roman, en particulier au Perron Merlin où il tient à Tristan un discours quasi-philosophique<sup>5</sup>. Il n'y a rien là qui soit surprenant, puisque cette théorie était déjà la sienne dans le *Lancelot*

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 441-443 ; tome II, p. 17-18.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 62.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 158.

4 Nous reviendrons sur ce point au cours de cette étude.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 261.



en prose, où il explique à Guenièvre que seul le désir de mériter son amour a été à l'origine de ses exploits :

« Sachiez que je ja ne fusse venuz a si grant hautesce com je sui, se vos ne fussiez, car je n'eusse mie cuer par moi au conancement de ma chevalerie d'amprandre les choses que li autre laissoient par defaute de pooir. Mais ce que je baoie a vos et a vostre grant biauté mist mon cuer en l'orgueil ou j'estoie si que je ne poisse trouver aventure que je ne menasse a chief ; car je savoie bien, se je ne pooie les aventures passer par prouesce, que a vos ne vandroie je ja, et il m'i couvenoit avenir ou morir. Dont je vos di vraiment que ce fu la chose qui plus acroissoit mes vertuz<sup>1</sup>. »

*Hautesce, cuer, pooir, prouesce, vertuz*, tous les termes qui disent la valeur du chevalier sont ici réunis et tous proviennent de la dame : le texte installe un balancement perpétuel entre le *je* du chevalier et le *vos* de la dame, qui font retour dans chaque phrase, prouvant ainsi que l'un n'existe pas sans l'autre. La démonstration s'achève par la déclaration péremptoire et synthétique qui fait de l'amour la plus puissante source de *vertuz* pour Lancelot.

Ce dernier sait bien la totale interaction de son amour et de sa valeur. Dans la scène du premier baiser, il ne fait pour lui aucun doute que si sa dame sait qu'il est l'auteur de ses exploits, elle saura corrélativement qu'il est amoureux d'elle ; seul un amour si haut placé peut amener le chevalier à une telle *hautesce*.

Certes, Lancelot est par nature promis à devenir le meilleur chevalier, comme le suggère la Dame du Lac : avant de le quitter pour le laisser devenir chevalier de la main d'Arthur, elle lui recommande de tenter toutes les aventures, même les plus difficiles, car il est le seul à pouvoir les achever<sup>2</sup>. Pourtant, et seulement quelques pages plus tard, le conteur suggère que Guenièvre a joué un rôle considérable dans son choix de déférer le chevalier, qui annonce déjà la carrure exceptionnelle du héros, puisque aucun des vaillants chevaliers de la Table Ronde n'avait jugé cette aventure moins qu'impossible à accomplir<sup>3</sup>. Lancelot déclare : [...] et vos desistes « a Dieu, biax dols amis », ne onques puis del cuer ne me pot issir ; et ce fu li mos qui me fera preudome, se jel sui ja [...] <sup>4</sup>. En position de sujet dans la phrase, le terme d'*ami* agit directement sur le chevalier, objet du verbe *faire*. Un seul mot a le pouvoir, avec une puissance presque démiurgique, de créer le Lancelot-*preudome*, de le *faire*, parce qu'il a celui de faire naître l'amour.

Lorsque Lancelot projette de dessiner ses aventures sur les murs de la salle aux images, il se *porpense que se la chambre ou il gisoit estoit portraite de ses faiz et de ses diz, moult li plairoit a veoir les biaux contenemenz de sa dame et moult li seroit grant alegement de ses maux*<sup>5</sup>. Quand il peint ses hauts faits, il voit Guenièvre, comme s'il y avait entre eux une corrélation si évidente qu'il n'est même pas besoin de s'en expliquer. Sa vie est constituée par ces deux éléments, intimement liés jusqu'à ne plus faire qu'un.

La reine est en règle générale amie de la prouesse, elle plaide en faveur de l'aventure, comme elle le prouve en persuadant l'amie d'Hector de le laisser partir.

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 3.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 270.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 280.

4 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 111.

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 379-380.

C'est aussi la raison pour laquelle l'auteur a modifié son attitude de spectatrice des tournois par rapport à l'image qu'en donnait Chrétien de Troyes dans *La Charrette*. Dans notre roman, elle ne se complaît pas dans le combat *au pire* ; au contraire, lorsque sa présence trouble Lancelot au point de l'affaiblir dans la bataille, elle éprouve du remords. Ces extases constituent d'ailleurs probablement la seule atténuation dans cette théorie qui fait de l'amour la principale source de valeur pour la chevalerie, terrienne tout au moins.

C'est pourquoi le *Tristan en prose*, qui ne semble retenir du couple arthurien que l'image des fins amants, se garde de restituer ces épisodes extatiques. Du *Lancelot*, il retient l'idée de la femme inspiratrice de la prouesse, fonction symbolisée par l'écu d'invincibilité, qui est aussi un écu d'amour. En effet, les premières armes de Lancelot sont des armes blanches, « faées, barr[ées] peu à peu [...] du rouge vermeil du désir<sup>1</sup> ». Quant à Tristan, c'est Yseut elle-même qui lui a fait don d'un écu qui le rend invulnérable. Un chevalier mû par l'amour ne peut être vaincu.

Cette conception est partagée par nos quatre personnages, comme on peut le voir dans les paroles de Tristan qui reprend exactement celles de la lettre de Lancelot<sup>2</sup>. L'auteur se fait insistant pour montrer que le couple de Tristan et Yseut fonctionne bien sur les mêmes valeurs que celui de Lancelot et Guenièvre. Pour eux, à l'image de la dame avec laquelle il est confondu, l'amour est le dispensateur de tous les bienfaits : de la valeur, mais aussi de la noblesse, comme Tristan l'écrit à son amie : *Sans vous ne vail un garchon*<sup>3</sup>. Ce qui distingue le chevalier du *garchon*, ce n'est pas nécessairement l'âge et la force physique, c'est surtout la différence de statut social. Plus encore que la naissance, c'est l'amour qui confère à l'amant sa noblesse, garante de sa valeur.

Le couple tristanien a parfaitement intégré cette éthique, et cela ne peut lui venir que de l'influence courtoise de Lancelot et Guenièvre car cet élément n'était pas présent dans la légende en vers où, si Tristan est un excellent chevalier, sinon le meilleur, cela ne lui vient que de sa valeur intrinsèque. Cette transformation vient même se graver, comme pour se confirmer et se pérenniser, dans la parole lyrique de Tristan qui a composé le *Lai de Victoire* où il met en évidence l'interaction entre amour et prouesse<sup>4</sup>. Il est capital que Tristan replace dans cette problématique le tournoi de Louveserp, car c'est pour Yseut et lui le moment de l'apogée, et il fallait que cette consécration leur vienne de l'amour.

Cela l'était d'autant plus que, lors de cet épisode, ce n'était pas Tristan mais Palamède qui illustre le motif traditionnel de la valeur qui grandit sous les yeux de la dame<sup>5</sup>. Néanmoins, l'amant d'Yseut finit par surpasser encore son rival, dans un passage qui se fait presque lyrique pour soutenir la montée en puissance hyperbolique de Tristan<sup>6</sup> ; ce dernier atteint alors une sorte de surhumanité qui lui

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose », *op. cit.*, p. 108.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 137.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 128.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 168.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 202.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 237.

vaut le *los* et le *pris*, et surtout le titre suprême de *mieudres des boins* qui consacre son apogée. Or, il atteint celle-ci dans le cadre de sa rivalité amoureuse aussi bien que chevaleresque avec le Sarrasin.

La construction du récit montre d'ailleurs bien que la valeur de Tristan provient de l'amour qu'il porte à Yseut : ce n'est qu'après l'épisode du philtre qu'il voit sa renommée s'étendre au-delà de la Cornouailles, jusqu'au royaume d'Arthur. Alors que Lancelot, l'amoureux de la reine, a déjà de si hauts faits à son actif qu'il est recherché par toute la chevalerie arthurienne, et en particulier son membre le plus brillant, Gauvain, Tristan n'est véritablement connu que dans son pays parce qu'à ce moment il n'aime pas encore Yseut, mais ne la désire que par orgueil. Après l'épisode du philtre, sa gloire s'accroît pour rejoindre celle de Lancelot, jusqu'à trouver son apogée à Louveserp. C'est au moment où Tristan et Yseut sont quasiment considérés comme les seigneurs de la Joyeuse Garde, en lieu et place de Lancelot, désormais éclipsé jusque dans ses terres, qu'ils sont consacrés comme le meilleur chevalier et la plus belle dame du monde, sans contredit. Avant Louveserp, il courait une rumeur :

Gaheriés, ki bien pensoit que mesire Tristrans estoit en la Joieuse Garde, encore ne l'eüst veü Dynadans, et non mie pour ce que nus li eüst dit, fors tant seulement que Lanselos avoit dit priveement a un sien ami que or se pooit prisier la Joieuse Garde sour tous les castiaus du monde, car ele avoit le plus haut tresor du monde en sa garde, ce estoit de bonté et pris de cevalerie, et toute biauté terrienne entierement<sup>1</sup>.

A la fin du tournoi, cette rumeur est confirmée, et proclamée par Arthur lui-même, juge suprême de toute valeur courtoise<sup>2</sup>. Les deux couples servent donc d'illustration à la théorie qui veut que la valeur soit conférée au chevalier par l'amour qu'il porte à sa dame, et en ce sens, ils sont bien dans la droite ligne du Lancelot et de la Guenièvre du *Lancelot en prose*.

Si l'amant retire beaucoup de l'amour qu'il porte à sa dame, c'est que ce dernier repose sur une éthique extrêmement exigeante, qui repose notamment sur l'idée de mesure. En effet, la *fin' amor* est un héritage de la littérature d'oc et des troubadours chez qui la mesure est une notion fondamentale<sup>3</sup>.

Le personnage qui l'incarne le mieux, au sens propre du terme, est bien le Lancelot du roman éponyme en prose. C'est en effet dans sa chair même que se révèle cette vertu, au début de l'œuvre :

Il ot le viaire enluminé de naturel color vermelle, *si par mesure* que visamment i avoit Diex assise le compaignie de la blanchor et de la brunor et del vermel, que la blanchor n'estoit estainte ne enpirie pour la brunor, ne la brunor por la blanchor, ains estoit *atenprés* l'une de l'autre, et la vermelle color qui par desus estoit enluminoit et soi et les autres colors meles, *si que rien n'i avoit trop blans ne trop brun ne trop vermel*, mais *igal* melleure de .III. ensamble. Il ot le bouche petite *par mesure* et *bien seant*, [...] le neis *par mesure* lonc [...]. Le front ot haut et *bien seant* [...]. De son col ne fait il mie a demander, car s'il fust en une tres bele dame, si fust il assés couvenables et *bien seant* et bien tailliés *a la mesure* del cors et des espales, *ne trop*

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 70.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 267.

3 Cf. Jacques Wettstein, *Mezura, l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, op. cit.

greles *ne trop* gros, ne lonc ne cours outre *mesure*. Et les espauls furent lees et hautes *a raison*<sup>1</sup>.

Le champ lexical de la mesure et de la *bienseance* sature le texte ; le terme même de *mesure* intervient comme un véritable *leitmotiv*, redoublé par des structures binaires dont le balancement mime le bel équilibre de la physionomie du personnage. Cette qualité est donc délibérément mise en avant par l'auteur (même s'il y apportera quelque atténuation), imité, voire dépassé, en cela par celui du *Tristan en prose* qui fait de Lancelot un homme d'humeur toujours égale, du moins pour ce qui est de ses apparitions dans les créations originales de ce roman. Dans la *Mort Artu*, il est le rocher au milieu de la tempête qui ébranle le royaume, imperturbablement généreux et doux.

Certes, c'est un combattant et les grandes scènes de bataille s'attachent à nous le présenter transporté par le *furor* guerrier. C'est peut-être pour contrebalancer cet aspect que nous le découvrons aussi maître dans l'art des échecs, transposition de la bataille sur un mode complètement intellectualisé, raisonné, en un mot *mesuré*<sup>2</sup>. La métaphore, dans le cas de Lancelot mais aussi de Guenièvre, Yseut et Tristan qui, tous, possèdent à la perfection ce jeu, est réinvestie également dans le domaine amoureux et dit la maîtrise de soi et de son désir. La mesure est une qualité dont ils font preuve dans leurs amours et, dans le cas des deux hommes, dans les armes.

Cette maîtrise de soi se manifeste dans le *Lancelot* par la lenteur avec laquelle l'auteur nous amène à la concrétisation du désir amoureux dans le premier baiser. L'*enamouement*, dans ce roman, se prolonge sur plusieurs pages. Le héros peine à céder à ses sentiments et le lecteur le perçoit d'autant mieux que le motif se redouble ; après le premier baiser, c'est la première nuit d'amour qui est retardée par le récit, tant dans le *Lancelot* que dans le *Tristan*. La patience dont font preuve les amoureux devant la concrétisation incertaine et toujours reportée de leur désir est la preuve de leur *mesure* courtoise. On ne peut pas en dire autant de Tristan et Yseut dont l'union est immédiatement consommée, dès l'absorption du *vin herbé* : sur ce point, ils paraissent emportés par leur passion, alors que Lancelot et Guenièvre sont de fins amants exemplaires.

Cette exemplarité n'est pas pour autant exempte de toute tache. Dès le portrait de Lancelot, une restriction est apportée à ce qui paraît une incarnation de la mesure : sa poitrine est trop grosse, ce qui laisse supposer que la partie dominante chez lui est le cœur, siège des émotions, et non la tête, qui règle la conduite. En outre, comme le signale Micheline de Combarieu, « L'accentuation excessive d'une couleur est envisagée dès ce portrait : nous y avons en effet l'image d'un Lancelot en colère, d'où le blanc et le brun semblent disparaître pour ne plus laisser de place qu'au rouge qui envahit jusqu'aux yeux clairs tout le visage<sup>3</sup> ». Et il est vrai que la colère l'amène parfois aux limites de la démesure :

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 71-73. C'est nous qui soulignons.

2 Merritt R. Blakeslee, « *Lo dous jocx sotils* : la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », *op. cit.*, p. 213.

3 Micheline de Combarieu du Grès, « Les couleurs dans le cycle du *Lancelot Graal* », dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » et « *Senefiances* » dans le *Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 260 (première publication dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Senefiance n°30, 1991).

il s'en faut de peu qu'il ne tue Amite, porteuse du Graal et bientôt de Galaad ! La mesure est un équilibre fragile, montré dès l'abord comme menacé en permanence par des forces terribles et souterraines.

La colère n'est pas le seul péril qu'elle rencontre ; l'amour dans ses *foles* manifestations la met tout autant en danger. Dans la *Mort le roi Artu*, Lanceloz amoit la reine de fole amour et la reine autresi<sup>1</sup>. La *fole amor* va contre l'*amor fine* pour attirer les amants du côté de la passion. Les deux couples sont donc menacés de perdre le titre de fins amants, ce que métaphorise la folie dans laquelle ils menacent toujours de sombrer, à des degrés divers. La douleur égare Yseut au point qu'elle désire mettre fin à ses jours et qu'il faut l'en empêcher par la force<sup>2</sup>. Guenièvre, séparée depuis trop longtemps de son amant, est prise d'hallucinations<sup>3</sup>. Que dire alors de Tristan et Lancelot, saisis d'une véritable folie furieuse qui les tient à l'écart de leurs cours respectives pendant des mois, voire des années ? Finalement, celui qui semblait être le plus mesuré de tous est sans doute aussi le plus menacé par la démesure : les extases de Lancelot, véritable *leitmotiv* du roman éponyme, entraînent l'amour qu'il porte à Guenièvre aux antipodes de l'*amour fine*. Dans tous ces cas où les amants ne se contrôlent plus eux-mêmes, ils sont sous l'emprise d'un amour passion, au sens étymologique du terme : mus par leurs sentiments, ils en deviennent les marionnettes. Ils peuvent alors tomber dans les pires excès : la violence faite aux dames et aux demoiselles (dans le cas de Lancelot devenu fou<sup>4</sup>), le suicide<sup>5</sup> ou le meurtre (Yseut est prête à sacrifier Brangien à son amour<sup>6</sup> et Tristan tue des bergers dans un accès de folie furieuse<sup>7</sup>).

Si Tristan et Yseut ne sont pas précisément présentés comme des modèles de mesure, la reine de Cornouailles est tout de même l'auteur d'un lai dont la morale dit que *folie n'est pas vasselage*... Quant à Lancelot et Guenièvre, tant dans le *Lancelot* que dans le *Tristan*, ils semblent tout d'abord porter à son plus haut point cette vertu courtoise. Mais, par le renversement dont ils sont victimes, ils révèlent la frontière ténue qui sépare l'*amour fine* de l'amour passion.

Pour être de *fins amants*, ils doivent aussi faire preuve d'une autre valeur : la joie. Pour chacun de nos quatre amants, la joie réside dans l'ami(e) et plus particulièrement dans l'union charnelle avec l'être aimé. Cet acte est presque toujours désigné par le terme de *deduit*, qui entretient des rapports très étroits avec

---

Chantal Connochie-Bourgne, dans son article sur « Lancelot et le tempérament colérique », *op. cit.*, a montré comment la complexion du héros, dominée par la bile jaune, en faisait un personnage prompt à la colère, passion qui doit être maîtrisée par sa mesure pour pouvoir devenir une vertu chevaleresque, l'indignation face à l'injustice.

1 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 933.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 118 et suivantes.

4 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 177 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 155.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 933.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 487 et suivants.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 186-187.

la joie courtoise, sentiment extatique où la douleur même d'aimer peut devenir source de jouissance<sup>1</sup>.

De fait, le bonheur des amants, jusque dans son apogée, est à la fois obscurci et intensifié par sa fin toujours virtuellement présente. En l'autre sont concentrés tous les plaisirs du monde. C'est dans la bouche du couple tristanien que cette idée est la plus récurrente : pour Lancelot, en effet, Guenièvre est plus dispensatrice de bienfaits et de valeur que de *joie*. Tristan et Yseut ne cessent de se répéter l'un à l'autre que leur simple présence leur donne plus de joie qu'ils ne pourraient en trouver par n'importe quel autre moyen. On peut citer à ce propos l'épisode du Moroïs, où l'on trouve un vocabulaire particulièrement significatif :

Tristanz comence adonc sa chace. Tot son *deduit* et tote s'entente est aus bestes prendre et ocirre. Et quant il a fait sa prise, il s'en revient a la roïne Yselt qui grant *joie* fait de sa venue. Ensi se *deduist* et *esbat* Tristan. [...] Le chacier de la forest et le *deduit* de madame Yselt est tote sa vie. Il lesse chevalerie et tote autre *joie* por celi *solaz*. Il ne li sovient mes de roi Marc ne de roi Artus ne de Lancelot dou Lac, ne de riens nee fors de sa dame *conjohir* et *festoier*<sup>2</sup>.

Du fait des nombreuses répétitions et dérivations, la présence du champ lexical de la joie devient ici presque obsédante. On remarquera que Tristan délaisse la *joie* que peut lui apporter le monde pour se consacrer en particulier au *deduit* et au *solaz* que lui offre Yseut, termes dont on sait qu'ils servent souvent à désigner un plaisir amoureux physique. En filigrane, l'auteur fait comprendre que dans le Moroïs, la joie courtoise atteint son point culminant. La *joie*, sentiment profond de bonheur et de plénitude, passe par le plaisir que l'on trouve auprès de l'aimé(e) dans la jouissance de son cœur et de son corps, preuve supplémentaire que la *joie* de la littérature d'oc, comme le *joy* de la littérature d'oïl, ne suppose pas une relation éthérée et platonique.

On trouve également dans cet épisode du Moroïs un *topos* de la joie courtoise : le *locus amoenus*. La *meson a la Saige Demoiselle*, qui s'élève dans une nature édénique et qu'un enchantement dissimule à la vue, en possède les caractéristiques. Les amants y connaissent le *deduit des bois*. Mais le Moroïs n'est que l'un des nombreux *loci amoeni* qui vont abriter les amours de Tristan et Yseut, comme la Joyeuse Garde qui porte, dans son nom même, la marque de la joie courtoise.

Il faut alors noter que ces lieux ne seront l'apanage que de Tristan et Yseut, jamais de Lancelot et Guenièvre, pas même la Joyeuse Garde qui, malgré l'épisode

---

1 Nous avons retenu la définition proposée par Marie-Claude Crécy (*Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*, Paris, Minerve, 1997, pp. 121-122). Pour elle, *joy* est un « mot lié à la conception de la *fin' amor* et rendu improprement par « joie ». Il désigne l'état d'extase, l'émotion de l'amant en proie à un sentiment complexe où se mêlent souffrance et plaisir, angoisse et exaltation ». Le terme de *joy* appartient au vocabulaire de la lyrique des troubadours, et on ne le trouve pas comme tel dans le roman ; nos œuvres, qui relèvent plus de l'*amour fine* que de la *fin' amor*, emploient le terme de *joie*, dans un sens très proche. Cette *joie* ne semble pas nécessairement antithétique de la notion de mesure, puisqu'elle peut être critiquée, comme on le verra au cours de cette étude, lorsqu'elle prend trop d'ampleur pour atteindre à l'extase (contrairement au *joy* des troubadours).

<sup>2</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 553. C'est nous qui soulignons.

de la *Mort Artu* qui les y réunit, reste paradoxalement le domaine du couple tristanien. Peut-être ne faut-il voir là qu'un effet du recentrage du récit sur les amants de Cornouailles, qui ne laisse pas de place à ce type de développement pour l'autre couple. En outre, Lancelot et Guenièvre sont déjà considérés comme le parangon du couple courtois, il est donc davantage nécessaire de concentrer les éléments de la courtoisie sur Tristan et Yseut.

Au contraire, dans le *Lancelot*, le héros éponyme et son amie deviennent, par l'entremise de Galehaut, seigneurs du Sorelois, *locus amoenus* cerné d'eau, paradis de l'amour et de l'amitié idéalisés (et ce même au sens propre puisque les amants y s'aiment de manière platonique). Quant à la Joyeuse Garde, c'est au nom de Guenièvre que Lancelot l'a prise, grâce aux écus blancs que sa dame-rose a bandés de vermeil<sup>1</sup> et à l'épée qu'elle lui a donnée comme à son chevalier. Cette cité restera probablement la plus belle conquête de Lancelot : il l'a tellement faite sienne qu'il lui a donné la *joie* qui le caractérise, et qu'elle ne lui rendra jamais car il n'y trouvera pas lui-même le bonheur.

Il manifeste une sensibilité extrême à ce sentiment, parfois poussé à son paroxysme lorsqu'il est exalté par le sentiment amoureux : les extases de Lancelot sont des manifestations extrême de la joie d'amour<sup>2</sup>. Il y est prédisposé car, dès son plus jeune âge, il est présenté comme un être de joie. Le terme de *joie* et ses synonymes se multiplient dans la description de Lancelot enfant<sup>3</sup> tout comme il propage la joie dans le monde en conquérant toujours plus de territoires sur les forces maléfiques. Cette joie possède très nettement un caractère courtois : elle s'exerce dans la mesure ainsi que dans le service d'autrui. Elle est constructive, elle sert à *entreprendre*, à *mener à fin*, à *venir au dessus de mainte grant besoigne*. Elle seconde le tempérament héroïque et ses grands desseins. Par là même, elle prédispose à l'*amour fine* qui en fait une condition requise pour être aimable, non seulement parce qu'elle rend agréable la fréquentation de qui la possède, mais parce qu'elle vient à l'aide de celui qui veut conquérir sa dame par ses exploits. Conquérir au nom de la joie, c'est conquérir au nom de l'amie. Et vouloir l'amour de Guenièvre, c'est pouvoir transformer toutes les *Douloureuses Gardes* en *Joyeuses Gardes*.

Cette aptitude, Lancelot la conserve dans le *Tristan en prose*, du moins dans la majeure partie du roman où il garde son rôle de libérateur (on retrouve l'épisode des Détroits de Sorelois) et où il s'avère aussi capable, comme Guenièvre, de rendre la joie au cœur des amants désespérés. C'est la fonction des deux lettres que Lancelot et Guenièvre envoient à Tristan et Yseut<sup>4</sup>. Le couple arthurien leur transmet cette qualité courtoise, à l'image du rôle qu'il a joué dans la création littéraire :

En choisissant d'écrire sur Tristan, c'est-à-dire sur une histoire où désormais amour et prouesse sont indissociablement liés, en chevalier « amoureux et envoisiez », Luce définit donc d'emblée dans quelle perspective il entend réorienter et réécrire la

---

1 Cf. plus haut.

2 Cf. Merritt R. Blakeslee, « *Lo dous jocx sotils* : la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », *op. cit.*, p. 91.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74. C'est nous qui soulignons.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 582.

légende. Il s'agit, certes, de garder à la passion d'amour son caractère primordial et originel ; mais, autant que faire se peut [...] de donner à Tristan (puis au couple qu'il forme avec Iseut) toutes les occasions possibles de vivre l'amour dans un cadre agréable [...]. Mode de vie où l'amour s'épanouit dans l'atmosphère courtoise, où la joie d'amour s'unit intimement au « deduit » et à « l'envoiseüre ». [...] *Envoiseüre et envoisés* étant dans le *Tristan en prose* comme dans le *Lancelot en prose* des mots-clés définissant le nouvel art de vivre courtois qu'essaient de pratiquer Tristan et Iseut à l'imitation du couple Lancelot-Guenièvre<sup>1</sup>.

La notion de joie amoureuse, si elle est bien présente dans les deux romans, n'obéit pas pour autant en tous points aux canons de la courtoisie. En théorie, le fin amant doit savourer le *deduit* qu'il ressent auprès de son amie, mais il doit aussi savoir trouver la joie dans les souffrances qu'il endure pour elle. Or, jamais nos quatre personnages ne parviennent à ce degré d'élévation. Au contraire, lorsque leur amour les fait souffrir, c'est le désespoir qui domine dans leur discours. Même pour Lancelot et Guenièvre, apôtres de l'*amour fine*, cette joie dans la souffrance n'est pas envisageable, à moins, et dans le seul cas du chevalier, qu'elle ne s'exprime dans la douleur physique du combat. Dans leurs *credo* respectifs du *Tristan*, ils affirment que la souffrance n'est qu'un mal nécessaire pour mériter l'amour et non une joie en soi.

Malgré cela, il faut noter dans le *Tristan en prose* un véritable effort de la part de l'auteur pour tirer la légende tristanienne, la légende de l'amour fatal, du côté de la joie courtoise, sous l'impulsion du *Lancelot*. En outre, les amants du *Tristan* conservent des *fins amants* la capacité de sublimer la douleur en création poétique<sup>2</sup>.

Pour ce qui est de la mesure et de la joie, les deux romans semblent fonctionner de la même manière. Le *Lancelot en prose*, au premier abord, paraît construire son couple de héros de manière à le doter de ces qualités courtoises. Cependant, cette apparence résiste mal à l'analyse de détail : la démesure guette toujours Lancelot et Guenièvre, leur joie est sans cesse menacée. Le *Tristan en prose* cherche longtemps à les maintenir dans le cadre de l'*amour fine* et à faire d'eux des modèles de joie et de mesure. Cependant il ne pouvait tout à fait trahir son prédécesseur, notamment à cause des interpolations qu'il introduit dans son propre texte<sup>3</sup>. Quant au couple tristanien, il se prête encore mal à la refonte sur ce modèle. L'auteur parvient cependant à sauver les apparences et à le rendre plus mesuré et plus ouvert à la joie courtoise que dans les versions en vers, et donc à le transposer dans l'univers de l'*amour fine*.

## Le lyrisme

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994 (première publication dans *Romania*, tome 106, fascicules 3-4, 1985, p. 326-340), p. 124-126.

2 C'est ce que nous allons voir dans la suite de cette étude.

3 La longue interpolation de la grande *folie Lancelot* (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 51 et suivants), par exemple, est complètement en contradiction avec l'idéal de mesure et de joie courtoises.



L'amant chante sa joie comme il chante sa peine. Il faut dire que la *fin'amor* est avant tout affaire de création poétique, et ce à plusieurs titres : parce qu'elle est un fait littéraire avant d'être un fait de société, mais aussi parce que (et peut-être l'un n'est-il que le résultat de l'autre) la *fin'amor* se traduit dans le chant, est amour du chant et passe par la parole lyrique. L'amoureux courtois est un poète, un troubadour, comme l'expliquent Monique Santucci et Danielle Queruel :

[...] celui qui aime doit chanter son amor *en lais et canchons*. Savoir composer et savoir interpréter est la preuve que l'on aime sincèrement et profondément<sup>1</sup>.

Dans le *Lancelot en prose*, pourtant, on ne voit pas beaucoup chanter le héros et sa dame, encore moins jouer d'un instrument ou composer. Il faut dire que la musique y est le plus souvent associée à la liturgie et que peu de personnages ont rapport avec elle ; le plus souvent, ce sont les ermites, les prêtres et les évêques qui chantent la messe ; on trouve aussi le Harpeur du Lai des Pleurs, mais lui non plus n'est pas une figure profane puisqu'il apparaît dans le cadre de la liturgie du Graal. Le chant, qui semble plus lié au sacré qu'à l'amour, n'est pas le domaine de Guenièvre et de Lancelot.

Pourtant, l'auteur qui pare son héros de toutes les qualités courtoises ne pouvait manquer de lui donner celle-ci. Il le fait donc dans le grand portrait qu'il fait de lui au début du roman, comme pour sacrifier à un *topos* obligé : *Et chantoit a mervelles bien quant il voloit, mais che n'estoit pas sovent, car nus ne fist onques si poi de joie sans grant raison*<sup>2</sup>. Il était en effet difficile de concevoir un héros de la joie qui ne chante pas, les deux motifs étant traditionnellement liés. Par ailleurs, si on ne le voit jamais en train de composer, il est présenté, certes rapidement, comme un clerc<sup>3</sup>. En *Lancelot* se réconcilient le chevalier et le clerc, brouillés depuis que ces derniers s'affrontent pour le titre du meilleur amant. Notre héros, lui, est l'amant parfait puisqu'il réunit les qualités de l'un et de l'autre.

C'est sans doute la raison pour laquelle l'auteur du *Tristan en prose* a choisi d'accentuer ce trait peu développé dans le *Lancelot*. Bien que Luce del Gat se présente dans son prologue comme un chevalier, il semble qu'à travers les héros masculins (et même féminins) auxquels il fait maîtriser le langage verbal aussi bien que musical, le clerc veuille dérober une partie de son prestige amoureux au guerrier. D'ailleurs, sans ce talent, celui-ci ne serait pas accompli, comme le démontre ce passage où Tristan découvre Palamède chantant près d'une source :

[...] si cantoit un cant mout bel et mout haut qu'il avoit fait nouvelement, assés delitable a oïr et de boin son. [...] Et saciés que Palamidés cantoit trop bien et trop envoisiement, et ce est une cose que mout est couvenable a cevalier d'arme. [...] Bien set [Tristrans] que cil est gais et amoureux qui cest cant nouvel a trouvé<sup>4</sup>.

---

1 Danielle Queruel et Monique Santucci, introduction au *Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 75.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74. On ne le verra plus chanter qu'à la carole magique.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 346.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 23.

Le chevalier parfait et amoureux doit savoir chanter ; sans le *bel cant*, l'*arme* n'est rien. Le roman présente comme indissociable le trio formé par les armes, le chant et l'amour.

Nos quatre protagonistes sont des poètes de talent, et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 23<sup>1</sup>. Cependant, jamais le lecteur ne sera autorisé à prendre connaissance des œuvres de Lancelot ou de Guenièvre ; on ne possède que leurs lettres dont la prose, certes belle, relève plutôt de l'écrit didactique. Seuls les poèmes de Tristan et Yseut nous sont communiqués et d'ailleurs, toutes les pièces lyriques du *Tristan en prose* sont en rapport avec l'histoire des amants de Cornouailles pour, selon Jeanne Lods, montrer qu'elle est « l'histoire d'amour poétique par excellence<sup>2</sup> ». C'est le couple de Tristan et Yseut qui se fait le représentant de la lyrique courtoise traditionnelle : ce n'est pas un hasard si Tristan compose le *Lai de Victoire*, dont on a vu qu'il chantait le lien qui unit l'amour et la prouesse, un thème récurrent de la courtoisie.

Il semble que pour Lancelot et Guenièvre, le langage de l'amour soit la prouesse, alors que pour les amants de Cornouailles il est avant tout celui du chant. Yseut est la dame inspiratrice de la parole lyrique (elle est à l'origine des lais écrits par son ami, mais aussi des poèmes composés par Kaherdin), et Tristan est le meilleur créateur et interprète de cette parole. Ce trait lui est tellement propre que l'on peut le reconnaître à sa seule façon de chanter : *Quant je vous oï canter, si vous connui maintenant*, lui déclare Dynas, alors que la fille d'un hôte lui a fait la même remarque quelque temps auparavant. Emmanuèle Baumgartner note que, dans ce roman, le chant doit absolument refléter les sentiments du personnage qui fait acte poétique<sup>3</sup>. Il y a donc une adéquation parfaite entre le chant et l'intériorité de celui qui l'exprime. Dès lors, faire de Tristan le plus grand compositeur et le plus grand harpeur, en particulier dans le domaine du chant amoureux, c'est faire de lui l'amant par excellence.

On peut donc dire que c'est par le rapport étroit qu'ils entretiennent avec la parole lyrique, plus que par n'importe quel autre point, que Tristan et Yseut sont véritablement un couple de *fins amants*. De ce point de vue, ils rejoignent, et même dépassent Lancelot et Guenièvre qui sont, depuis le *Lancelot*, des héros courtois liés à la prose, et que l'auteur du *Tristan* a figés dans cette caractéristique. Rien n'est pourtant moins figé que le sentiment amoureux qui les habite et se modifie tout au long des deux romans.

## L'évolution du sentiment amoureux

### Les circonstances de l' enamorement

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 692.

2 Jeanne Lods, « Les parties lyriques du « Tristan en prose » dans *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, n°7, Rennes, 1955, p. 78.

3 Emmanuèle Baumgartner, « Sur les pièces lyriques du Tristan en prose », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 20-21.

Dans le *Lancelot en prose*, on assiste à la naissance de l'amour entre Lancelot et la reine<sup>1</sup>, et comme souvent, le *Tristan* choisit de ne pas reprendre ces épisodes antérieurs pour se consacrer à ses nouveaux héros. En outre, l'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre y est amputée de son origine et de sa fin et se transforme en une constante du monde arthurien, ce qui lui donne une valeur de modèle, mais lui ôte aussi son caractère d'humanité. Au contraire, dans le premier roman, l'auteur ne pouvait manquer de relater cet épisode car le *Lancelot en prose* est un roman d'apprentissage autant qu'une somme arthurienne. L'apprentissage amoureux est rien moins qu'essentiel, et c'est pour la même raison que, dans le *Tristan en prose*, on suit les amours du héros éponyme et d'Yseut à partir de leur genèse, dont on a pu entrevoir la complexité.

Dans les deux romans, la naissance de l'amour se déroule toujours dans les mêmes circonstances. Au premier regard, le personnage devient la proie d'un sentiment ardent<sup>2</sup>, ce qui n'a rien que de très classique puisque, depuis l'Antiquité et dans la tradition courtoise, on considère que les flèches d'amour passent par les yeux pour atteindre le cœur<sup>3</sup>. La naissance de l'amour est donc physique, le regard sert de médiation entre la beauté, extérieure comme intérieure, de l'objet et le cœur. Or, cette naissance est paradoxalement comparable à celle qui est due au vin herbé :

Et [Yselt] regarde Tristan, et Tristanz li ; et tant se regardent en tele maniere que li uns conoist de l'autre la volenté et la pensee. Tristanz conoist que Yselt l'aime de tot son cuer ; Yselt conoist que Tristanz l'aime<sup>4</sup>.

L'auteur a rattaché cette scène du philtre aux *enamouements* courtois par ce thème du regard, même si la vue ne semble plus jouer un rôle prépondérant dans la naissance du sentiment. Ceci, assorti du fait que l'auteur a donné des motivations objectives à cette double élection amoureuse, empreint l'*enamouement* de Tristan et Yseut d'une franche coloration courtoise.

En outre, si l'amour a une cause physique, il entraîne également des réactions du même ordre<sup>5</sup>. Ses effets sur le corps sont indéniables et identiques pour les deux couples : l'amour de Lancelot pour Guenièvre est un *eschaufement* de sa *char* ou de ses *reins*<sup>6</sup>, et le premier regard qu'il lui porte le laisse *esbahis et trespensés*<sup>7</sup>. Ce sont les mêmes motifs que l'on retrouve dans la scène du vin herbé :

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 273-275.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 832.

3 Cf. André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 47 et 51.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446.

5 On se rappellera les explications de l'*enamouement* d'Arnaud de Villeneuve dans son traité *Epistola de amore qui dicitur heroicus* (« Lettre sur l'amour que l'on appelle héroïque » : c'est nous qui traduisons). Cf. Danielle Jacquart, « L'amour « héroïque » à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve », dans *La Folie et le corps*, études réunies par Jean Céard avec la collaboration de Pierre Naudin et de Michel Simonin, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985, p. 143-158.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 210-211 ; tome V, p. 130...

7 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 275.

Et cil [Tristanz] qui estoit *chautz* et grant talent avoit de boire boit la cope tote plene [...]. Maintenant qu'il ont beü li uns regarde l'autre et sont aussi com tuit *esbahi*. [...] Or en sont si *eschaufé* qu'il ne porroit remenoir por tot le monde que Tristanz n'amast Yselt et Yselt Tristan<sup>1</sup>.

Tristanz regarde la hautesce d'Yselt, si en esprent et *alume* tant qu'il ne desire nule chose fors Yselt, et Yselt ne desire riens fors Tristan<sup>2</sup>.

Dans la description physique de l'*enamouement*, les points communs sont donc très apparents ; la seule différence notable réside dans le jeu des regards : alors que ceux échangés par Lancelot et Guenièvre sont des regards surpris, volés, il existe entre Tristan et Yseut une totale tranquillité dans leur contemplation réciproque :

La roine regarde le vallet moult doucement et il li, toutes les fois qu'il puet vers li mener ses iex covertement, si se merveille moult dont si grans biautés puet venir com il voit en lui paroir, ne de la biauté de sa dame del Lac ne de nule qu'il onques veist mais ne prise il rien envers chestui<sup>3</sup>.

Et ele regarde Tristan et Tristanz li ; et tant se regardent en tele maniere que li uns conoist de l'autre la volenté et la pensee<sup>4</sup>.

Au rythme ici très prosaïque et naturel du *Lancelot* s'opposent les balancements du *Tristan*, tout en rythmes binaires, amples et calmes et qui suggèrent la sérénité de ce double *enamouement*.

Car cette différence de traitement peut s'expliquer par la réciprocité ou l'univocité de l'*enamouement*. Contrairement à ce que l'on observe chez le couple tristanien, seul Lancelot, dans le roman éponyme, tombe amoureux à la première rencontre, il est seul à être *esbahis et trespensés*. Guenièvre, au contraire, conserve toute sa raison et tente même d'éviter autant que possible à ce sentiment nouveau de croître dans le cœur du jeune chevalier :

Maintenant aperchoit bien la roine qu'il est esbahis et trespensés, mais ele n'ose pas quidier que che soit por li et neporquant ele le soupechoune un poi, si en laise la parole ester atant ; et por chou qu'ele nel veut en grignor folie mettre, el se lieve de la plache et dist, por che qu'ele ne veut que nus i pense a vilounie et que nus ne s'aperchoive de che dont ele soupechounoit, que chis vallés ne li samble pas estre senés tres bien et quels que il soit, ou sages ou fols, il a esté malvaisement enseigniés<sup>5</sup>.

Le vocabulaire de la déduction, de la rationalité, se trouve du côté de Guenièvre, alors que celui de la folie s'applique uniquement à Lancelot. Cela consacre déjà la supériorité de la dame dans la relation amoureuse qui suit bien ainsi le schéma de la *fin'amor*. L'amour des deux personnages ne deviendra que peu à peu réciproque,

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445-446. C'est nous qui soulignons.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448. C'est nous qui soulignons.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 275.

ce qui permet à l'auteur de retarder sa concrétisation, progressive elle aussi, sur bien des pages.

Dans le cas de Tristan et Yseut, au contraire, l'*enamouement* est immédiatement suivi de la consommation de l'acte charnel et la précipitation de ces événements est marquée par la métaphore de la chute, puisqu'il est dit que *chei Tristanz es amors Yselt*<sup>1</sup>. On assiste donc, avec la scène du philtre, à la chute du plus beau et du plus loyal des chevaliers.

Les deux scènes d'*enamouement* partagent donc ce mélange de vocabulaire et de connotations péjoratives et mélioratives : dans le *Lancelot*, Guenièvre tente de rétablir la sagesse et la mesure alors que le jeune homme sombre dans un ébahissement qui n'est pas étranger à la folie ; alors que Tristan et Yseut tombent amoureux l'un de l'autre, les termes du bonheur et du malheur se mêlent inextricablement<sup>2</sup>. Cela les rapproche de leurs modèles, et l'on peut se demander si, à l'inverse, les divers épisodes qui ont précédé cette scène du philtre n'ont pas contribué à les en éloigner un peu.

L'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre est posée dans le *Tristan* comme un absolu. Or, l'auteur a installé Tristan et Yseut dans une situation complètement différente. L'attirance qu'ils éprouvent l'un pour l'autre avant la scène du philtre est bien légère. Yseut pourrait fort bien, comme elle le dit elle-même, préférer Palamède à Tristan. Quant à celui-ci, il aime Yseut comme un vassal doit aimer la femme de son suzerain, et comme un neveu doit aimer l'épouse de son oncle<sup>3</sup>.

On pourrait penser que cela n'est dû qu'à la nécessité devant laquelle l'auteur s'est trouvé de motiver raisonnablement l'amour de Tristan et Yseut. En outre, il fallait respecter les versions en vers dans lesquelles Tristan et Yseut ne s'aimaient qu'après avoir bu le philtre. Cependant, les intentions de l'auteur devaient être doubles. Sans doute a-t-il cherché à démarquer ses nouveaux héros de la perfection presque inhumaine de Lancelot et Guenièvre dans le domaine amoureux. Délibérément, il choisit de ternir l'image de l'amoureux parfait. Ainsi, alors que Lancelot est l'homme d'un seul amour, Tristan a déjà un passé amoureux, en particulier avec la femme de Séguradés dont il devient l'amant : [...] *ama li sanz faille si durement qu'il ne li sovient mes d'Yselt la Bloie. Il met Yselt arrieres dos et oblie dou tout por ceste*<sup>4</sup>. On ne saurait être plus clair, Yseut ne sera jamais pour Tristan l'équivalent d'une Guenièvre. En effet, dans le *Lancelot en prose*, les enfances du héros font de lui un jeune homme prêt à affronter toutes les situations, sauf celle de la rencontre amoureuse. C'est un personnage vierge de tout passé sentimental, contrairement à Tristan qui a déjà été confronté à la passion violente.

Peut-être cette expérience sert-elle aussi à justifier l'artifice nécessaire du double *enamouement* de Tristan et Yseut, devenu indispensable pour concilier les différents héritages de la légende. La mère d'Yseut explique à Perceval que c'est pour leur malheur que Tristan et Yseut se sont *veüs*. C'est bien la vue, comme on l'a dit, qui tisse le lien amoureux, avant le philtre : c'est pourquoi Yseut est *spectatrice* du tournoi où elle déclare préférer Tristan à Palamède. On comprend

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 444.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 357.

dès lors pourquoi le champ lexical de la vue se fait si présent lors de la scène du philtre : ce dernier réactive et amplifie un sentiment déjà évoqué dans le texte, il fonctionne comme une métaphore de l'*enamouement*.

En outre, Tristan ne prend conscience de sa première attirance pour la jeune princesse que parce qu'un autre chevalier la convoite, c'est-à-dire que son amour naît vulgairement *en orguel et en bobant*<sup>1</sup>. Le philtre met en avant l'aspect presque miraculeux que prend l'amour de Tristan et Yseut lors de leur voyage pour la Cornouailles et qui les rapproche d'un autre amour prodigieux : celui de Lancelot pour Guenièvre que la première somme en prose présentait comme instantané et exclusif. C'est ce caractère merveilleux au sens propre du terme, que le *Tristan* a tenu à souligner en apportant sa propre version de l'*enamouement* de Lancelot. Selon cette nouvelle version, il se pourrait que la Dame du Lac ait enchanté son fils adoptif et la reine de Logres afin de les rendre amoureux l'un de l'autre<sup>2</sup>. Le motif de l'*enamouement* ainsi « tristanisé » perd l'influence de l'*amour fine* pour mieux rapprocher les deux couples.

Il est difficile pour le lecteur du *Tristan en prose* de n'être pas surpris, voire choqué, face à ces diverses ruptures dans son horizon d'attente, notamment lorsqu'il les compare à la scène de la rencontre dans le *Lancelot*. Les deux couples verront-ils par la suite leurs sentiments évoluer de manière parallèle ?

## Une évolution divergente ?

Le *Lancelot en prose* peint un portrait très vivant du sentiment amoureux et en exploite toutes les nuances. En conséquence, celui-ci va subir des modifications fréquentes, malgré une donnée qui semblerait tout d'abord s'opposer à tout changement : l'amour immédiatement absolu et immuable dans son intensité que Lancelot porte à la reine. Mais déjà, le romancier a su trouver le moyen d'organiser son étude sentimentale de manière dynamique en jouant sur le personnage de Guenièvre, première variable de cette construction littéraire : si Lancelot lui donne immédiatement son cœur, le coup de foudre n'est pas réciproque et il va devoir la conquérir de haute lutte.

On l'a vu, lors de leur première rencontre, le seul souci de la reine est de ne pas donner de fausses espérances ou de folles ambitions au jeune chevalier qu'elle devine amoureux. Elle lui résiste longtemps et la scène du premier baiser ne signe pas totalement la victoire de Lancelot. Guenièvre y fait encore preuve d'une grande légèreté qui la maintient dans le jeu amoureux et la convention courtoise :

Et la roine prent le chevalier par la main la ou il est a jenols et l'assiet devant li, si li fait moult bel samblant et li dist en riant : « Sire, moult vous avons desiré [...] »<sup>3</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 329.

2 Il s'agit du manuscrit B.N. fr. 24400 cité par Laurence Harf-Lancner dans son introduction au tome IX de l'édition Ménard du *Roman de Tristan en prose* (p. 52-56).

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 104.

Et il commenche a souspirer moult durement et la roine le retient moult court comme chele qui bien seit comment il li est<sup>1</sup>.

Et de che seit ele bien por voir comment ele le pora metre a maleise, car ele quidoit bien que il ne pensast d'amors s'a li non, ja mar eust il fait por li se la jornee non des noires armes, mais ele se delitoit durement en se mesaise veoir et esgarder<sup>2</sup>.

La reine est à l'évidence la maîtresse du jeu ; elle est celle qui *sait*, et ce savoir signe son pouvoir. Elle est pratiquement toujours le sujet des verbes, en particulier dans les propositions principales, maintenant Lancelot dans le rôle d'objet de ses actions. Elle joue de son emprise, dont elle *se delite*, et son pouvoir se manifeste dans le rire par lequel elle accueille le jeune chevalier. Le terme d'*amour* et ses dérivés ne seront d'ailleurs jamais employés ici à son propos et, alors que nous verrons Tristan *entr[er] por les amors ma dame Ysel*<sup>3</sup>, le conteur préfère ici parler d'*acoitement*<sup>4</sup>.

On mesure aussi tout ce qui sépare cette scène de la première nuit d'amour que Guenièvre et Lancelot passent ensemble

comme cil qui moult s'entraoient, et orent toutes les joies que amant peuent avoir. [...] Au matin, [...] la dame de Malahot qui moult fu sage esgarde a l'escu a le clarté as candeilles et voit que li escus est tous rajoins et dist a la roine : « Dame, or veons nos bien que l'amor est enterine<sup>5</sup>. »

Ici, les dérivations autour du terme *amor* sont beaucoup plus fréquentes et surtout s'appliquent sans équivoque à la reine comme au chevalier, comme l'indique en particulier le verbe *s'entramer*.

Par la suite, c'est encore à travers le personnage de Guenièvre que le sentiment amoureux va évoluer, Lancelot se montrant extrêmement constant en ce domaine. Les manifestations de son amour deviennent de plus en plus spectaculaires, comme son hallucination<sup>6</sup>. La reine devient au cours du roman de plus en plus sujette à une jalousie qui la jette dans des colères violentes ; celles-ci trouvent leur *acmé* dans la sentence de bannissement qu'elle prononce contre son ami<sup>7</sup>. *La Mort le roi Artu* met enfin en scène une dégradation de l'amour en *fole amour*<sup>8</sup>, dans laquelle glissent cette fois les deux amants en un seul et même mouvement<sup>9</sup>. C'est la seule évolution qu'ils connaissent de manière absolument parallèle. C'est donc Guenièvre qui introduit une dynamique à l'intérieur du sentiment amoureux, de même qu'elle y met brutalement fin.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 110.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 112.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 329.

4 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 117.

5 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 444.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 118.

7 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 175.

8 *La Mort le roi Artu*, p. 2.

9 Nous soulignons ici le parallèle possible, bien qu'atténué dans sa représentation en prose, avec les Tristan et Iseut de Bérout. Cf. Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut*, Paris, Ellipses, 2001, p. 74-75.

En effet, rien ne semble plus éloigné de la Guenièvre ivre de colère par crainte du désamour que celle de la Joyeuse Garde dans la *Mort Artu*. C'est elle en effet qui réclame à son amant le droit de retrouver sa place de reine et l'évocation de son chagrin à l'idée de le quitter ne prend qu'une phrase<sup>1</sup>. Au milieu de toutes ces larmes, dans l'énumération des héros affligés par son départ, Guenièvre n'apparaît pas, elle en a terminé avec son rôle d'amante<sup>2</sup>. Cela n'est qu'un prélude à sa fin édifiante où elle semble avoir complètement oublié son unique amour. La brutalité de ce revirement n'a pas manqué d'attirer l'attention de la critique<sup>3</sup> et, sans porter de jugement qualitatif, nous remarquons l'étrangeté de ce dénouement dans une œuvre qui avait placé l'amour au centre de ses préoccupations. La repentance de Guenièvre fait écho à celle de Lancelot qui meurt purifié de tout sentiment coupable et tout entier tourné vers Dieu. La fin de ces amants constitue une opposition manifeste avec la mort de Tristan et Yseut. L'union de Lancelot et Guenièvre est désormais de l'ordre de la *caritas*.

On pourrait cependant leur trouver un point commun. En effet, dans le *Lancelot* comme dans le *Tristan*, la vie du héros masculin fait une boucle qui commence par la femme mère et s'achève par la femme amante, et les auteurs mettent en valeur cette construction par l'écriture de scènes parallèles. Alors que Lancelot est emporté loin du monde par la Dame du Lac, sa mère prend le voile ; dans un mouvement en chiasme, à la suite de l'entrée de Guenièvre à l'abbaye, son amant peut se retirer au désert pour y terminer sa vie. Le héros commence et finit son histoire loin du siècle, dans un Autre Monde, païen puis chrétien, alors que la figure féminine dont il se sépare choisit la vie monastique. La mère de Tristan, après avoir donné la vie à son fils, meurt en le prenant dans ses bras et en l'embrassant, préfigurant ainsi la mort des amants de Cornouailles, emportés dans une dernière étreinte. Le début et la fin des deux histoires d'amour présentent donc quelque similitude. Le couple de Tristan et Yseut arrêtera pourtant là la comparaison avec ce couple arthurien où toute la dynamique du sentiment, dans un mouvement parabolique, est insufflée par l'amante, conformément à l'idée courtoise de domination de la dame qui reste en permanence maîtresse du jeu.

La première donnée à prendre en compte est le pouvoir attribué au vin herbé par la reine d'Irlande, et à travers elle par l'auteur. On sait que, dans les romans en vers, cet élément est variable et que sa transformation a des répercussions sur le traitement de la légende : ainsi Bérout, au contraire de Thomas, a fait le choix de ne pas conserver au philtre un pouvoir illimité et en atténue les effets après une période de trois ans<sup>4</sup>, ce qui lui permet d'aménager le retournement qui se produit dans la forêt du Morois et de rendre les amants à la société. L'auteur du *Tristan en prose*, lui, a fait le choix inverse. Les premiers renseignements que le lecteur obtient à ce sujet sont très vagues car le romancier se garde de préciser si l'action

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 155.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 157.

3 Francis Dubost, « Fin de partie : les dénouements dans *La Mort le roi Artu* », dans *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 89.

4 Chez Eilhart, cette période est de quatre ans (Eilhart von Oberg, *Tristant*, *op. cit.*, v. 2279-2360, p. 95).



du vin a une durée limitée dans le temps. Tout au plus, à ce qu'en dit la mère d'Yseut, on devine que les pouvoirs du vin herbé pourraient ne pas avoir de fin, hypothèse confirmée par la suite<sup>1</sup>. Tout d'abord, l'épisode du Moroïs a été sensiblement modifié puisque ce ne sont pas les amants qui décident de quitter la forêt mais Marc qui enlève Yseut. Ce changement du contenu narratif s'explique par le fait qu'il n'est pas alors question d'un quelconque affaiblissement des pouvoirs du philtre et que, pour ramener Yseut à la cour de son mari sans qu'elle le désire, il fallait inventer un subterfuge. En outre, c'est par ce vin herbé que, jusqu'à la fin, les deux amants justifieront leurs actes et les malheurs qui s'abattent sur eux.

Si la vertu du vin herbé est sans fin, cela interdit tout renversement tel que celui ménagé par Bérroul; la passion des amants restera immuable, figée dans sa violence et son flamboiement. Et pourtant, cette dernière hypothèse ne se vérifie pas. La manière dont l'auteur rend compte des sentiments des personnages tend à rejoindre la version de Bérroul. En effet, l'histoire d'amour de Tristan et Yseut commence de manière paroxystique. C'est dans les premiers volumes de nos éditions, plus précisément dans l'édition Curtis et dans le premier tome de l'édition dirigée par Philippe Ménard, que l'on trouve les manifestations les plus violentes et les plus spectaculaires de la passion : tentative d'assassinat contre Brangien, tentative de suicide d'Yseut, folie de Tristan... Tout se calme ensuite avec l'exil de Tristan en Logres ; les amants supportent alors d'être séparés.

Pourtant, l'un des effets notoires du philtre était de ne pas permettre à Tristan et Yseut de vivre sans se voir, sous peine de maladie puis de mort, comme le prouve l'épisode où Tristan tombe malade parce que Marc a enfermé Yseut dans une tour<sup>2</sup>. On retrouve dans le *Tristan en prose* le même schéma narratif que chez Bérroul : la passion des amants est au départ si ardente qu'elle ne leur permet pas d'être séparés sans mettre leurs vies en jeu, puis elle s'affaiblit. C'était une nécessité, car il fallait que Tristan parte en aventure au royaume de Logres afin d'être intégré à la mythique confrérie de la Table Ronde. Le sentiment change sans que les personnages tentent d'influer sur lui de quelque manière que ce soit. En ce sens, on peut dire que ce couple penche encore du côté de l'amour passion car il subit ses sentiments plus qu'il n'a de prise sur eux ; de ce point de vue, il est loin du processus d'intellectualisation et de contrôle des passions que suppose l'*amour fine*. Malgré la vertu illimitée du philtre, on constate une évolution effective, peut-être inspirée de Bérroul, de l'amour qui anime Tristan et Yseut.

Ce n'est qu'à la fin de leur vie que les amants de Cornouailles évoqueront à nouveau le pouvoir pérenne du vin herbé, dans le *planctus* de Tristan qui sert à la fois de point d'orgue et de récapitulation à toutes leurs aventures. En conséquence, cette longue plainte conciliera les données de toutes les versions en vers, bien qu'elles soient contradictoires. C'est en profitant d'une nouvelle absence prolongée de Tristan que Marc a pu ravir sa femme à la forteresse de la Joyeuse Garde, preuve ultime, s'il en est encore besoin, qu'ils peuvent à présent vivre sans dommage séparés, comme Lancelot et Guenièvre dans le *Lancelot en prose*. Pourtant, dans son *planctus*, Tristan explique qu'Yseut et lui ne peuvent vivre l'un

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 443.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 538, 540.

sans l'autre, comme le poisson ne peut vivre sans eau, rappelant au lecteur les effets théoriques du philtre<sup>1</sup>. L'auteur conserve ainsi cette donnée des romans en vers, mais l'atténue en la figeant dans une fonction de métaphore qui la maintient sur le plan de la parole, voire de la pure expression lyrique, les propos de Tristan prenant de surcroît la forme d'un refrain. Le texte concilie ainsi les données contradictoires d'une évolution du sentiment amoureux.

Peut-on en dire autant de Lancelot et Guenièvre ? Il semblerait que ces personnages soient plutôt figés, peut-être parce que l'auteur les a construits de manière moins complexe que Tristan et Yseut, points de mire du roman. En outre, on a dit que le sentiment qui existe entre Lancelot et Guenièvre a une fonction de référence, qu'il est le parangon de l'*amour fine*. Par définition, un modèle est immuable ; cette idée est renforcée par l'impression de durée étale que donne, comme on l'a vu, leur histoire d'amour. Lancelot et Guenièvre ne doivent pas voir leurs sentiments évoluer car ils représentent un cadre, celui de l'*amour fine*, dont on sait qu'il est régi par des codes et qui, par conséquent, présente par sa nature même une certaine rigidité.

La seule évolution véritable que l'on observe chez Lancelot et Guenièvre est apportée par les interpolations du *Lancelot propre* et de la *Queste del Saint Graal*. Ils n'ont pour raison d'être que leur simple existence, afin de servir de modèle. Dès lors, les interpolations, parce qu'elles s'intéressent à ce couple pour lui-même, vont introduire une rupture. De plus, elles relatent pour la plupart des moments de crise, porteurs d'intensité dramatique autant que pathétique, comme la folie de Lancelot ou son repentir et sa décision de se détacher de Guenièvre. Placées à la fin du *Tristan en prose*, elles ne viennent qu'*in extremis* donner de la souplesse et de la vie aux sentiments un peu figés de Lancelot et Guenièvre. Ainsi, si l'on peut parler d'une évolution pour ce couple, elle est construite à l'inverse de celle que l'on a observée chez Tristan et Yseut, puisque le *climax* passionnel se situe ici à la fin du roman. Cependant, malgré ces péripéties finales, le sentiment amoureux qui anime Lancelot et Guenièvre apparaît plus comme un cadre figé que comme une passion en mouvement. En ce sens, il faut moins distinguer, entre nos deux couples, deux transformations divergentes qu'une évolution et une résistance à l'évolution dans la peinture du sentiment amoureux.

## Les limites de l'*amour fine*

### L'aspiration à l'amour conjugal

La résistance qu'opposent, dans le *Tristan en prose*, Lancelot et Guenièvre à toute évolution vient de ce qu'ils sont les représentants d'un code amoureux particulièrement rigide. Les avoir ainsi figés n'indique-t-il pas une réserve de l'auteur par rapport à ce code courtois dont il a démarqué ses nouveaux héros ?

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 82.

Dans le *Lancelot en prose*, Lancelot et Guenièvre sont les dignes représentants de l'ordre courtois et semblent peu perméables à l'idéal conjugal<sup>1</sup>. Il est rare de les voir en position de s'y conformer ; lorsqu'ils le font, ce n'est jamais un choix mais une nécessité imposée par des circonstances qui mettent en péril la vie de la reine : l'affaire de la fausse Guenièvre et la découverte de l'adultère par Arthur. Le désir de vivre comme mari et femme ne s'exprime qu'à bien peu d'occasions. C'est Galehaut qui fournit la première et suggère à Lancelot d'épouser Guenièvre pour l'*avoir a tos jors [...] sans vilonie et sans pechié*<sup>2</sup> et régner ensuite ensemble sur le Sorelois dont il lui offre la seigneurie. Cette proposition commence par trouver un écho favorable auprès de son ami amoureux : *Ha, sire, fet Lancelos, c'est li consels el monde qui miels me plairoit, se il venoit ensint a volenté a ma dame com a la moie*<sup>3</sup>. La tentation se heurte à la raison, à un *vouloir* toujours subordonné à l'honneur chez ces personnages. Lancelot repousse à plusieurs reprises la souveraineté du Sorelois et s'oppose même à la reconquête de son *heritage*<sup>4</sup>. Il rejette toute idée d'établissement, corrélativement à son refus du mariage. Il veut rester chevalier errant et le héros de sa dame.

A chaque fois qu'il pourrait légitimement la garder auprès de lui, il la renvoie auprès du roi, estimant que c'est là sa place, dans un souci continu de sa gloire, contrairement à ce que l'on observera chez Tristan et Yseut qui ne mettent presque jamais en balance leur désir de vie commune avec leur devoir, sans se soucier pour autant de la nécessité d'obtenir auprès des hautes instances religieuses l'annulation du mariage avec Marc afin de pouvoir envisager une nouvelle union officielle. Après l'affaire de la fausse Guenièvre, c'est Lancelot lui-même qui conseille à la reine de quitter le Sorelois : *Dame, qui le vous loeroit a refuser, il ne vous ameroit mie, car cil n'aime mie son ami qui n'aime toutes ses honors*<sup>5</sup>. L'amour, qui pèse ici de tout son poids par le biais de multiples dérivations, penche du côté de l'honneur et non d'une vie commune heureuse mais privée des lumières de la cour arthurienne. Yseut, au contraire, ne rentre jamais en Cornouailles qu'enlevée par son mari.

Lorsque la sagesse faiblit chez les deux héros et qu'ils évoquent le désir d'une vie commune, d'autres personnages jouent le rôle de garde-fous. En Sorelois, Guenièvre argumente de manière tout à fait convaincante en faveur de son projet de vivre avec Lancelot après l'avoir épousé<sup>6</sup>. A priori, la thèse qu'elle soutient est inattaquable puisqu'elle ne quitte un mari fautif et qui, de surcroît, cherche à se défaire d'elle à tout prix, que pour un homme irréprochable. En outre, elle se protège sur l'unique point sensible de sa situation, l'idée de son honneur, en assurant que celui-ci ne peut qu'augmenter puisqu'elle règnera sur un vaste et riche royaume, auprès d'un mari qui la couvrira de gloire, l'*essauchera*, et d'un homme

---

1 Chrétien de Troyes, dont les œuvres constituent une partie importante de l'intertexte du *Lancelot en prose*, avait en effet constitué l'idéal conjugal en objet littéraire à travers *Érec* et *Énide*, *op. cit.*

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 34.

3 *Lancelot en prose*, tome I, p. 34.

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 75.

5 *Lancelot en prose*, tome III, p. 105.

6 *Lancelot en prose*, tome III, p. 107.

vertueux qui lui fait allégeance. Cette argumentation ne suffit pas à fléchir les barons qui, dans leur devoir sacré de conseil, choisissent sans hésiter le retour de la jeune femme auprès de son époux. L'idée d'un mariage entre Lancelot et sa dame est désormais connotée de façon toute négative puisque des *preudome* la refusent aussi catégoriquement.

D'ailleurs, d'autres personnages tentent de lui substituer une union, au moins symbolique, de Lancelot avec Amite. C'est en particulier le cas de la parenté du roi Ban qui considère d'un fort mauvais œil la liaison adultère qui rend vulnérable son pilier le plus précieux ; c'est pourquoi Lionel, Hector et Bohort *dient que ci a aventure mauvese et que moult doivent hair l'eure que Lanceloz s'acointa de la reine*<sup>1</sup>. Par contraste, quelques pages auparavant, on a vu les mêmes personnages réserver le meilleur accueil à la fille du roi Pellés et à son enfant, Galaad<sup>2</sup>. Le petit garçon est ici regardé avec fierté parce qu'il est le fils du glorieux Lancelot, mais déjà, on peut pressentir dans cette admiration sans bornes qu'on lui porte, la prémonition de sa dimension prestigieuse, sinon sacrée, qui viendra grandir encore le lignage de Ban. Les trois cousins voient d'ailleurs leur désir se réaliser, encore qu'incomplètement, à l'Île de Joie, où Lancelot mène avec Amite une vie certes coupée du monde extérieur mais presque officielle, car ils vivent comme un couple seigneurial. S'il y a, dans le *Lancelot en prose*, une tentative éphémère et imparfaite de faire mener au héros une vie conjugale, elle ne doit en aucun cas se faire avec sa dame de cœur.

Il faut d'ailleurs noter qu'il n'existe dans ce roman aucune relation conjugale qui puisse servir de modèle positif, à l'exception d'Hélène et Ban, couple éliminé dès les premières pages. On trouve même des repoussoirs tels que le couple formé par Perside et Hélène-Sans-Paire, dans lequel le mari fait preuve d'un comportement résolument anti-courtois et s'oppose en cela à l'idéal porté par Lancelot et Guenièvre<sup>3</sup> : ce n'est pas là que l'on voit fusionner le modèle courtois et le modèle conjugal. Le seul couple qui paraisse fonctionner idéalement dans un contexte officiel est paradoxalement celui que forment les héros dans le royaume de Sorelois ; mais on sait que ce n'est qu'une apparence puisque les deux protagonistes vivent comme frère et sœur et que leur relation « conjugale » est viciée par avance puisqu'elle repose sur un adultère.

Le *Lancelot en prose* rejette donc le modèle conjugal pour son couple adultère ; ce n'est d'ailleurs que dans la version courte, plus récente que la version longue, que l'on voit Lancelot et son amie oser regretter le retour de Guenièvre auprès d'Arthur en termes non équivoques<sup>4</sup>. Avec le temps, les romans en prose paraissent de plus en plus tentés par le modèle conjugal. On ne s'étonnera donc pas de trouver cette donnée particulièrement exacerbée dans le *Tristan en prose*, roman postérieur au *Lancelot*. L'auteur s'y adonne à une expérience pour savoir si l'amour adultère peut rejoindre le modèle conjugal.

Tristan et Yseut manifestent toujours le désir de voir leur couple reconnu de manière officielle, en particulier par la cour d'Arthur. Cette attitude contrevient au

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 180.

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 173.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 400 et suivantes.

4 *Lancelot en prose*, tome III, p. 111-112.

secret courtois : on doit toujours, à défaut de pouvoir cacher que l'on aime, dissimuler du moins le nom de l'être aimé. Ici, Tristan et Yseut revendiquent leur amour ; même s'ils vivent la plupart du temps cachés, ils cherchent la reconnaissance de personnages importants comme Lancelot, Guenièvre ou Arthur. C'est en partie le sens que revêt la missive qu'Yseut adresse à Guenièvre pour revendiquer la supériorité de son couple sur le sien<sup>1</sup>.

Le processus va en s'accroissant pour culminer lors du tournoi de Louveserp, où Tristan conduit pour la première fois son amie à la cour d'Arthur. Or, Yseut prend soin de paraître vêtue en reine, et non comme une amante aux aguets. Cette scène n'est pas sans rappeler un intertexte célèbre, celui de la présentation d'Énide à la cour d'Arthur dans le roman de Chrétien de Troyes : une jeune fille inconnue est amenée par le héros auprès du roi pour être reconnue en tant que reine, mais aussi et surtout en tant qu'épouse.

Le traitement de la scène présente également plusieurs similitudes avec ce texte : comme les vêtements d'Yseut, le manteau donné par Guenièvre à Énide est d'une splendeur si extraordinaire que par bien des points, et en particulier sa multicoloration, il se rapproche de la *merveille*<sup>2</sup>. Ce manteau, qui porte dans ses couleurs la diversité de la Création, constitue probablement l'intertexte implicite du *Tristan* lorsqu'il évoque la beauté d'Yseut au tournoi de Louverserp<sup>3</sup>. Ces deux *merveilles* sont amenées à la cour pour y être reconnues par Arthur comme des compagnes dignes des chevaliers qui les ont choisies. Par ailleurs, elles doivent toutes les deux leur reconnaissance à Guenièvre, Énide parce que la reine lui a donné ses habits royaux, Yseut parce qu'elle l'a introduite en s'absentant du tournoi. Cependant, le *Tristan* introduit une hiérarchie entre les deux héroïnes : si Énide est l'incarnation de la Création dans toute sa perfection, Yseut, comparée à Dieu<sup>4</sup>, en est l'origine, le Créateur. Elle surpasse toutes les autres dames et demoiselles arthuriennes, même les plus renommées. Elle a désormais une place légitime au royaume de Logres aux côtés de Tristan.

En outre, on a pu remarquer qu'il était fréquent qu'Yseut et lui trouvent des refuges où ils mènent la vie d'un seigneur et de son épouse : c'est le cas des Lointaines Îles, de la forêt du Morois ou de la Joyeuse Garde. A chaque fois, le texte insiste sur le bonheur des amants, et ce n'est pas uniquement parce qu'ils habitent des *loci amoeni*. Tristan et Yseut y sont véritablement considérés comme les seigneurs légitimes du lieu : à la Joyeuse Garde, il s'agit d'un état de fait ; aux Lointaines Îles, le couple a été littéralement institutionnalisé, et son bonheur, paradoxal au regard du fait qu'il est en *prison*, n'est que plus significatif<sup>5</sup>. Tous les épisodes de bonheur concernant Tristan et Yseut sont ceux qui les réunissent dans un lieu où ils sont considérés comme seigneur et dame. A aucun moment on ne rencontre l'équivalent pour Lancelot et Guenièvre<sup>6</sup>. Dès sa première lettre à Yseut,

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 511-513.

2 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *op. cit.*, v. 1589-1606.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 225 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 270.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 274.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 474.

6 A l'exception de la vie à la Joyeuse Garde qui, présente dans *La Mort le roi Artu*, ne peut être modifiée sans bousculer tout à fait la fin de la légende arthurienne.

cette dernière se déclare *bien cheant d'amors et la plus beneüree*<sup>1</sup>, et pourtant jamais Lancelot et elle ne seront réunis comme le sont Tristan et son amie. Leur ambition n'est pas de former un couple officialisé. Ainsi, alors qu'ils sont présentés par l'auteur comme un couple parfaitement adapté à l'idéologie courtoise et à ce qu'elle requiert, Tristan et Yseut aspirent à devenir un couple légitime et à vivre comme tel.

D'ailleurs, leur mariage véritable est clairement envisagé dans le roman, et en premier lieu par le père de la jeune fille. Par deux fois, le roi Anguin a voulu donner Yseut en mariage à Tristan. C'est cette union, et non celle qui sera ensuite contractée avec Marc, qui paraît légitime au roi Anguin<sup>2</sup> et, selon Colette-Anne Van Coolput<sup>3</sup>, ce désir de marier sa fille au jeune chevalier est traduit par le rêve qu'il fait après avoir donné Yseut au roi de Cornouailles<sup>4</sup>.

Ainsi, alors que dans le *Lancelot en prose*, toute relation de type conjugal est obstinément refusée au couple adultère, le *Tristan en prose* permet à plusieurs reprises à ses héros de vivre comme mari et femme. Le *Tristan* respecte en revanche les données du *Lancelot* et ne tente à aucun moment de modifier le couple arthurien dans le sens qu'il a choisi de faire prendre aux amants de Cornouailles. Les deux couples se trouvent donc dans une situation bien différente : l'un respecte les règles de l'*amour fine*, alors que l'autre les transgresse pour s'orienter vers un idéal de vie plus conjugal. L'*amour fine* est donc un modèle menacé non seulement par le mari, mais par les amants eux-mêmes, d'autant que ceux-ci sont toujours menacés de tomber dans un amour de type passionnel.

### L'amour passion : la fin de l'*amour fine* ?

Cette différence entre les deux couples, dans la distance prise avec la courtoisie, avait déjà été énoncée par Myrrha Lot-Borodine à propos de Lancelot et Tristan : « Tristan nous apparaît comme l'illustration de ce que l'amour fait de l'homme, et Lancelot, lui, est l'exemple de ce que l'homme fait de son amour<sup>5</sup> ». On se trouve bien là en face d'une opposition entre un amour passion, qu'on subit, et un amour courtois dominé par celui qui l'éprouve. Et il est vrai que, tant dans le *Lancelot en prose* que dans le *Tristan en prose*, Lancelot sublime son amour pour atteindre une forme de perfection à la fois guerrière et courtoise ; Tristan, au contraire, s'en trouve longtemps presque paralysé. Cette opposition ne se limite pas aux personnages masculins, elle concerne les deux couples à part entière.

Il est vrai que, dans la plus grande partie du *Tristan* tout au moins, et dans une moindre mesure dans le *Lancelot en prose*, Lancelot et Guenièvre gardent

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 347 et § 438.

3 Cf. Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Leuven, Leuven University Press, 1986, p. 62.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 441.

5 Myrrha Lot-Borodine, « Tristan et Lancelot » dans *Medieval Studies in Memory of G. Schoepperlé-Loomis*, 1928, p. 35.

toujours prise sur l'expression de leurs sentiments. Au contraire, à peine Tristan et Yseut tombent-ils amoureux que la passion a une emprise totale sur eux et les fait agir sans souci des conséquences. Alors que l'amour courtois doit théoriquement traverser les *stationes amandi* (le *visus*, l'*allocutio*, le *tactus* et l'*osculum*), les amants passent immédiatement de la deuxième à la dernière étape : ils s'avouent leur amour et

puis que Tristanz conoist que Yselt s'acorde a sa volenté, il n'i a nul destorbement, car il sont en chambre sol a seul, qu'il n'ont garde de sorvenue ne paor d'un ne d'autre. Il fait de li ce que il veust et li tost le non de pucele<sup>1</sup>.

L'ellipse narrative, ici, accélère le récit de manière notable et fait se succéder immédiatement la naissance de l'amour et sa conclusion charnelle.

L'ensemble de la scène du philtre est d'ailleurs entièrement composé sur un rythme très soutenu : la passion s'abat sur les amants. Toute la partie de leur histoire qui se déroule en Cornouailles est d'ailleurs placée sous le signe de la fulgurance, les événements ne cessent de s'enchaîner sur un rythme rapide, ou plutôt, faudrait-il dire, les amants en précipitent le cours. Leur imprudence éclate ainsi dans la succession immédiate de l'épisode du cor magique, dont ils n'ont réchappé que de justesse, et de celui des faux sanglantes, à l'issue duquel Yseut est enfermée dans une tour<sup>2</sup>. Ils restent sourds aux avertissements du destin, et l'emprisonnement d'Yseut est en quelque sorte la marque de sa *fole amor* qui lui ôte toute liberté et tout libre-arbitre. Et il est à noter que Tristan ne tarde pas à la retrouver dans cette tour symbolique.

L'amour de Tristan et Yseut est donc ici représenté comme un amour passion déraisonnable, qui s'oppose complètement à ce que l'on sait de celui de Lancelot et de Guenièvre, qui ont dû attendre longtemps avant que ne se rejoignent les deux parties de l'écu fendu, preuve que l'amant a reçu l'ultime récompense de la part de sa dame<sup>3</sup>. Cet épisode de l'écu est d'ailleurs rapporté brièvement au début du *Tristan en prose*, peut-être justement pour servir l'effet de contraste qu'il produit avec la scène du philtre : Lancelot et Guenièvre ont dû passer par tous les paliers imposés par la *fin'amor* avant l'union charnelle, alors que Tristan et Yseut, au zénith de la passion, ont brûlé toutes les étapes. L'ascèse du couple arthurien s'oppose au tourbillon dévorant qui saisit les amants de Cornouailles.

Lancelot et Guenièvre, cependant, finissent par rejoindre Tristan et Yseut dans l'amour passion. Muriel Simon le fait remarquer :

[...] l'amour-passion modifie d'une façon semblable la personnalité des protagonistes : même les figures de premier plan du *Tristan en prose*, pourtant chacune dotée d'une psychologie complexe et originale, réagissent communément à l'amour<sup>4</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 526 et suivants.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 444.

4 Muriel Simon, *Le sentiment de l'amour dans le « Tristan en prose »*, thèse de doctorat dirigée par Philippe Ménard, Université de Paris IV-Sorbonne, 1994, 2 volumes, p. 127.

Avant la fin des deux romans, aussi bien Tristan et Yseut que Lancelot et Guenièvre se seront révélés instables dans leurs émotions. Si l'on considère les passions comme des forces en mouvement qui agissent sur l'homme de manière irrépressible, alors l'amour, pour les quatre personnages, est bien de l'amour passion.

Or, cette émotivité exacerbée, qui trouve des expressions paroxystiques comme la folie ou la tentative de suicide, s'oppose radicalement à la discrétion et au sentiment contenu de l'*amour fine*. En tant que mouvement involontaire de l'âme, elle va à l'encontre de l'idéal de mesure, placé sous le signe du *sen*, notion fondamentale de l'éthique médiévale. Dans le *Tristan*, les personnages censés faire preuve d'un respect exemplaire des normes courtoises comme Lancelot et Guenièvre, sous l'influence de Tristan et Yseut, sont attirés du côté de la passion, vers un sentiment qui, pour être exceptionnel par son intensité, est aussi plus accessible que l'*amour fine*.

Mais ce mouvement se dessine déjà dans le *Lancelot* et peut-être même dès le début du roman, qui s'ouvre sous le signe du feu, la cité en flammes du roi Ban embrasant l'horizon de Lancelot encore bébé. Une fois jeune homme, celui-ci sera fait chevalier le jour de la Saint-Jean, le jour de l'année où le soleil brille le plus longtemps pour être ensuite relayé par des feux de joie. Le feu préside donc à la destinée amoureuse de Lancelot (annonçant par là le *chaut de ses reins*) et en particulier à sa rencontre et son *enamouement* avec Guenièvre, rappelant ainsi le motif solaire et caniculaire qui voyait, depuis les légendes tristaniennes en vers, se sceller le sort de Tristan et Yseut. Philippe Walter évoque ainsi le lien existant entre Orion, astre qui préside au destin des amants de Cornouailles, et la Saint-Jean :

Le philtre ne résume-t-il pas, à lui seul, toute la fatalité qui pèse sur Yseut et Tristan en particulier. A cela encore rien d'étonnant : Ovide situe l'un des levers d'Orion le 24 juin, jour du solstice d'été, qui correspond dans le calendrier médiéval à la saint Jean. Or, précisément, Tristan et Yseut ont bu le vin herbé le jour du solstice d'été, puisque Bérout écrit :

« L'endemain de la saint Jehan  
Aconpli furent li troi an  
Que cil vin fu determinez »  
(v. 2147-2150)

De plus, parmi toutes les herbes de la saint Jean (et le *vin herbé* de Bérout est évidemment une décoction d'herbes), il en existe une qui porte le nom d'armoïse. Ce mot vient du nom d'Artémis (*artemisia*), l'équivalente grecque de Diane, à la fois déesse de la chasse, protégée d'Orion et planète puisqu'on l'identifie à la lune. Autrement dit, si Orion semble définir astrologiquement Tristan, c'est Diane (la lune) qui définirait Yseut et l'on peut alors comprendre pourquoi la lune attire irrésistiblement le chasseur<sup>1</sup>.

Il y a une ambiguïté dans ce feu de la Saint Jean qui embrase Lancelot, à la fois passion brûlante, mais aussi lumière intense et rayonnante qui guide toute une vie.

---

1 Philippe Walter, « Orion et Tristan ou la sémantique des astres », dans *Le Soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Senefiance n°13, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1983, p. 442-443.



La situation se détériore tout au long du *Lancelot en prose*, et cette dégradation est particulièrement visible à travers le personnage de Guenièvre. Au début du roman, Guenièvre est très largement du côté de la maîtrise de soi. Le *Lancelot propre* s'achève sur une Guenièvre jalouse, angoissée, qui n'a plus rien de la dame courtoise, au point même de renverser le schéma de l'*amour fine* et d'adorer son amant « comme une idole », selon les mots de Jean Frappier<sup>1</sup>. N'ayant plus aucun contrôle sur elle-même ou ses sentiments, elle est entièrement mue par sa passion.

Dans la *Mort Artu*, reprise par le *Tristan en prose*, elle est rejointe dans ce mouvement par Lancelot. Tous deux violent la règle courtoise du secret ; sans discrétion, ils perdent le sens de la mesure et la maîtrise des sentiments qui caractérisent l'*amour fine*. Cette attitude ne tardera pas à être sanctionnée par la découverte de leur liaison et, dès les premières pages du roman, l'auteur condamne cette manière d'aimer par le terme de *fole amor* antithétique de l'expression *amour fine* :

[Lancelos] fu autresi espris et alumez come il avoit onques esté plus nul jor, si qu'il renchei el pechié de la reïne autresi comme il avoit fet autrefoiz. [...] si le meintint après si folement que Agravains, li frerez monseigneur Gauvain, qui onques ne l'avoit amé clerement et plus se prenoit garde de ses erremens que nus des autres, s'en aperçut ; et tant s'en prist garde que il le sot veraïement, que Lancelos amoit la reïne de fole amour et la reïne lui autresi<sup>2</sup>.

*Fole* et son dérivé *folement* sont ici accompagnés par le motif de l'embrassement qui fait sa réapparition. L'amour est toujours présenté par le biais de termes et de formules hyperboliques, souvent accompagnées de l'idée de souffrance :

« il ama madame la reïne *tant que nus* hom mortex ne porroit *nule* dame *plus* amer ; mes onques ne li descouvri par lui ne par autre, et *tant* se traveilla por s'amor *que* il fist toutes les chevaleries que vos veez ici portretes<sup>3</sup>. »

« Galehols vit que cil ne fesoit se empirier non de jor en jor et que il avoit perdu le boivre et le mengier, *tant* amoit destroïtement la reïne, si le hasta *tant* et *tant* li proia *que* Lancelos li connut que il amoit la reïne et que il moroit por lui<sup>4</sup>. »

La locution « tant que » et l'adverbe « tant » reviennent comme un *leitmotiv* souligner un amour qui présente tous les signes de l'excès et devient mortifère. Il est la *fole amor* qui ne connaît pas de limite, l'amour passion. Or, l'idée de *folie* amoureuse est lourde de sens puisque, comme l'explique Noëlle Lévy, les termes

---

1 Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, thèse pour le Doctorat ès Lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Droz, 1936, p. 104.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

3 *La Mort le roi Artu*, § 52. C'est nous qui soulignons.

4 *La Mort le roi Artu*, § 53. C'est nous qui soulignons.

de la folie, surtout lorsqu'ils sont employés dans un contexte hyperbolique, « dénoncent la *passion trop ardente*<sup>1</sup>, l'impudeur<sup>2</sup>. »

Aucun des deux couples n'est donc épargné par ce renversement de l'*amor fine* en amour passion, pas même Lancelot et Guenièvre qui paraissaient pourtant résister beaucoup mieux à la perte de leurs caractéristiques courtoises, notamment dans le *Tristan en prose*. Peut-être ne faut-il pas alors oublier la manière dont ce dernier roman définit l'amour par la bouche d'un nain qui explique à Marc, ignare en ce qui concerne la nature de l'amour et l'art d'aimer, que *Amors ne choisist pas selonc l'esgar de droecture, enz s'asiet la ou ele veust, que ja n'i esgardera reson fors la volenté*<sup>3</sup>. L'amour fait fi de toute raison et de tout contrôle que l'on tente d'exercer sur lui. La mesure et la maîtrise que suppose l'*amour fine* ne sont donc qu'illusions temporaires. Toujours brûle derrière elles l'amour passion.

\*

En règle générale, l'auteur a réussi à donner à Tristan et Yseut toutes les apparences d'un couple courtois et à les rapprocher sur ce point de Lancelot et Guenièvre. Mais souvent, les procédés qu'il emploie peuvent avoir un effet contraire et indiquer que ce caractère courtois n'est que superficiel, et même le remettre en cause. Cela reste suffisamment effacé pour que l'on croie à une refonte de Tristan et Yseut sur leurs illustres modèles. Mais ce que la réécriture du *Tristan en prose* révèle avant tout, ce sont les failles que le *Lancelot* introduisait déjà dans l'observance de l'éthique courtoise. La plupart du temps, la courtoisie n'est que de façade. La véritable différence réside dans le fait que le *Lancelot en prose* établit de discrètes fissures dans cet idéal, pour le démonter petit à petit ; le *Tristan en prose*, lui, les exhibe pour en dénoncer l'illusion.

Encore une fois, un lien très solide noue les Lancelot et Guenièvre du *Lancelot* à leurs réécritures dans le *Tristan*. Celles-ci en reprennent les caractéristiques et les accentuent. Elles les dépassent même sur un point : la création littéraire. Faire du héros une voix lyrique était un motif présent dans le *Lancelot en prose*, mais à l'état embryonnaire. Le langage privilégié de Lancelot restait celui des armes et, à ce titre, il appartenait encore au monde de l'*amour fine*. Le mode sur lequel s'exprime le plus volontiers l'amour de Tristan et Yseut (ainsi que, dans une moindre mesure, celui des nouveaux Lancelot et Guenièvre, qu'ils influencent) est celui du chant, ce qui les rapproche du monde de la *fin' amor* et de la lyrique d'oc.

Si, dans ce domaine, les deux romans établissent des différences subtiles entre les deux couples, l'évolution du sentiment amoureux est en revanche très nettement différente pour chacun d'entre eux. Tout d'abord, l'*enamouement* de Tristan et Yseut se détache de manière surprenante des canons courtois, contrairement à celui que donne à voir le *Lancelot*. Mais surtout, cet amour va

---

1 C'est nous qui soulignons.

2 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris IV, présentée et soutenue le 24 novembre 2001, p.157.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 361.

subir des transformations, qui s'opposent à la pérennité qui caractérise le couple arthurien dans les deux romans.

Cela révèle un choix de la part de l'auteur du *Tristan* : celui de démarquer, de manière voilée, le sentiment qui unit Tristan et Yseut de celui qui existe entre la femme d'Arthur et son amant, et en particulier en leur donnant un idéal amoureux totalement distinct. Les amants de Cornouailles n'ont de cesse de chercher à perdre ce statut illégitime pour officialiser leur couple, alors que Lancelot et Guenièvre en retirent toute satisfaction, en couple courtois traditionnel. Pourtant, si Tristan et Yseut se démarquent d'eux dans le *Tristan en prose*, ce n'est que pour mieux attirer les nouveaux Lancelot et Guenièvre du côté de la passion irrépressible. En fait, on peut dire que toute la stratégie de l'auteur a été ici de répandre un vernis de courtoisie sur un amour passion qui tend à contaminer jusqu'aux modèles de l'*amour fine*.

Cependant, les modèles se prêtaient à cette réécriture. En effet, dès le *Lancelot en prose*, Lancelot et Guenièvre penchent souvent vers un amour passion déraisonnable, malgré des apparences convenues et maîtrisées : nombreuses en sont les manifestations paroxystiques qui montrent les deux amants entraînés par le tourbillon de leurs sentiments. L'amour passion couve donc toujours sous l'*amour fine*, même dans le cas des amants du *Lancelot*, qui sont les plus manifestement orientés vers l'éthique courtoise. Dans le *Tristan*, cet amour passionnel va plus loin encore, puisqu'il va jusqu'à pervertir des traits qui, originellement, appartiennent au registre de l'*amour fine* : en les accentuant à l'extrême, il en révèle l'aspect caricatural et en fait des caractéristiques anti-courtoises. Que son originalité soit avouée ou plus discrète, le traitement du sentiment amoureux dans les deux romans paraît s'éloigner toujours un peu plus de l'horizon d'attente du lecteur.

## Chapitre 4

### Que sont nos amours devenues ?

#### Le traitement romanesque du sentiment amoureux

Le principe sur lequel repose la majeure partie de la littérature médiévale est la variation sur un genre, une matière, un motif. La notion d'horizon d'attente devient alors fondamentale puisque c'est en le satisfaisant ou en le frustrant que se crée l'œuvre dans sa subtile originalité. Nos deux récits appartiennent à un genre en vogue au début du treizième siècle : le roman courtois. La relation amoureuse en est un sujet privilégié ; son traitement est très codifié et il est des voies obligées que le lecteur du *Lancelot* comme du *Tristan* se prépare à suivre. Pour autant, on a pu le constater à plusieurs reprises, les auteurs se plaisent à brouiller les pistes et à fourvoyer leur public dans des chemins apparemment familiers mais pavés de chausse-trappes. Que deviennent alors les *topoi* de la littérature amoureuse ?

Les romans de chevalerie aiment mêler le thème de l'*amour fine* avec différents motifs merveilleux<sup>1</sup>. La littérature arthurienne s'est composée une galerie de personnages *faés*, de géants, de dragons et de magiciens qui enchantent, au propre comme au figuré, les protagonistes et le public. La présence du merveilleux était particulièrement prégnante dans les légendes tristaniennes en vers et, bien des fois, la *merveille* devient le moteur de l'histoire d'amour (que l'on pense, par exemple, au dragon d'Irlande, aux pouvoirs divinatoires de Frocin ou, bien entendu, au vin herbé). De même, *Le Chevalier de la charrette*, à l'instar des autres œuvres de Chrétien de Troyes, subordonne le bonheur (notamment en amour) à la réussite d'épreuves qui confrontent le héros avec l'Autre Monde. Nos romans en prose, issus de ces poèmes, jouent-ils avec le merveilleux pour créer un nouvel effet de surprise ?

---

1 Nous appellerons merveilleux les objets ou les événements qui font intervenir la merveille au sens étroit du mot, qui la renvoie au domaine du surnaturel (pour lequel nous adopterons la définition de Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, tome I, Paris, Champion, 1991, p. 79 : « Si les textes en langue vulgaire n'usaient pas du terme *surnaturel*, ils marquaient cependant par divers procédés, dont l'emploi du mot *merveille*, le point de rupture entre les représentations proposées par le texte et les données de l'expérience commune. Par commodité, nous appellerons *surnaturel* tout événement de la fiction qui situe au-delà de ce seuil ses causes et ses modalités »). Francis Dubost définit ainsi la merveille au sens général : « La *merveille* englobe la nature et la surnature, et l'on sait très bien que les encyclopédies de l'époque abondent en *merveilles* naturelles. La valeur la plus constante du mot *merveille* est de signaler le surgissement de quelque chose d'inattendu (être, événement, image, propos, concept) par rapport à l'instance qui produit le texte et qui reproduit la situation culturelle du groupe des lettrés. Sous sa forme « objective », *merveille* traduit toujours une estimation selon laquelle, dans le cadre large de l'énonciation et de la réception du texte, une norme se trouve transgressée. [...] Cette transgression peut se situer dans l'ordre naturel aussi bien que dans l'ordre surnaturel, puisque l'un comme l'autre font partie intégrante du réel » (*Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, op. cit., tome I, p. 91-92) Nous n'adopterons donc pas une définition aussi large, même si nous nous référerons parfois à une *merveille* de l'ordre de l'étrange ou de l'exceptionnel, donc de la merveille naturelle.

## Attitude adoptée face aux motifs traditionnels de la littérature amoureuse

### L'évocation des rencontres

Dans le *Lancelot en prose*, le lieu de la rencontre amoureuse n'est pas exactement le *locus amoenus* courtois, comme nous en avertit Micheline de Combarieu du Grès<sup>1</sup>. Le *vergier* d'amour est d'ordinaire le type même du *locus amoenus*, tenant à la fois du lieu intérieur et extérieur : il est formé d'une nature verdoyante mais disciplinée par la main de l'homme ; en outre, le *locus amoenus* est un lieu clos, capable de protéger les amants des regards extérieurs.

Or, les quelques indications données par le texte suffisent à révéler que le lieu du premier tête-à-tête de Lancelot et de la reine ne répond que partiellement à ces critères<sup>2</sup>. Il s'agit d'un lieu entièrement naturel, un pré ou une prairie, où les éléments essentiels du *locus amoenus* comme les arbres et le ruisseau sont dénués de signification symbolique et de leur fonction ornementative habituelle. C'est également un lieu dépourvu de la clôture qui définit le *vergier* d'amour. Le lieu de la rencontre est à l'image du couple Lancelot-Guenièvre : par bien des traits, ceux-ci semblent être conçus comme de fins amants mais, en plusieurs détails, la réalité peut différer de l'apparence ; l'endroit verdoyant où ils se retrouvent est « à la *semblance* » d'un décor courtois, mais il n'est plus le *vergier* auquel le lecteur s'attendait.

En outre, le couple adultère doit trouver refuge dans des lieux inaccessibles aux regards indiscrets, de préférence clos. Pour autant, là non plus, ceux-ci n'entretiennent pas de rapport véritable avec le *locus amoenus*. Il s'agit, le plus souvent, des appartements de la reine, qui ne sont pas décrits. Distance prise avec les lieux d'amour courtois qui, d'ordinaire, ne manquent jamais de faire l'objet d'une description qui en fait une figure d'Eden. Dans le cas de Lancelot et Guenièvre, le lecteur est renvoyé à ses références. Seul importe le fait que les deux amants ont pu se retrouver dans une chambre, d'où la reine a le plus souvent renvoyé toutes ses dames de compagnie, et qu'ils peuvent, seul à seul, *y faire tout leur deduit* :

Et li rois Artus ert ja couchiez en .I. chambre par devers l'eve et avoit dit a la roine qu'ele se couchast la ou ele voudroit, car il est .I. poi deshaitiez et por ce voloit jesir seus. « Sire, fait ele, por qu'il vos plaist, je le voil bien. » Et ele ot fait son lit par devers le jardin, et quant ele cuida que Lanceloz fust venuz, si fist toutes les puceles aler gesir l'unne ça et l'autre là et dist qu'ele n'a cure de noise et por ce velt gesir sole por mielz reposer. [...] [La roine] ferme l'uis sor aux .II., que aucuns ne venist

- 
- 1 Micheline de Combarieu du Grès, « La mort en ce jardin, vergers et jardins dans le cycle du *Lancelot-Graal*, dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » et « *Senefiances* » dans *le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 196 (première publication dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Senefiance 28, 1990).
  - 2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 103 et 117.

### *Que sont nos amours devenues ?*

par aventure, si se despoille et se couche avec celui por qui ele avoit tant mal sosfert,  
si li fait tel joie et tel feste come a celui qu'ele n'aimme mie moins de soi<sup>1</sup>.

La seule indication signifiante consiste dans le parallèle *par devers l'eve / par devers le jardin* qui sépare le couple royal : Guenièvre est du côté du jardin d'amour, prête à accorder le *surplus* à son amant dans la tradition de la courtoisie, mais ne se trouve pas dans ce jardin. L'auteur prend le parti de la suggestion pour évoquer le monde de la courtoisie sans jamais y pénétrer totalement.

Dans le *Tristan en prose*, l'auteur n'a inventé aucune rencontre entre Guenièvre et son amant ; les seules à nous être racontées sont des interpolations tirées de la fin du *Lancelot*, qui sont toutes des scènes d'intérieur telles que celle que nous venons d'évoquer<sup>2</sup>. Le *locus amoenus* a donc totalement disparu pour eux.

En définitive, seuls Tristan et Yseut, évoluent dans ce type de décor<sup>3</sup>. Le roman en prose se démarque ainsi de l'influence béroulienne où l'atmosphère est parfois très éloignée de toute courtoisie, dans des lieux sauvages<sup>4</sup>. Au contraire, dans le *Tristan en prose*, les lieux tels que le Moroïs deviennent des lieux courtois, transformés qu'ils sont en *loci amoeni*<sup>5</sup>. Certes, il arrive également aux héros de se retrouver dans des chambres ou des pièces isolées<sup>6</sup>. Mais la grande majorité des scènes de ce type sont regroupées dans la première partie du roman où les amants se trouvent à la cour de Marc. Ce lieu de tous les dangers qu'est la chambre du château où les amants peuvent toujours être découverts, fait contraste avec les *loci amoeni* que sont le Moroïs, les Lointaines Îles ou la Joyeuse Garde.

Si les lieux des rencontres sont toujours assez bien définis, il n'en est pas nécessairement de même pour le temps, et l'heure en particulier, où elles se produisent. Parfois, le *Lancelot* sait se faire très explicite et donne des dates précises, dans une chronologie tout à fait exacte, notamment grâce au repère des fêtes chrétiennes. C'est ainsi que l'on sait que la première rencontre des deux amants a lieu le jour de la Saint-Jean<sup>7</sup>. Ce jour est la veille de l'arrivée de Lancelot à Camelot, moment où la cour d'Arthur sera réunie et pourra assister à son adoubement. C'est donc avec l'été que naît l'amour de Lancelot pour la reine. Si les repères chronologiques du roman sont assez précis pour pouvoir dater les rencontres des amants, on situe moins facilement le moment de la journée où elles se produisent.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 377-379.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 50-51 et 113.

3 Cf. plus haut.

4 Cf. Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1987, p. 49.

5 La saga norroise avait déjà commencé cette transformation. *Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 1989, collection Lettres Gothiques, p. 585. Le *Tristan en prose* achève de transformer le Moroïs en lieu civilisé en y faisant construire une véritable maison.

6 Cf. par exemple, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 514, 532, 541 et suivants.

7 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 260-261.

La vie des chevaliers en aventure est rythmée par le soleil. A quelques exceptions près, comme Corbenic et l'épreuve du Lit Périlleux par exemple, le temps de l'aventure chevaleresque, c'est la journée. On pourrait penser qu'il y a aussi un temps favorable à l'amour (peut-être la nuit ?), distinct du temps de l'aventure.

La rencontre de nuit est un *topos* de l'amour courtois, puisque l'*amour fine* se doit d'être secrète et l'adultère, caché. En outre, l'imaginaire fonctionne souvent par couple d'oppositions : l'homme et la femme sont distincts de par leur sexe, ils appartiennent donc à des univers différents. Si l'homme est un être solaire, la femme est le plus souvent associée à la lune dans de très nombreuses mythologies (que l'on pense, par exemple, à la déesse Diane<sup>1</sup>). De fait, alors que le domaine de l'homme est le jour, période où il peut se livrer aux activités qui lui sont réservées, comme la guerre ou ses substituts que sont les joutes et la chasse, la femme est l'être de la nuit. Comme la nuit, elle est toujours mystérieuse et dangereuse. Elle retient son amant auprès d'elle tant que dure la trompeuse sécurité de l'obscurité : c'est le motif bien connu de la chanson d'aube. Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* se donnant toutes les apparences d'un roman courtois traditionnel, on devrait y retrouver ce système d'oppositions.

Dans le premier, les rendez-vous nocturnes sont nombreux. Les rencontres amoureuses ont lieu une fois la nuit tombée, et celle-ci peut même remplir à elle seule le même rôle protecteur que les murs, lorsque les amants se retrouvent à l'extérieur, comme lors du premier rendez-vous. C'est dans la première partie du roman que sont regroupées ces entrevues<sup>2</sup>, qu'elles sont le plus fréquentes. Le reste du roman compte néanmoins deux rendez-vous nocturnes (manqués) qui se transforment pour Lancelot en cauchemar puisqu'il n'y retrouve pas sa reine mais la fille du roi Pellés<sup>3</sup>. Bien que peu nombreuses, ces nuits d'amour constituent des moments marquants du récit et contribuent à donner à l'amour de Lancelot et Guenièvre une tonalité nocturne.

Faut-il voir là une intention axiologique ? C'est du moins l'interprétation que suggère Micheline de Combarieu à propos de la première nuit passée avec Amite, et que nous pouvons étendre à toutes les autres, qui « sembl[e] bien représenter la nuit du péché<sup>4</sup> ». La nuit est la marque de l'adultère comme de la sexualité hors mariage, de sa clandestinité. Peut-être s'agit-il plus largement du secret courtois, ultime justification du couple adultère car il préserve de sa relation la société et les relations féodales.

---

1 Philippe Walter décèle notamment l'intervention capitale de cette déesse dans la légende de Tristan et Yseut, intertexte dissimulé mais influent dans le *Lancelot en prose* (cf. Philippe Walter, « Orion et Tristan ou la sémantique des astres », *op. cit.*).

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 103 et suivantes ; p. 443 et suivantes ; p. 464. Tome II, p. 74 et suivantes. Tome IV, p. 206 et suivantes ; p. 377-381 ; p. 384-385. Tome VI, p. 66 ; p. 173 et suivantes.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 206 et suivantes ; tome VI, p. 173 et suivantes.

4 Micheline de Combarieu du Grès, « Le soleil et la lune dans le cycle du *Lancelot-Graal* », dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » et « *Senefiances* » dans le *Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA (première publication dans *Le Soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Senefiance n°13, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1983), p. 151.

En effet, cette liaison devient plus répréhensible encore lorsqu'elle quitte son environnement nocturne pour se vivre en plein soleil, au sens propre du terme. C'est l'erreur que commettent les deux amants dans *La Mort le roi Artu*. Le moment de la journée que les amants choisissent pour leurs rencontres prouve qu'ils ont renoncé à toute discrétion courtoise et que la démesure s'est emparée d'eux. Mais peut-être disent-ils également que la littérature chevaleresque, et le motif du secret qu'elle impose, a trouvé avec Lancelot et Guenièvre son achèvement ? L'amour clandestin de type courtois voit son temps s'achever, et entraîne dans sa chute le monde arthurien.

Dans le *Tristan* la nuit n'est plus véritablement le territoire de la femme. Au début de leurs amours, Tristan et Yseut se rencontrent fréquemment la nuit, dans la chambre d'Yseut<sup>1</sup> : les épisodes des faux sanglantes<sup>2</sup> ou du guet-apens<sup>3</sup> sont des scènes nocturnes. Faut-il pour autant voir là une signification quelconque ? Ce serait par trop hâtif et l'on ne peut seulement arguer que cela rend les rencontres plus vraisemblables : ces passages sont des reprises obligées de l'intertexte tristanien.

Par ailleurs, elles sont loin de constituer les seules véritables rencontres des deux amants, contrairement à ce que l'on observe dans les légendes en vers où les entrevues diurnes sont représentées, mais loin d'être majoritaires. Dans le *Tristan en prose*, elles se font moins discrètes (ce qui aura pour conséquence qu'Audret s'apercevra très vite de la liaison de la reine<sup>4</sup>). Ensuite, les repères temporels sont de moins en moins précis. Le seul renseignement certain est que les entrevues des amants sont quotidiennes, donc fréquentes. En ce sens, le *Tristan en prose* a pris le parti inverse de celui de Béroul, à propos duquel Emmanuèle Baumgartner a pu dire que

la chronologie d'ensemble du récit reste cependant assez vague et incohérente. [...] A l'intérieur de chaque épisode se recrée en revanche une chronologie assez précise tandis que toute une série de procédés assure une configuration originale du temps. Le récit peut en suivre le déroulement linéaire, comme dans l'épisode du flagrant délit ou du serment ambigu ; prévaut alors l'alternance jour/nuit<sup>5</sup>.

Le roman en prose, parce qu'il doit suivre la trame chronologique précise du *Lancelot*, a une structure assez apparente de ce point de vue. En revanche, il n'est pas toujours possible de situer une scène dans le temps d'une journée.

Un autre *topos* du roman courtois est la rencontre dans le verger d'amour, qui est le plus souvent un lieu diurne. Les épisodes qui y correspondent dans le *Tristan* sont ceux des Lointaines Îles, du Moroïs ou de la Joyeuse Garde. L'une des rares précisions sur la saison à laquelle se déroule un épisode amoureux porte d'ailleurs sur celui de la Joyeuse Garde où les amants trouvent refuge en mai, temps de la

---

1 En outre, on peut remarquer que les rencontres des deux amants sont réparties de la même manière que dans le *Lancelot* : elles sont concentrées dans le début du roman, dans la partie qui réunit Tristan et Yseut en Cornouailles.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 532 et suivants.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 534 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 513-514.

5 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, op. cit., p. 39-40.



*reverdies*, de la nouvelle année et de l'amour. Cependant, ces passages racontent moins des rencontres que de grandes périodes de vie commune où Tristan et Yseut vivent comme un couple légitime. On s'éloigne ici du *topos* courtois. Il est donc rare de connaître véritablement à quelle période de l'année ou de la journée les amants se rencontrent. En revanche, ces renseignements nous sont donnés lorsque le texte fait intervenir des substituts et prolongements d'Yseut, en la personne de ses messagères<sup>1</sup>.

En fait, la seule véritable exception à cette atemporalité est la première entrevue de Tristan et Yseut après qu'ils ont bu le philtre. Elle est la première rencontre amoureuse, l'importance fondamentale qu'elle revêt lui vient de la tradition littéraire et de sa fonction narrative de scène fondatrice, repère par essence dans le temps du récit. En outre, les indications temporelles ont une valeur symbolique. C'est au troisième jour de leur voyage en mer, à midi, que les amants absorbent le *boivre amoreus*. Le chiffre trois est ici dépourvu de sa valeur précise de représentation de la Trinité pour indiquer un moment capital du récit. Le zénith, point culminant du feu solaire, vient redoubler le propos de la scène en métaphorisant de manière évidente le feu de la passion. L'auteur, en suivant les données des légendes en vers, prend le contre-pied du *Lancelot* qui faisait du premier baiser et du premier acte charnel des scènes nocturnes.

Il est très rare que l'auteur du *Tristan* précise le moment de la rencontre amoureuse. Souvent, ces indications se justifient par une nécessité de vraisemblance ou de respect des œuvres antérieures. Il est exceptionnel que leur portée soit plus importante pour la signification du texte. Le temps de l'aventure est assez scrupuleusement scandé alors que celui de l'amour ne l'est guère. Le temps de l'amour est celui de l'éternité<sup>2</sup>. Les amants sont pris dans une atemporalité propre au sentiment qui les anime. Tristan et Yseut ne vivent plus leur amour sur le mode lunaire que décrivait Philippe Walter<sup>3</sup> ; à défaut de toujours vivre un amour solaire, dans le plein jour d'une relation assimilée au lien conjugal, ils sont hors du temps. C'est là la principale opposition à relever avec Lancelot et Guenièvre, les amants de la nuit.

## Le portrait et le vêtement

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 93.

2 Dans le Moroïs et tant que dure le philtre, les amants n'ont pas conscience du temps qui passe ; ils sont unis dans la mort, représentation de l'éternité. L'amour est un état hors du temps (cf. Claude Sahel, *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*, Paris, L'Harmattan, 1999, collection. « Ouverture philosophique »).

3 Cf. Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », dans *Actes du 14e Congrès International Arthurien, Rennes 16-21 août 1984*, tome II, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, p. 652-653.

L'un des morceaux de bravoure du *Lancelot en prose* est le grand portrait du héros<sup>1</sup>, qui mêle les aspects moraux et physiques<sup>2</sup>. Le corps est décrit dans ses moindres détails et dans l'ordre canonique, depuis le visage, minutieusement peint, jusqu'aux pieds<sup>3</sup>. Mais surtout, le portrait de Lancelot est un mélange très fin de *topoi* et de traits originaux. C'est le portrait d'un enfant et de l'adulte qu'il deviendra, donc un portrait qui ne se veut pas figé mais reflète une évolution. C'est d'autant plus remarquable qu'il n'est pas scindé en deux parties dont l'une serait consacrée à l'enfant et l'autre à l'adulte. Au contraire, lorsqu'un élément physique se prête à cette double description, l'auteur nous en dépeint l'état enfantin, puis adulte ; on remarque alors le caractère très réaliste de certaines notations comme celle des cheveux qui foncent avec l'âge<sup>4</sup>. L'auteur ne craint pas de s'éloigner du *topos* pour faire de Lancelot un personnage exceptionnel : il donne à sa carnation une nuance de brun si particulière qu'il faut lui inventer un qualificatif (*cleirs brunés*<sup>5</sup>).

Enfin, nous avons déjà mentionné des transgressions plus surprenantes encore, comme des restrictions à la beauté du chevalier<sup>6</sup>. Les traits féminins que sont son cou et ses mains forment également un élément important du portrait<sup>7</sup>. Si ces critères de beauté sont valables indifféremment pour un homme ou une femme, l'auteur du *Lancelot* porte sur eux une insistance particulière (*estre en/de dame*) et en fait un trait particulier, voire étrange, de son héros. De même, il est curieux de voir que la colère prend possession de Lancelot jusqu'à lui faire perdre son humanité, l'animaliser ou pire, le métamorphoser en « gueule d'Enfer<sup>8</sup> ». Pour Emmanuèle Baumgartner, la surprise ressentie devant ces diverses notations est une réaction de lecteur moderne devant une description essentiellement symbolique<sup>9</sup>. Nous pensons qu'une volonté signifiante n'est pas exclusive d'une seconde, plus réaliste et descriptive.

C'est ainsi que la carnation du héros, qui lui confère une grande singularité, est aussi le reflet de son tempérament humoral. Lancelot réalise l'équilibre entre les différentes humeurs et tout en lui est présent *par mesure*. Ce trait lui est si inhérent qu'il le suit dans le *Tristan en prose* où Kaherdin le qualifie d' *amesuré*<sup>10</sup>. Parfois, les passions viennent bouleverser ce bel équilibre, et l'une des humeurs prend le dessus. Dans le grand portrait de Lancelot, il s'agit de l'humeur colérique, propre à construire le héros chevalier mais qui, dans ses excès, jette le sujet dans des accès de violence incontrôlables<sup>11</sup>. En revanche, lorsque Lancelot, fou

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 71-75.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 72.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 72-73.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 71.

6 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 73.

7 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 73.

8 Micheline de Combarieu du Grès, « Les couleurs dans le cycle du *Lancelot Graal* », *op. cit.*, p. 260.

9 Emmanuèle Baumgartner, « La prose du Lancelot », *op. cit.*, p.11-12.

10 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 120.

11 Cf. Chantal Connochie-Bourgne, « Lancelot et le tempérament colérique », *op. cit.*

d'amour, devient *tainz et noirs*<sup>1</sup>, c'est parce qu'il affronte des intempéries qui le marquent dans sa chair, mais aussi parce qu'il est alors possédé par un excédent d'humeur mélancolique.

Aucun portrait équivalent ne sera donné de Guenièvre. Il est exceptionnel de trouver le portrait humoral d'un personnage féminin. Nous pouvons ici étendre cette idée à la description au sens large car, contrairement à ce que l'on rencontre dans la plupart des romans, nous ne trouvons dans le *Lancelot en prose* aucune description de Guenièvre qui donne sur elle des indications autres que son extrême beauté<sup>2</sup>. Il est impossible de se représenter la reine de Logres, il faut se contenter de suppositions.

Les indications les plus précises que l'on obtienne concernent les vêtements qu'elle porte, et encore en est-il simplement fait mention, ils ne sont pratiquement pas décrits<sup>3</sup>; nous ne saurons presque rien de la somptuosité de ses vêtements. Faut-il voir là un effet de la concentration de l'intérêt du roman sur les personnages masculins ? Cette hypothèse ne peut être tout à fait rejetée, encore qu'il faille sans doute surtout y voir une sorte de *topos* de l'indicible : Guenièvre est l'une des trois plus belles femmes du monde, et si sa beauté laisse sans voix son jeune amant, elle ôte tous ses mots au poète. Elle est l'idée de la beauté. Nous pouvons aussi nous référer à l'explication génétique d'Emmanuèle Baumgartner qui distingue les personnages nouveaux de ceux qui font déjà l'objet d'une tradition littéraire et interdisent de « leur inventer une image<sup>4</sup> ».

Le vêtement de Lancelot, si l'on excepte le domaine héraldique, ne sera que rarement décrit avec plus d'attention et les occurrences les plus marquantes se trouvent au début du roman, lorsqu'il n'est pas encore fait chevalier. Ainsi, son costume de chasse lui donne l'allure d'un enfant de la forêt, tenu à l'écart du monde : *si sambloit bien hom qui de bois venist, car il avoit le cote de bois vestue, courte a mesure et de verde color, un capelet de fueilles en sa teste por la caure, son tarcais a sa chenture pendu, car il n'en estoit desgarnis nule fie, ou qu'il alas, mais son arc li portoit un de ses vallés*<sup>5</sup>. Nous voyons dans ce *qui de bois venist* une formule ambiguë qui le montre comme un chasseur mais aussi comme un fils de ce lieu de l'aventure par excellence qu'est la forêt, un lieu toujours en relation avec l'Autre Monde, comme l'est Lancelot lui-même. Élevé par Ninienne, il est issu de cet espace qui échappe à la civilisation. Il faut aussi garder en mémoire le vêtement entièrement blanc de son arrivée à la cour qui dénote plus clairement encore son appartenance au monde de la féerie et ne l'introduit à la cour qu'en signifiant son éternelle étrangeté au monde dans lequel il s'apprête à vivre<sup>6</sup>. Il n'y aura plus, par la suite, de description équivalente.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 207 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 66.

2 Ne sont décrits que des symboles de la dame qui permettent, par déduction, de connaître certains de ses traits (*Lancelot en prose*, tome V, p. 62). Il est vrai que peu de dames sont décrites dans le *Lancelot*. Il s'agit surtout des anonymes qui présentent une particularité physique devenant leur signe distinctif.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 385, tome VII, p. 438, 442 et *La Mort le roi Artu*, p. 122.

4 Emmanuèle Baumgartner, « La prose du *Lancelot* », *op. cit.*, p. 8.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 244-245.

6 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 259.

Le portrait comme la description des vêtements finissent par disparaître, même lorsqu'il s'agit du personnage principal. Cela semble correspondre à une tendance générale et grandissante du roman<sup>1</sup>, qui explique également l'extrême rareté des descriptions dans le *Tristan en prose*, plus lacunaire encore sur ce point que le *Lancelot*. Ce roman se plaît aussi à dépeindre des lieux, des décors, lorsque ceux-ci revêtent un caractère exceptionnel, comme les détroits de Sorelois ou *la Meson a la Sage Demoiselle*, ou encore les Lointaines Îles. En revanche, l'apparence et l'habillement des personnages sont passés sous silence ; le *Tristan* donne très peu à voir et reste souvent abstrait, dans ce domaine comme dans bien d'autres.

De l'apparence des héros, rien n'est dit sinon leur extrême beauté. Il est vrai que la tradition tristanienne est assez considérable et qu'il est aussi difficile de recréer pour eux un portrait qu'il l'était pour Arthur, Gauvain ou Guenièvre. En outre, dans le cas particulier d'Yseut, ce dernier devient presque inutile dans la mesure où cette héroïne est caractérisée avant tout par sa chevelure d'or, que célèbre son nom dans les romans en vers et qui lui vaudra d'y être aimée de Marc avant même d'être connue de lui. La chevelure devient métonymie de la femme et de toute son apparence physique. Ce trait se suffit à lui-même dans toute la tradition. Le roman en prose s'en saisit comme d'un fait acquis, à tel point qu'il ne juge même pas utile de se servir à nouveau du nom d'Yseut la Blonde, qui ne sera utilisé qu'au début du roman<sup>2</sup>.

La femme décrite ne sera plus l'amante mais Yseut aux Blanches Mains, lors de sa nuit de nocces<sup>3</sup>. Rien alors n'introduit de différence entre le nom des deux jeunes femmes, ni épithète homérique, ni variante phonétique ou orthographique<sup>4</sup>. La formulation est peut-être alors volontairement ambiguë et, comme le suggère la suite du texte qui impose au héros le souvenir de sa bien-aimée, c'est aussi l'image de la reine de Cornouailles qui est indirectement proposée. Son portrait est lui aussi frappé du sceau de l'indicible, et toute représentation que l'on pourrait en proposer l'affadirait ; cependant, pour sacrifier au *topos* de la description féminine et servir de support à l'imagination du lecteur, le passage obligé du portrait est reporté sur le double d'Yseut, personnage sacrifié par Tristan, mais aussi souvent par le romancier.

La seule indication descriptive que ce dernier nous donne sur le héros se trouve dans l'épisode de la folie. À l'instar de Lancelot, évoqué plus haut, la couleur noire envahit la carnation du héros, comme prenant possession de son corps<sup>5</sup>. Cependant, le narrateur ne donne plus à ce noircissement une cause définie, comme c'était le cas pour Lancelot qui voyait son teint se tanner sous la rudesse du climat ; il déclare en ignorer l'origine suggérant l'existence d'une cause physiologique, qui renvoie à la nature traditionnellement mélancolique de Tristan.

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « La prose du *Lancelot* », *op. cit.*, p. 7.

2 Les occurrences d'*Yseut la Bloie* disparaissent après l'édition Curtis.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 568.

4 Il suffit de consulter l'index des noms propres de l'édition du *Roman de Tristan* de Thomas, par Bartina H. Wind pour constater qu'un effort de distinction se manifeste dans ce poème p. 210.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 867.

Le *Tristan en prose* serait plus scientifique là où le *Lancelot* se montrait plus pragmatique. Les indications par lesquelles l'auteur dépeint son héros sont donc succinctes et peu le décrivent pour lui-même. Toute autre description porte sur l'armement, sur l'écu ou la cote du chevalier, et l'on quitte alors le domaine du portrait pour celui de l'héraldique, domaine afférent.

Ici encore, il n'est que très rarement fait mention d'un vêtement particulier, en-dehors des couleurs portées par les chevaliers et qui servent à les distinguer. Le vêtement n'apparaît que dans trois ou quatre des plus grands épisodes du roman, ce qui en renforce encore l'importance. Parfois, la mention de l'habillement correspond à un besoin de théâtralisation. Dans l'une de ses premières tentatives de mettre fin à ses jours, Yseut revêt son habit d'apparat et sa couronne. Ainsi, elle marque sa volonté de mourir en reine pour Tristan, et ainsi de concilier les deux pôles antagonistes qui se partagent sa vie : son amant et sa fonction royale. Cependant, on le voit déjà ici, il est insuffisant d'expliquer la mention d'un vêtement par la seule volonté de rendre une scène plus spectaculaire. Comme dans d'autres romans, le vêtement est symbolique.

Ainsi, dans les folies de Tristan et Lancelot<sup>1</sup>, qui sont des folies d'amour, il y a une quasi-absence de vêtements : dépourvus de la marque de l'homme civilisé, les deux héros sont ravalés au rang d'animaux. Ils portent aussi les attributs traditionnels du dément, par exemple la chevelure rasée, dans le cas de Tristan. Le vêtement est le reflet visible de l'intériorité. De la même manière, il est précisé qu'au moment où Tristan et Yseut boivent le vin herbé, ils sont vêtus d'une *cote de soie legiere* pour lui, et d'un *vert samit*<sup>2</sup> pour elle. Ce sont deux étoffes de soie et de prix. Le vêtement marque les deux personnages comme de rang royal, qui pourraient donc s'accorder. En outre, la somptuosité des habits transforme la scène en un rituel : ils sont assez précieux pour être revêtus au moment où les jeunes gens vont abandonner une vie pour une autre, quitter l'innocence insouciance pour un destin funeste.

La couleur de l'habit d'Yseut est également importante. Le vert de sa tunique est celui de la *reverdie*, de ce renouveau de la nature propice à l'*enamouement* qui va justement saisir les deux héros. La *reverdie* manifeste la jeunesse jaillissant dans la nature, mais aussi dans les jeunes gens mis en scène dans ce décor. Ne peut-on voir une certaine ironie dans le fait que cette couleur apparaisse au moment où se scelle pour les amants une destinée fatale ? Le vert est ici fondamentalement ambigu.

Selon Michel Pastoureau<sup>3</sup>, c'est aussi une couleur qui indique la folie, le désordre, et notre scène relate le moment où, à cause du vin herbé, les deux amants vont rompre l'ordre social et aller contre la raison. Au moment de la scène, ils vont effectivement commettre une folie, ce que soulignent le vêtement et les cheveux d'Yseut qui associent le vert au jaune éclatant de sa blondeur dorée. C'est la même symbolique qui est relevée par Emmanuèle Baumgartner et Michèle Szkilnik à

---

1 Cette dernière apparaît aussi bien dans le *Lancelot* que dans le *Tristan en prose*.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

3 Michel Pastoureau, « Formes et couleurs du désordre. Le jaune avec le vert », dans Michel Pastoureau, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, le Léopard d'Or, 1986, pp. 23-34.

propos d'une scène où éclate la jalousie de Tristan pour Palamède, et où la tenue du héros est décrite, ce qui est déjà exceptionnel, et de surcroît de manière réaliste<sup>1</sup>.

Enfin, les dernières grandes scènes à citer sont celles des apparitions successives d'Yseut au tournoi de Louveserp, en l'absence de Guenièvre. Ces apparitions sont au nombre de trois, chiffre de la perfection ; à chaque nouvelle occurrence, la jeune femme est vêtue de manière plus somptueuse. D'abord reconnue comme une dame de rang royal<sup>2</sup>, elle surpasse ensuite la reine Guenièvre<sup>3</sup> et finit par être comparée à Dieu au milieu de ses anges<sup>4</sup>. Le déroulement de ces diverses arrivées est strictement parallèle, afin de faire ressortir leur gradation, soulignée par le conteur lui-même dans des comparaisons entre *ier* et *orendroit*. La beauté de l'héroïne et de ses atours est un *topos* romanesque, ici refondé par la nécessité d'affirmer qu'Yseut est la véritable reine de Logres et, par suite, de tout le roman.

Les précisions données sur la tenue des héros sont donc rares mais chargées symboliquement. Sur ce point, le contraste est notable entre le *Tristan* et les interpolations du *Lancelot*, roman qui, en général, accorde une importance plus grande à l'apparence des personnages qu'il fait jouer comme un code de signification. Cela révèle la spécificité du *Tristan*, ouvrage plus tourné vers l'exploration de l'intériorité des personnages.

## Les gestes et le regard

Cette constatation se vérifie à nouveau ici puisque les gestes<sup>5</sup> habituels de l'amour, comme celui de prendre l'être aimé par le cou, sont rares, parfois inexistants : significativement, dans la scène du philtre, toute la partie où pourraient se trouver des gestes amoureux est éludée au profit d'une longue évocation des pensées qui traversent les personnages. En règle générale, ces gestes sont passés sous silence. Il est de même peu fréquent de voir Lancelot et Guenièvre, dans le *Lancelot en prose*, se manifester leur amour par des gestes de tendresse et ce, tout d'abord, parce que les scènes de rencontre amoureuse, on l'a dit plus haut, sont elles-mêmes exceptionnelles.

L'épisode le plus longuement développé demeure certainement celui du premier baiser qui s'ouvre et se clôt sur des gestes caractéristiques de la topique courtoise<sup>6</sup>. Cependant, ces gestes ont peu de poids dans ce passage, avant tout constitué de dialogues ; les verbes d'action sont largement minoritaires face aux verbes de paroles et le discours écrase le récit, tant par la quantité que par l'importance des informations qu'il véhicule.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 423, note 23, 19-25.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 270.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 311-317.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 274.

5 Pour la définition du geste, cf. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 34.

6 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 104 et p. 115-116.

Souvent, les auteurs procèdent à une sorte d'ellipse pudique en employant des périphrases du type *faire son deduit* ou *son soulas*, qui se rapportent à l'amour physique mais n'indiquent pas de gestes précis<sup>1</sup>. Même les gestes du désespoir amoureux, comme celui de s'arracher les cheveux ou de se griffer le visage, n'apparaissent que de manière exceptionnelle dans le *Tristan en prose*. L'une de ces rares occurrences est celle de la *folie Tristan*<sup>2</sup>.

C'est dans le *Lancelot en prose* dernier roman que les gestes du malheur d'aimer se font les plus présents. Les gestes de l'absence comme les pleurs et les soupirs sont assez fréquents, surtout en ce qui concerne Lancelot qui, souvent, montre son regret de la reine par ce biais<sup>3</sup>. Paroxystiques sont ses réactions après son bannissement prononcé par Guenièvre, à la pensée de ne plus jamais la revoir<sup>4</sup>. Si l'on compare ce passage de la *folie Lancelot* à l'extrait de la *folie Tristan* correspondant, on constate que, si la gestuelle des deux personnages reste sommaire et stéréotypée, elle est néanmoins davantage développée dans le premier des deux romans.

Enfin, il faut remarquer que le *Lancelot* développe non seulement des gestes de l'absence, mais aussi des gestes dans l'absence, qui prennent pour support un substitut de l'être aimé et sont des gestes amoureux qui viennent suppléer ceux dont nous prive la narration elliptique des rencontres entre Lancelot et Guenièvre. On peut citer ainsi le passage, repris de Chrétien de Troyes, où Lancelot retrouve le peigne de la reine où quelques cheveux sont encore accrochés<sup>5</sup>, ainsi que sa réciproque où Guenièvre reçoit dans un coffret la chevelure, la peau et les ongles de son amant, tombés après qu'il a été empoisonné<sup>6</sup>. Les deux scènes se répondent, la seconde prolongeant la première : Lancelot place sur son sein les cheveux de sa dame et c'est Lionel, son cousin et son portrait vivant, qui tire du sien la chevelure de son parent pour la donner à la reine.

On remarquera aussi que l'adoration quasi-religieuse des cheveux devenus reliques<sup>7</sup>, dans *Le Chevalier de la charrette*, est transposée chez Guenièvre dans le *Lancelot en prose*, comme pour accentuer encore la fusion entre les personnages des deux amants, réunis ici dans l'absence par une gestuelle commune.

En revanche, en général, lorsque les amants du *Tristan en prose* sont mis en présence, les gestes échangés relèvent de la pure civilité. Les retrouvailles de Tristan et Yseut à la Joyeuse Garde fournissent un exemple significatif<sup>8</sup> où ce phénomène traduit, néanmoins, une émotion contenue qui renforce le pathétique de la scène. Cependant, la traduction de l'amour passe par d'autres biais que celui des gestes.

La particularité du *Tristan en prose* est donc de montrer les sentiments des personnages par l'analyse qui en est faite et par les paroles que ces derniers

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448. Cf. aussi *Lancelot en prose*, tome IV, p. 377-379.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 852.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 89-90.

4 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176.

5 *Lancelot en prose*, tome II, p. 28.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 146.

7 Cf. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, p. 45-46.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 228.

échangent entre eux. L'amour est plus verbal que gestuel. Le *Lancelot* est plus nuancé. Si les gestes d'amour ne sont pas mis au premier plan, ils sont encore assez souvent révélateurs des émotions des personnages<sup>1</sup>, bien que le roman accorde une large place à l'analyse psychologique et au dialogue. C'est ce que Jean Frappier appelle le « goût pour l'observation directe<sup>2</sup> ». Comme le prouve la comparaison des deux premières véritables scènes d'amour (celle du baiser dans le *Lancelot* et celle du philtre pour le *Tristan*), ce trait s'affaiblit considérablement dans le second roman.

Pour autant, le trait commun aux deux œuvres reste la rareté des gestes amoureux. Le véritable geste amoureux y est de se battre en l'honneur de la femme aimée. C'est plus vrai encore pour le *Lancelot* où le héros éponyme se désigne comme le chevalier de la reine, se bat pour mériter son amour et envoie ses conquêtes à la cour, comme un tribut amoureux. Il offre à sa dame sa *geste* au sens épique du terme. Tristan suit, quoique d'un peu plus loin, l'exemple de son aîné en littérature.

Outre la parole et le geste héroïque, c'est le regard qui sert de vecteur principal à l'évocation du sentiment amoureux<sup>3</sup>. Dans les deux romans, l'*enamouement* passe par le regard, comme en témoigne la scène de la première rencontre de Lancelot et Guenièvre à Camelot ou celle du philtre. Ces échanges des regards sont néanmoins employés différemment dans chacun des deux romans. Dans le cas des héros du *Lancelot*, les regards sont surpris, volés<sup>4</sup>, alors que Tristan et Yseult s'abîment dans une contemplation réciproque :

Et ele regarde Tristan, et Tristanz li ; et tant se regardent en tele maniere que li uns conoist de l'autre la volenté et la pensee. [...] Tristanz regarde la hautesce d'Yselt, si en esprent et alume tant qu'il ne desire nule chose fors Yselt, et Yselt ne desire riens fors Tristan<sup>5</sup>.

Dans le second *enamouement*, les jeux de chiasmes et de répétitions, ainsi que l'absence d'indications temporelles suspendent l'action, l'écriture mime le sentiment éprouvé par les personnages : lorsque leurs regards se croisent, le monde et le temps cessent d'exister pour eux, *cil qui ont beü le boivre n'i pensent pas, enz entendent li uns a l'autres*<sup>6</sup>. Au contraire, tout semble se bousculer dans l'esprit du

---

1 Le *Lancelot* fait donc encore des gestes un langage à part entière et s'inscrit, beaucoup plus profondément que le *Tristan*, dans un courant de pensée qui mènera à la théorie du geste-écriture formulée en 1235 par Boncompagno dans sa *Rhetorica novissima* (cf. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, op. cit., chapitre VII, « Le langage des gestes », p. 253-288 ; en particulier, sur Boncompagno, p. 287 : « [...] le geste est comme une *écriture* immédiatement compréhensible et sans ambiguïté. Émerge ainsi une comparaison nouvelle entre gestes et écriture qui trouvera tout sa force au XVII<sup>e</sup> siècle »).

2 Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu*, op.cit., p. 92.

3 Il semble que regarder tendrement soit spécifiquement réservé au domaine amoureux et en devienne une marque signifiante. Cf. Danielle Buschinger, « Les gestes dans le *Rolandslied* du curé Konrad et les romans de Tristan d'Eilhart et de Gottfried », dans « Gestes et pudeur dans les romans courtois du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Le Geste et les gestes au Moyen Âge*, Seneffiance n° 41, publications du CUER MA, Aix-en-Provence, 1998, p. 141.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446-448.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.



jeune Lancelot, les pensées s'y précipitent et la phrase qui les retranscrit, à son tour, voit son rythme s'amplifier dans une accumulation de propositions successives et qui proviennent toutes de ce premier constat : *la roine regarde le vallet moult doucement et il li*.

En revanche, tous les regards *enamourés* plongent ensemble dans l'*esbahissement* où ils finissent par se perdre, ils deviennent à la fois intérieurs et extérieurs aux personnages :

Lors le prent la roine par le main, si li demande dont il est. Et quant il le senti, si tressaut tout autresi com s'il s'esveillast, et tant pense il a li durement qu'il ne seit qu'ele li a dit. Et ele aperchoit qu'il est moult esbahis [...]. Maintenant aperchoit bien la roine qu'il est esbahis et trespensés<sup>1</sup>.

Maintenant qu'il ont beü li uns regarde l'autre, et sont ausi com tuit esbahi<sup>2</sup>.

Quant il orent ensi beü le boivre amorous com je vos cont, Gorvenal, qui regarde le vessel et le reconoist, devient tot esbahiz<sup>3</sup>.

Le *Tristan en prose* pousse le plus loin cette utilisation du regard puisque la puissance du philtre, son pouvoir d'*esbahissement* procèdent au moins autant par la vue du vin herbé que par son absorption, si bien que Gorvenal lui-même semble touché de stupéfaction : quand les regards des amants se croisent, le monde entier est bouleversé.

Cette caractéristique du regard amoureux ne quitte plus les quatre amants, et en particulier Lancelot, dont on sait la facilité avec laquelle la simple vue de Guenièvre le plonge dans l'extase. De son *enamouement*, son regard conserve un second trait : le regard de Lancelot sur la reine, lorsqu'il n'est pas extatique, est évitant<sup>4</sup>. Ce regard, c'est celui du fin amant, dans lequel se lit tout le respect qu'il porte à sa dame et toute la crainte qu'elle lui inspire ; c'est pourquoi ses regards, comme ses gestes, se portent plutôt sur des substituts symboliques de Guenièvre. Le regard peut alors enfin se faire contemplation :

Quant vint après la Pasque, a l'entree de may, que Lanceloz *vit* les arbres plains de foilles et de flors et il *vit* la verdor qui li faisoit son cuer resjoïr et la rose qui chascun jor espanissoit fresche et vermeille, se li souvint de sa dame la roine et de sa face clere et vermeille que la rose li amentevait touz diz ; car quant il *resgardoit* la rose, il li sambloit que ce fut la coulor sa dame, si ne savoit pas laquele estoit plus vermeille, la rose ou sa dame, et ce fu la chose qui plus le dut avoir mis hors del sans. [...] Lors *resgarde* le rosier et *voit* une rose novelement espannie qui estoit bien a double plus bele des autres. « Ausi *vi* je ma dame [...] »<sup>5</sup>.

La récurrence des termes de vision montre un regard qui s'attarde sur l'objet de son désir. Lancelot, fin amant, est le héros de l'amour de loin. Lancelot et Guenièvre sont des amants contemplatifs : elle l'observe dans ses joutes, ses

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274-275.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 447.

4 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 104-105.

5 *Lancelot en prose*, tome V, p. 62. C'est nous qui soulignons. Cf. aussi tome II, p. 28.

combats, ses épreuves<sup>1</sup> ; la reine à la fenêtre est une vision qui plonge son amant en extase<sup>2</sup>.

Le regard revêt un poids plus grand que ne le faisaient les gestes car beaucoup de thèmes du *Lancelot* et du *Tristan* se prêtent à l'utilisation de ce motif : l'espionnage des amants, la contemplation de la beauté ou encore la reconnaissance. Ce dernier thème est particulièrement important dans la mesure où Lancelot et Tristan dissimulent sans relâche leur identité. On aura pu remarquer l'importance du regard que pose Yseut sur son amant lors de leurs retrouvailles à la Joyeuse Garde. Le simple fait de poser les yeux sur lui permet à la reine de croire à son retour dont auparavant elle repoussait l'éventualité : *Quant la roïne le vit, ele le reconnut tantost*<sup>3</sup>. La brièveté de la phrase, l'égalité sensible de ses membres rendent ici la simultanéité du regard et de la reconnaissance. Voir celui qu'elle aime, pour Yseut, c'est être saisie par l'évidence de sa présence.

Enfin, tout autant sinon plus que le regard des amants l'un sur l'autre, c'est celui d'autrui sur leur couple qui importe et qui est souvent décrit, surtout dans le cas de Tristan et Yseut qui peuvent afficher leur amour au grand jour. Ce regard extérieur est la reconnaissance de leur existence en tant que couple digne du *los*. C'est pourquoi ce regard est ébloui, fasciné par les amants qu'il a sous les yeux :

Tristanz [est a la feste], si biax et si envoisiez que tos li mondes le *regarde*. Yselt i est, si bele et si plesanz en totes choses, si douce, si simple, si resplandissant que tuit la *regardent* a merveilles por sa biauté et por sa bele contenance. Toz li *regarz* des dames et des chevaliers est sor Yselt. Et puis *regardent* Tristan. Tristanz est dejuste Yselt, et se li uns est biax, encores est li autres plus. Et li plusor quant il les ont assez *regardez* dient que merveilles a fait Tristanz quant il a Yselt livree a son oncle ; mieuz s'acordassent ensemble et par biauté et par aaige<sup>4</sup>.

Le regard, de par sa très forte présence textuelle, se fait ici particulièrement insistant pour montrer que le couple, parce qu'il est idéal, polarise tous les points de vue.

Le regard est le seul des *topoi* de la littérature amoureuse à subsister véritablement dans le *Lancelot* et le *Tristan en prose*, peut-être parce que le langage des yeux est apparenté à celui des mots. Le sentiment amoureux est essentiellement traduit sur le mode verbal. Le premier de nos romans est encore celui qui accorde le plus d'importance aux gestes de l'amour, mais souvent il les détourne pour en faire des gestes de l'absence, ne les laisser s'exprimer que sur des substituts de l'être aimé. Lancelot et Guenièvre sont donc encore marqués par l'éthique de l'*amour fine*.

---

1 Que l'on pense à la bataille d'Arthur contre Galehaut, au passage du Pont de l'Épée, ou encore au tournoi de la Table Ronde contre le camp du duc de Brocéliande (tome IV, p.362-363).

2 Cf. Pierre Coupireau, « La fenêtre et le visible dans le *Lancelot en prose* », dans *Par la fenêtre, études de littérature et de civilisation médiévales réunies par Chantal Connochie-Bourgne*, Senefiance n° 49, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 115-127.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 227-228. C'est nous qui soulignons.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 485. C'est nous qui soulignons.

Dans le *Tristan en prose*, le regard des amants l'un sur l'autre est avant tout reconnaissance : au sens le plus courant du terme, lorsque les amants ont été séparés ; reconnaissance aussi de l'autre comme moitié parfaite et, à ce titre, le regard est à la fois vecteur et symbole de l'*enamouement* et du philtre. Le regard rejoint donc ici le thème du merveilleux.

## La place du merveilleux

### Une tendance à la rationalisation dans les romans en prose ?

L'intervention de la *merveille* est un moment attendu dans le roman arthurien. Les intertextes de nos romans lui faisaient la part belle. Elle se fait beaucoup plus restreinte dans le *Tristan*, qui semble avoir pris le parti de rationaliser la matière dont il a hérité, ce qui ne manque pas de toucher Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut. Mais ce mouvement n'était-il pas déjà amorcé dans le *Lancelot en prose* ?

Micheline de Combarieu, dans son étude comparative de l'épisode du Pont de l'Épée dans le *Chevalier de la Charrette* et le *Lancelot en prose*<sup>1</sup> nous signale que du texte de Chrétien au roman que nous étudions, le merveilleux tend à disparaître ; l'épée est toute métaphorique et la *merveille* est déplacée sur le terrain du langage. L'eau perd sa connotation infernale et, pour la traverser, il s'aide de poix pour mieux adhérer à la planche. Traverser le Pont de l'Épée relève donc de l'habileté humaine et non plus de l'élection merveilleuse.

Le *Lancelot en prose* adopte envers la *merveille* une attitude inverse de celle que les romans arthuriens avaient suivie jusqu'alors. Emmanuèle Baumgartner en voit un exemple dans l'utilisation du motif de la chasse et de la couleur blanche :

La chasse à l'animal blanc provoque très généralement la rencontre avec la fée et le passage du chevalier, passage temporaire ou le plus souvent définitif, dans l'autre monde. Or, lorsque le *Lancelot* reprend le motif, après l'avoir annoncé par l'épisode dans lequel Lancelot poursuit en vain un troupeau de biches, puis par l'épisode de la chasse au grand cerf, c'est en fait pour en inverser le parcours et le sens. Dans le *Lancelot*, c'est la fée, la Dame du Lac, qui donne à la cour d'Arthur (lui restitue) le chevalier blanc, le chevalier *faé*. Signifiant ainsi, à mon avis, le désir de la chevalerie nouvelle de ne plus s'égarer dans l'imaginaire, dans l'autre monde féerique mais de s'intégrer à l'univers des hommes, d'aimer et de s'y faire aimer, de barrer peu à peu ses armes blanches du rouge vermeil du désir<sup>2</sup>.

L'écu de Lancelot emblématise donc cette volonté de rationaliser le sentiment amoureux et, par le sentiment amoureux, l'ensemble du roman. Le *Tristan en prose* reprend cette tendance du *Lancelot*, mais l'accentue considérablement.

---

1 Micheline de Combarieu du Grès, « Un exemple de réécriture : le franchissement du pont de l'épée dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes et dans le *Lancelot en prose* », *op.cit.*, p. 29-47.

2 Emmanuèle Baumgartner, « Les Techniques narratives dans le roman en prose », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, (première publication dans *The legacy of Chrétien de Troyes*, publié par N. Lacy, K. Busby, D. Kelly, Rodopi, Amsterdam, tome I, 1987), p. 108.

C'est tout d'abord l'élaboration du personnage lui-même qui est concernée. Dans le *Lancelot en prose*, le personnage éponyme gardait un contact assez étroit avec la *merveille* : si le « lac » où il est élevé à la manière de n'importe quel autre fils de roi n'est qu'une illusion, sa mère adoptive est une magicienne qui a reçu son savoir de Merlin lui-même. Lancelot sera longtemps désigné sous le nom de *blanc chevalier* et donc par la couleur de la *merveille*. Le *Tristan en prose* supprime toutes les indications qui mettaient le personnage en relation avec l'Autre Monde. Si Lancelot est presque toujours désigné par *dou Lac*, cette mention est devenue un véritable nom propre, au même titre que celui de Tristan qui est dit *de Loonois*. Le lac devient une région comme une autre. La Dame du Lac ne fait que quelques incursions trop brèves pour vraiment rattacher Lancelot au merveilleux païen.

Ce n'est que vers la fin du roman que le merveilleux chrétien vient se greffer plus particulièrement sur l'histoire du personnage, à travers le motif du Graal. Mais, de même que la quête du Graal n'est plus qu'une aventure comme une autre, bien que la plus funeste, le personnage de Lancelot ne sera teinté que d'un merveilleux chrétien affaibli, bien plus de l'ordre de l'ornement que de l'idée et de l'esprit de la *merveille*.

Le même processus a touché les personnages de Guenièvre et Yseut. Au départ, ce sont des êtres de l'Autre Monde, des femmes fées ; c'est pour cette raison qu'elles étaient toutes deux enlevées par un personnage venu de cet Autre Monde afin de les y ramener : Méléagant pour l'une et le joueur de harpe pour l'autre. On sait que l'étymologie celte du nom de Guenièvre signifie « blanc fantôme » ; l'Irlande natale d'Yseut est une terre de l'autre côté de la mer, de l'au-delà de la frontière liquide qui sépare le monde des hommes de celui de la *merveille*, une terre pleine de la sauvagerie primitive. Dans le *Tristan en prose*, l'Irlande a perdu beaucoup de son caractère merveilleux : significativement, d'ailleurs, ce n'est plus un dragon que Tristan doit combattre pour remporter Yseut, mais Palamède d'abord, puis Blanor, l'ennemi du roi d'Irlande. Guenièvre et Yseut sont plus reines que fées.

Il n'y a guère que Tristan qui semble avoir connu une évolution différente. Dans le roman en prose, il a gagné une généalogie mythique et l'histoire de ses ancêtres fait la part belle aux prédictions, aux malédictions, aux miracles... donc à la *merveille* : il est le descendant des gardiens du Graal et d'une femme fée, Chélinde, trouvée sur l'eau par son mari ; elle est la fille du roi de Babylone, royaume de l'Orient extraordinaire. Cependant, le personnage de Tristan en lui-même n'entretient pas de rapport particulier avec le merveilleux. Il serait un chevalier comme un autre s'il n'était capable de rivaliser avec Lancelot et Galaad. Comme pour eux, ses qualités chevaleresques et courtoises sont un don de Dieu et non le signe d'une appartenance quelconque au monde de la *merveille*.

Les deux couples voient aussi leur histoire d'amour fortement rationalisée. Lancelot et Guenièvre, dans les interpolations ayant trait au Graal, gardent un contact, même relatif, avec la *merveille*, peut-être parce qu'ils appartiennent au royaume de Logres, donc à la terre des aventures. Au contraire, Tristan et Yseut sont les amants de Cornouailles, pays gouverné par un mauvais roi où le but n'est pas d'abolir les mauvaises coutumes mais de survivre dans une société corrompue et mal régie. La modification du personnage de Marc, suivant la théorie qui

assimile le royaume à son prince, induit celle de son pays, qui n'est plus conçu comme une terre de *merveilles* mais comme un exemple de problème politique. De fait, l'histoire des amants de Cornouailles perd nombre d'épisodes ayant trait au merveilleux : plus de petit chien au grelot magique, plus d'arbres entrelacés pour réunir les amants par-delà la mort. L'histoire d'Yseut devient celle de l'une de ces nombreuses mal mariées qui hantent la littérature, sans le romanesque introduit par la *merveille*.

Peut-être faut-il voir également dans les atténuations que les romans en prose font subir à la *merveille* une conséquence directe de leur conception de l'amour. Micheline de Combarieu a montré que l'amour est présenté dans ce cycle comme une force supérieure à celle des enchantements<sup>1</sup>. Si le merveilleux se fait secondaire dans nos deux romans, c'est parce que c'est l'amour qui y est la *merveille*, hors de tout jugement éthique, la force surnaturelle du désir qui peut aussi devenir celle, destructrice, de la passion. L'évasion de Lancelot qui s'échappe de la prison de Morgain nous donne une clef pour comprendre les rapports qui unissent amour et *merveille*. La seule *remembrance* de Guenièvre triomphe de tous les charmes ; lorsqu'elle est objet et symbole d'amour, une simple rose peut briser tous les sortilèges. C'est sans doute parce que l'amour est *merveille* que le merveilleux qui subsiste encore se concentre principalement autour de ces quatre personnages.

## Des héros de la merveille ?

Le *Lancelot en prose* est certainement celui de nos deux romans qui garde le plus de contact avec la *merveille*, et tout d'abord par l'entremise de son héros éponyme. Les origines littéraires de ce héros sont très mystérieuses. Cependant, on retrouve en lui les motifs liés aux grands héros folkloriques : chevalier élu, tueur de dragons et de géants, il met en déroute le diable et ses armées démoniaques. La particularité de Lancelot est que, mieux encore peut-être que n'importe quel autre personnage avant lui, il fait le lien entre merveilleux païen et chrétien<sup>2</sup>.

Ce dernier apparaît naturellement dans le projet de la somme arthurienne : retracer l'histoire d'un royaume, c'est nécessairement la replacer le temps des hommes dans le temps de Dieu. Des correspondances s'établissent donc entre l'histoire de Logres, celle du monde de l'Ancienne Alliance et celle du monde de la Nouvelle Alliance. Dès lors, certains thèmes traditionnels des civilisations païennes, comme l'élection du héros, sont christianisés.

Certains de ces thèmes subsistent cependant et, si l'on ne peut retrouver une origine littéraire déterminante au personnage de Lancelot, on peut lui trouver des

---

1 Micheline de Combarieu du Grès, « La fée et les sortilèges (Magie et illusion dans le *Lancelot-Graal*) », dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » et « *Senefiances* » dans le *Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 479-543.

2 Cf. Jacques Ribard, *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette, essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972, réédition 1991, et *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris, Champion, 2001, p. 231-245.

traits communs aux grands héros des légendes irlandaises qui servent de fonds à la littérature de Bretagne<sup>1</sup>. Lorsque, dans la *Queste del Saint Graal*, une recluse dit à Lancelot que, de tous les chevaliers terriens, il a été *li plus merveillex hons dou monde*<sup>2</sup>, elle relève son caractère exceptionnel, mais porte aussi à l'attention du lecteur que ce personnage, dans sa nature même, porte le sème de la *merveille*. Il est *merveillex* au plein sens du terme et, lorsque Ninienne l'emporte avec elle dans l'Autre Monde du lac, elle l'arrache moins à la terre des hommes qu'elle ne le rend à son pays d'origine. C'est donc par nature qu'il était destiné à rencontrer Guenièvre qui conserve encore quelques traits du « blanc fantôme » des légendes celtiques.

Les termes utilisés par *La Queste del Saint Graal* à propos de son *enamouement* sont significatifs. Lancelot y fait la rencontre d'un jeune *vaslet* qui s'empresse de lui rappeler que, par la faute de Guenièvre qui l'a *enfantosmez*<sup>3</sup>, il a laissé partir le Graal alors qu'il était à sa portée. Si le verbe *enfantosmer* ne fait pas directement référence à l'étymologie du nom de Guenièvre, il fait d'elle une enchanteresse capable d'aliéner un chevalier.

Guenièvre, si elle n'use pas de philtre ou d'incantations magiques, possède d'ailleurs un véritable pouvoir grâce à sa beauté qui est bien un trait surnaturel. Comme le note Jean-Charles Payen, de la « Guenièvre des origines », de la « fée douée d'éternelle jouvence », « [...] l'épouse d'Arthur a conservé la beauté qui ne se fane pas : on n'imagine pas Guenièvre avec des rides. Elle a conservé aussi la stérilité, qui est une autre façon d'échapper au temps : rien ne marque mieux le vieillissement que de voir grandir ses enfants<sup>4</sup> ». Cette beauté est célébrée par la chanson de la carole magique<sup>5</sup>. Certes, le personnage de Guenièvre, fortement rationalisé par le roman, n'est pas directement lié au charme de la carole. L'épisode fonctionne selon le principe de l'hypallage : ne pouvant attribuer directement à Guenièvre un quelconque pouvoir magique, ce dernier a été transposé sur la carole qui célèbre sa beauté exceptionnelle.

Jean-René Valette remarque que les deux types de fées coexistent dans *Lancelot en prose*<sup>6</sup> : le type morgainien qui emprisonne le héros et l'éloigne de la prouesse (Morgain est d'ailleurs un personnage qui retient à plusieurs reprises Lancelot dans ses geôles), et le type mélusinien qui le pousse à l'exploit chevaleresque, type auquel appartient la Dame du Lac. L'amour de Lancelot pour Guenièvre a été sa force motrice pour devenir le meilleur chevalier du monde ; parallèlement, il est aussi capable de l'enfermer dans des caroles sans fin, prison musicale plus sûre qu'un donjon. Guenièvre trouve donc dans la Dame du Lac et Morgain ses faces positive et négative de femme fée.

---

1 Laurence Harf-Lancner, « Lancelot et la Dame du Lac », dans *Romania*, tome 105, n°1, 1984, p. 16-33.

2 *La Queste del Saint Graal*, p. 143.

3 *La Queste del Saint Graal*, p. 118. C'est nous qui soulignons.

4 Jean-Charles Payen, « Plaidoyer pour Guenièvre. La culpabilité de Guenièvre dans le *Lancelot-Graal* », dans *Les Lettres romanes*, tome XX, n° 2, 1966, p. 104-105. cf. *La Mort le roi Artu*, p. 3-4.

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 235.

6 Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 263.

Parfois, Guenièvre se substitue à Niniane : le pouvoir maternel et protecteur de cette dernière se manifeste par le don d'un anneau qui dissipe les enchantements<sup>1</sup>. Symboliquement, elle confie à la reine ce rôle protecteur par le don d'un anneau de même pouvoir<sup>2</sup>, que Guenièvre offre à son tour à son amant, réitérant le geste de la Dame du Lac. Jean-René Valette voit une cause littéraire à cette assimilation de Niniane à Guenièvre. D'habitude, dans les motifs folkloriques, la fée est une figure érotique que la Dame du Lac, de par son rôle maternel, ne peut plus représenter. L'aspect érotique est donc déplacé par métonymie sur l'objet qu'elle désigne à Lancelot, Guenièvre<sup>3</sup>. La Carmelide serait-elle, à l'instar du royaume de Gorre ou le Sorelois, une enclave surnaturelle dans la géographie arthurienne ? C'est bien ce que suggère Alexandre Micha qui l'identifie à l'Irlande<sup>4</sup>. Le pays de la *merveille* par excellence serait donc la patrie de Guenièvre, ce qui fait de cette dernière la sœur d'une autre femme fée, Yseut, princesse d'Irlande.

Il y a très peu d'interventions du surnaturel dans le *Tristan en prose*, mais elles sont pour la plupart focalisées sur Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut, ce qui a pour effet de les faire contraster avec l'arrière-fond plus réaliste du roman. Les deux couples se répartissent les interventions du merveilleux chrétien et païen. Ce sont Lancelot et Guenièvre, principalement dans les interpolations du *Lancelot en prose* et de la *Queste*, qui attirent dans leur sphère un merveilleux chrétien qui n'est que de circonstance. Tout ce qui relève du merveilleux païen, en particulier autour de la dame du Lac, a été sensiblement atténué. Ce type d'éléments appartient plus au domaine de Tristan et Yseut : alors que l'écu fendu de Niniane ne fait dans le récit qu'une brève incursion dont le but est surtout de situer la chronologie tristanienne par rapport à celle du *Lancelot*, Tristan possède un écu d'invincibilité qui lui a été offert par son amie ; le motif est pris au premier couple pour le reporter sur l'autre.

En revanche, l'auteur tient Tristan et Yseut le plus éloignés qu'il est possible du merveilleux chrétien. Si, lors du tournoi de Louverserp, la reine de Cornouailles est comparée à Dieu au milieu de ses anges, cette occurrence reste isolée. Ce qui est certain, en revanche, c'est que sa beauté frappe de stupeur tous ceux qui l'approchent, ce qui est l'une des caractéristiques de la *merveille* : [...] *tot cil ki le regardoient le tenoient a grant merveille [...]. Tout li chevalier de la prairie s'arestent pour li regarder*<sup>5</sup>. En fait, si Yseut a perdu son caractère de femme fée, elle le retrouve parfois de manière très sporadique et épisodique. Très souvent, comme à la Joyeuse Garde, elle conserve son anonymat et ne découvre pas son visage, si bien que personne ne sait à quoi elle ressemble. Ce motif est caractéristique du personnage féérique : que l'on pense à Mélusine, dont personne ne connaît la véritable nature. D'ailleurs, Yseut trouve un double en la personne

---

1 *Lancelot en prose*, tome I, p. 290; tome III, p. 183.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 4.

3 Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 166-168.

4 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 256.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 274. C'est nous qui soulignons.

de Morgain : ce sont des femmes isolées, recluses dans un château, tourmentées incessamment par leur amour. Mais si l'une guérit<sup>1</sup>, l'autre tue<sup>2</sup>.

Il arrive qu'Yseut retrouve son caractère premier de reine guérisseuse, encore que le motif soit à nouveau éludé autant qu'il est possible : ainsi, lorsque la reine propose à Dinadan blessé de le guérir, ce dernier préfère conserver sa plaie pour ne plus avoir à combattre<sup>3</sup>. Yseut n'a pas non plus la capacité de guérir Tristan mourant comme elle aurait pu le faire dans les versions en vers. Il n'y a donc qu'au début du roman, lorsqu'elle soigne la blessure occasionnée par le Morholt, qu'elle conserve son caractère de guérisseuse.

Lorsque l'auteur la met en rapport avec le surnaturel, c'est de manière subtile, parfois même à l'occasion d'un jeu textuel, comme c'est le cas lorsqu'il la confond avec la Bête Glatissante, faisant ainsi d'Yseut une fée à demi animale de type mélusinien. A Tristan qui veut lui prendre la Bête comme il lui avait pris Yseut, Palamède répond :

Si vous volés donc metre sour ma cace que je si longement ai maintenue et pour qui je me sui plus traveillés que cevaliers se traveillast onques mais pour une aventure ? Or sachiés tout certainement que ce ne sousferoit pas, et anchois m'en combateroie je orendroit a vous que vous ma cace ne laisssiés du tout en tout<sup>4</sup> !

Ne reconnaît-on pas là la description du perpétuel combat mené par Palamède pour conquérir Yseut et la reprendre à Tristan qui la lui avait enlevée ? Sous l'image de l'animal fabuleux se cache la figure d'Yseut (la comparaison est d'ailleurs explicitement soulignée par Breüs qui signale que le roi Marc, à vouloir garder sa chasse pour lui seul, a perdu sa femme<sup>5</sup>). C'est d'ailleurs pour cette raison que Palamède peut aisément substituer une quête à une autre<sup>6</sup>. Il est « le chevalier à la Bête Glatissante », mais il est surtout l'amoureux malheureux de la reine Yseut. De manière sporadique, cette dernière retrouve son caractère de femme fée. S'il fallait parler avec Jean Frappier d'« amour arthurien »<sup>7</sup> dans le *Tristan en prose*, d'un amour qui unit un chevalier avec une femme de l'autre monde, ce serait à propos de Tristan et Yseut.

La plupart des traits merveilleux, et surtout ceux qui sont une création du *Tristan en prose*, ont été reportés sur Tristan et Yseut : parce qu'ils doivent briller plus que les autres personnages, ils doivent recevoir tout l'éclat de la *merveille*. Cependant, il faut concéder que l'« amour arthurien » est un concept de critique moderne. Dans les légendes antérieures, le rôle du merveilleux était particulièrement important, en particulier pour Tristan et Yseut. S'il tend à s'effacer dans notre roman, le merveilleux a-t-il cessé de marquer de son empreinte l'amour que se portent les héros ?

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 310 et suivants.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 26 et suivants ; § 72 et suivants...

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 133.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 11.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 12.

6 *Op. cit.*, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 13.

7 Jean Frappier, « Le concept de l'amour dans les romans arthuriens », dans *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, pp. 43-56.



## L'amour, la merveille ?

Le Lancelot du roman éponyme est un personnage de l'Autre Monde : il échappe ainsi, par son essence même, à l'emprise de la cour d'Arthur et il est destiné à devenir le chevalier de Guenièvre. Il y a une légitimité à ce qu'un « blanc chevalier » aime un « blanc fantôme ». Son sort est lié aux femmes fées. Jean-René Valette pousse l'analyse au point de conclure :

De ce que la relation amoureuse qu'entretiennent Lancelot et Guenièvre est à ce point *médiatisée* par la figure de la fée (la Dame du Lac ou Morgue), il est possible de conclure que le rapport courtois du chevalier à la dame passe par le détour du merveilleux féerique<sup>1</sup>.

L'amour de Lancelot et Guenièvre ne peut donc se concevoir hors de la *merveille*.

Le merveilleux païen préside implicitement à la naissance de leur amour. Ce n'est que tardivement, dans la *Queste*, qu'intervient explicitement pour eux le surnaturel sous sa forme chrétienne : l'amour que Guenièvre a conçu pour le jeune chevalier serait l'œuvre du démon. Sans doute l'auteur de cette avant-dernière partie du *Lancelot-Graal* a-t-il senti que, par leur nature qui les rattache à l'Autre Monde celtique et leur amour né sous les auspices du merveilleux païen, le couple risquait d'échapper au propos de l'œuvre et à sa nouvelle perspective morale.

Les personnages de Lancelot et Guenièvre entretiennent donc avec la *merveille* un rapport étroit qu'il est important de souligner dans la mesure où la fin du royaume arthurien dépend autant de l'issue mortifère de leur amour que de la disparition de l'Autre Monde et par là des aventures. Une fois cet Autre Monde évanoui, l'union du chevalier merveilleux et de la reine fée est-elle encore viable ? Le roman nous affirme que non et la fin de l'Autre Monde signe celle de la liaison entre Guenièvre et Lancelot. La *merveille* préside donc à la naissance et à la mort de leur amour, quoique de manière moins explicite que dans le cas des amants de Cornouailles.

On ne saurait concevoir la légende de Tristan et Yseut sans parler du philtre d'amour. Dès les premières versions, le merveilleux intervient dans leur relation, à la différence de ce que l'on observe pour Lancelot et Guenièvre, dans le *Tristan en prose*, où il faut attendre la fin du roman pour voir réapparaître le schème de la *merveille* dans la naissance de l'amour, œuvre du démon. Il n'y a donc là rien de comparable avec le philtre qui lie Tristan et Yseut dans leur passion. Le motif du philtre est conservé dans l'œuvre en prose, mais avec quelles modifications ?

Sous l'influence de la courtoisie, qui réclame le libre choix en matière d'amour, la part du philtre a été considérablement réduite, et l'*enamouement* rationalisé : le sentiment naît du regard et de la reconnaissance de la valeur de l'autre, en premier lieu. Le philtre a pour mission de pousser Tristan et Yseut à l'amour passion incontrôlable. Comme chez Thomas, il n'est pas précisé que le

---

1 Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 173.

*boivre amoureux* voit ses effets limités dans le temps<sup>1</sup>. Cependant, cela ne signifie pas que le motif du philtre conserve la même importance du début à la fin du *Tristan*, mais que l'on peut l'oublier sans que cela prêle à conséquence. D'ailleurs, les amants invoquent très peu le vin herbé pour expliquer leur irréprouvable attirance. A Kaherdin qui lui demande pourquoi il aime tant Yseut, Tristan répond que c'est à cause de sa beauté et rien de plus<sup>2</sup>. Pourtant, l'épisode du philtre précède de peu cette scène et, dans la fiction, il ne s'est écoulé qu'un an entre les deux passages. Tristan n'a rien à cacher à Kaherdin : le vin herbé n'est qu'un passage obligé et presque pittoresque de la légende, à tel point que l'auteur l'a reporté dans l'histoire de Lancelot et Guenièvre. Il existe une version de leur *enamouement* en contradiction avec les données de la *Queste* reprises dans le *Tristan* : ce serait la Dame du Lac qui aurait enchantés<sup>3</sup>. Par sa parenté avec l'épisode du philtre, cette réécriture crée un nouveau parallèle entre les couples.

Le second parallèle avec l'épisode du philtre est l'interpolation relatant le stratagème conçu pour que Lancelot passe la nuit avec Amite. Cependant, alors que le vin herbé a pour but de réunir les amants, le philtre de Brisane les sépare pour former, momentanément, un nouveau couple. Le premier est la métaphore d'une passion mortifère ; le second est promesse de vie à travers Galaad. C'est donc surtout chez Tristan et Yseut que le surnaturel intervient dans l'*enamouement*, encore que de manière quasiment décorative.

On le retrouve à la mort des amants. La mort de Tristan résulte de la malédiction de Morgain, qui lui a prédit qu'il mourrait d'une blessure infligée par sa propre lance<sup>4</sup>. L'auteur rappelle le rôle joué par la fée, le lien avec le merveilleux païen est discrètement souligné. Le merveilleux chrétien apparaît au moment de l'agonie. Le texte insiste sur la grande faiblesse physique de Tristan, qui fait une prière juste avant de rendre l'âme ; il retrouve alors une vigueur telle qu'il *estrait la roïne contre son pis de tant de force com il avoit, si qu'il li fist le cuer partir, et il meïsmes morut en cel point*<sup>5</sup> ». *Cette étreinte mortelle est surnaturelle*<sup>6</sup>, peut-être accordée par Dieu, c'est pourquoi elle est qualifiée plus loin de « greigneur merveille, de même que l'amour de Tristan et Yseut est dit *amour et passe amour*. L'amour qu'ils se portent, par sa force même, est une *merveille*, sans que l'on prenne en compte le philtre ou une quelconque origine extraordinaire.

Ou peut-être, pour montrer la *merveille* de l'amour, fallait-il en déplacer l'aspect surnaturel sur un objet qui rende explicite et immédiatement

---

1 Contrairement à ce que l'on observe chez Bérout, où son efficacité est limitée à trois ans (Bérout, *Le Roman de Tristan*, op. cit., v. 2136-2140), et chez Eilhart, où « l'homme et la femme qui en avaient bu ensemble ne pouvaient se séparer pendant quatre ans » (Eilhart von Oberg, *Tristant*, texte établi et présenté par Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, op. cit., p. 95).

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 574.

3 Paris, B.n.F., f. fr. 24400.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76. Ce glaive est celui que Morgain a reçu de Tristan et qu'elle a envenimé (édition Ménard, tome III, § 182).

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 83.

6 S'il y a introduction de rationalisme par rapport aux versions antérieures, elle se trouve dans la mort d'Yseut qui a ici une cause physique : son cœur éclate sous l'étreinte de son ami.

compréhensible ce caractère. C'est cette même idée qui préside aux épisodes tels que l'*envenimement* de Lancelot par Brisane où la force qui enivre le chevalier est moins une boisson, fût-elle magique, que l'incroyable violence de son amour pour la reine.

\*\*\*

Les deux romans mettent donc à mal les notions attendues de modèles et de doubles. Toute une tradition littéraire lie Tristan et Yseut à Lancelot et Guenièvre ; cet état de fait, le *Lancelot en prose* cherche à le dissimuler afin de rejeter les amants de Cornouailles au profit du nouveau couple d'amoureux, encore qu'il ne puisse totalement nier leur influence, sensible à travers la reprise de motifs, personnages et situations. La tactique du *Tristan en prose* sera strictement inverse : s'affichant comme la grande somme de tous les intertextes arthuriens, loin de vouloir repousser Lancelot et Guenièvre de son récit, il les y intègre comme modèles de Tristan et Yseut. Pour construire ces derniers selon le dessein qu'il énonce, il insiste sur les nombreuses similitudes qui existent entre les deux couples et sur l'identité de leurs destinées. Le *Tristan en prose*, apparemment, se conforme bien à son intention de départ. Pour autant, il est difficile de dire que les deux couples s'y partagent la suprématie en une parfaite égalité et, en ce sens, le roman rejoint le *Lancelot en prose*.

A priori, l'aînesse littéraire de Lancelot et Guenièvre dans le domaine de la prose les destinait à tenir un rôle de référence pour Tristan et Yseut, alors que, dans le *Lancelot en prose*, cette fonction leur convenait mal ; il était difficile de montrer un Lancelot et sa dame maîtres du savoir amoureux alors qu'ils sont débutants en la matière et que le roman s'intéresse aux prémisses de leur histoire d'amour. Le *Tristan en prose* modifie donc considérablement ces deux personnages ; Tristan et Yseut pourront alors trouver auprès d'eux aide et conseil, l'*amour fine* parle par leur voix.

Mais les apparences sont trompeuses et la suprématie de Lancelot et Guenièvre s'arrête là ; Tristan et Yseut les concurrencent dans des domaines où le *Lancelot* les montrait sans égal : la prouesse chevaleresque pour Lancelot, la courtoisie pour la reine. Ce ne sera plus le cas dans le *Tristan* où ce sont le héros éponyme et sa dame qui remportent le *los* dans une victoire écrasante. C'est donc explicitement que le *Tristan en prose* affirme la précellence de ces héros sur ceux du *Lancelot* où le personnage éponyme ne pouvait l'établir que de façon occulte.

Cependant, dans les deux romans, les différentes stratégies destinées à évincer un couple au profit de l'autre ont en commun leur extrême discrétion. Cette dernière est évidente dans le moyen choisi par le *Lancelot* qui manie l'omission avec un art consommé pour laisser en chemin les amants de Cornouailles. Quant au *Tristan en prose*, il préfère donner à son lecteur l'illusion d'une libre élection du couple le plus digne du *los* : le choix est cependant très fortement guidé par de nombreuses affirmations de la supériorité de Tristan et Yseut ainsi que par l'issue de bien des combats, réels ou symboliques, menés par les amants de Cornouailles contre ceux de Logres.

Il va de soi qu'il s'agit moins ici d'une rivalité entre personnages que d'une rivalité entre auteurs ; néanmoins, cette dernière ne peut s'afficher trop clairement, que ce soit par bienséance ou par efficacité tactique. Chaque auteur parvient pourtant à son but : faire triompher son couple de héros sur le couple rival afin d'en faire le cœur du récit, le fil directeur et le moteur de la narration. Dans le *Tristan en prose*, Lancelot et Guenièvre perdent leur statut de modèles pour le laisser aux amants de Cornouailles, inversant le mouvement qu'avait opéré le *Lancelot en prose*.

Ces conclusions permettent de comprendre la manière dont le *Tristan en prose* traite le motif de l'*amour fine* : si celui-ci est présent, pour garder l'idée d'une filiation entre les deux romans et les deux couples, il ne l'est que de manière superficielle. Les amants du *Lancelot*, en effet, semblent s'aimer sur ce mode, du moins en apparence car, à y regarder de plus près, on constate que les fêlures présentes dès le début de l'œuvre dans cet idéal vont aller croissant en nombre et en importance au fil du roman. Comme à son habitude, le *Tristan* accentue ce phénomène pour le rendre évident et met ainsi en péril la relation de doubles à modèles. Par le soulignement, voire la caricature des traits caractéristiques de la relation amoureuse dans le *Lancelot*, les amants du *Tristan en prose* (qu'il s'agisse de Tristan et Yseut ou de Lancelot et Guenièvre) affirment leur originalité littéraire. Dans le cas de Tristan et Yseut, cette différence se double d'un changement d'idéal amoureux puisque, chez eux, l'*amour fine* est parfois délaissée pour la *fin' amor*.

La relation amoureuse est donc conçue, contrairement à nos attentes, de manière assez différente dans les deux romans. Celle de Lancelot et Guenièvre est marquée par l'*amour fine* et une certaine stabilité. Celle de Tristan et Yseut hésite entre *amour fine*, *fin' amor*, amour passion et même amour conjugal. Néanmoins, elle ne s'oppose qu'en apparence au sentiment amoureux qui unit Lancelot et Guenièvre, car elle est révélatrice de tendances déjà présentes dans le *Lancelot en prose*. Elles sont seulement accentuées dans la réécriture du *Tristan en prose* et si Lancelot et Guenièvre y versent si nettement du côté de la passion amoureuse, c'est que les modèles s'y prêtaient.

Le *Lancelot* se plaît à suggérer la passion amoureuse derrière le masque courtois ; le *Tristan* montre que la courtoisie n'est qu'un nom qui police linguistiquement une réalité dangereuse. En outre, il montre les dangers que l'*amour fine* recèle en elle-même en accentuant ses caractéristiques jusqu'à les faire basculer dans l'anti-courtois, voire l'absurde : elle porte en elle son principe de destruction. Ainsi, les deux sommes en prose cherchent à atteindre des buts finalement assez similaires, mais à travers des moyens radicalement opposés, et cette double tendance se traduit dans la construction des personnages d'amoureux : ils sont à la fois troublants de ressemblance et fondamentalement différents.

Le point sur lequel les deux romans s'accordent le mieux est leur rejet de la plupart des *topoi* de la littérature courtoise : seul peut différer le choix du *topos* rejeté. Encore une fois, le *Tristan* va plus loin dans le processus que le *Lancelot* : ainsi, des gestes des amants, ce dernier roman ne rejetait pas tout sans distinction, mais choisissait de conserver ceux qui recréaient *in absentia* la relation amoureuse,

affirmant ainsi son attachement à l'idée de l'amour de loin et de l'*amour fine*. Dans le *Tristan*, le geste amoureux tombe pratiquement dans l'oubli.

Il est cependant un *topos* de la littérature amoureuse auquel les deux romans prêtent une attention particulière : le regard, toujours vecteur de l'*enamouement* et vrai langage du cœur. Soumis ou contemplatif dans le *Lancelot*, il traduit un amour qui se nourrit de crainte et d'éloignement, donc de l'*amour fine*. Dans les deux romans, il est aussi ébahissement : le regard trahit alors la véritable nature de l'amour, toujours passionné. Ici encore, le *Tristan* rejette tous les traits courtois dessinés par le *Lancelot*.

Il accentue aussi le trait, déjà présent dans ce premier roman, qui voit la description des personnages perdre peu à peu en importance pour devenir presque inexistante dans le *Tristan* : si, dans son roman éponyme, Lancelot est encore incarné pour nous par le biais de la description, Guenièvre, Tristan et Yseut (ainsi que la réécriture de Lancelot dans le *Tristan*), deviennent des noms plus que des corps, des idées de la perfection humaine.

D'ailleurs, nos romans en prose s'intéressent moins à ces individus en eux-mêmes qu'à leurs échanges verbaux et à ce qu'ils traduisent de leur relation, donc à leur amour, ultime *merveille* : c'est de lui que nos personnages tiennent tous leurs traits *faés*, comme la preuve même que l'amour est une *merveille* au pays de la *merveille* qu'est ce royaume de Logres dont les auteurs nous content la vie et la mort.

Si l'amour dépasse l'homme et sa nature, il tombe pourtant sous le coup des lois humaines. S'il est *merveille*, il n'en est pas moins adultère. Pris entre ces deux puissances, les lois des hommes et une essence qui le place au-dessus d'elles, quel visage l'amour nous tendra-t-il à travers nos miroirs de prose ?

## Deuxième partie

*Le Lancelot et le Tristan en prose,*  
miroirs d'un nouvel art d'aimer ?

Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* mettent en scène une relation amoureuse qui échappe à toute classification. Si des *arts d'aimer* ne peuvent être conçus qu'en référence à une culture précise, les sentiments qui unissent les amants ne gardent de l'éthique courtoise qu'un fragile vernis. Ces romans vont donc devoir créer leur(s) propre(s) art(s) d'aimer et, dans la mesure où rares sont les passages didactiques, c'est dans le récit que le lecteur le(s) retrouvera, implicite(s). Mais le *Lancelot* et le *Tristan* seront-ils le miroir unanime où le(s) lire ?

Pour ce faire, il faudrait que leur idée de l'amour soit similaire. Le *Lancelot* et le *Tristan* se réunissent dans une vision pessimiste de l'amour. Toute liaison n'est que souffrance, mais cet état de fait est longtemps dissimulé : si, dès le départ, l'amour de Tristan et Yseut est placé sous le signe de la douleur, la situation semble être différente pour Lancelot et Guenièvre, tant dans le *Lancelot* que dans le *Tristan*. Ces couples seraient construits de manière antithétique dans leur conception du bonheur comme dans leur faculté à l'atteindre. Pourtant, ils sont confrontés aux mêmes écueils.

Dans la société où évoluent nos personnages, il existe des liens sociaux qui prévalent traditionnellement sur la relation amoureuse. En outre, la morale est tissée par les règles sociales et politiques et, par-dessus tout, par Dieu, grâce à l'entremise de l'Église. La relation adultère contrevient à toutes les formes de la morale : quel jugement porteront sur elle des romans qui se réclament malgré tout de l'inspiration courtoise ?

Enfin, si l'amour est montré dans nos œuvres comme un sentiment portant dans son essence même un germe de destruction, il est paradoxal de faire de nos quatre personnages des héros porteurs de tout un idéal pour les destiner à une passion qui les jette dans l'opprobre sans rémission. Parler de *héros amoureux* deviendrait-il une figure de style, un oxymore ?

# Chapitre 1

## Il n'y a pas d'amour heureux

Dans le milieu noble de nos personnages, le jeu des alliances familiales et des héritages gouverne la constitution des couples et l'amour trouve dans les relations extraconjugales un espace privilégié pour se développer<sup>1</sup>. Sa recherche a été recentrée autour de couples illégitimes, en particulier autour de Lancelot et Guenièvre, Tristan et Yseut.

Est-ce à dire pour autant que trouver le bonheur en amour signifie la même chose pour chacun d'entre eux et dans les deux œuvres ? En outre, les auteurs les ont-ils construits en leur laissant la possibilité d'atteindre ce bonheur ? L'auteur du *Tristan en prose* choisit-il de prendre le contre-pied de celui du *Lancelot* ou encore de faire des deux couples des cas d'école opposés ?

### Une conception différente du bonheur

Il peut paraître illégitime d'utiliser le terme de *bonheur*, qui n'apparaît, au sens d'« état de la conscience pleinement satisfaite » qu'au XV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Pour autant, si le terme n'est pas employé, la notion qu'il recouvre est bien celle à laquelle les personnages font référence dans les textes, notamment à travers le mot *joie*. Au début du *Lancelot*, Guenièvre lie par deux fois la relation amoureuse au terme de *joie*, que l'on peut comprendre aussi bien comme un état passager lié à un événement précis que comme une situation possédant le caractère de durée que véhicule la notion de bonheur<sup>3</sup>. On est donc fondé à utiliser ce concept dans l'étude de la littérature chevaleresque.

Bien qu'en apparence inspirés du modèle courtois, nos deux couples ont une manière différente d'appréhender l'amour. C'est le modèle conjugal qui emporte l'adhésion de Tristan et Yseut, une vie à deux fusionnelle, aux antipodes de la relation courtoise. Lors de chacun des séjours dans des *loci amoeni*, c'est la même idée qui apparaît, formulée sous une forme semblable : le bonheur consiste à vivre en autarcie sentimentale<sup>4</sup>, tout en continuant d'exister comme couple aux yeux de chacun.

Au contraire, Lancelot et Guenièvre vivent leur amour sur le mode courtois, en restant chevalier et reine, intégrés dans une cour : le personnage d'Arthur, qui n'est ni un félon ni un *losengier*, permet à ce couple de demeurer en contexte courtois, au contraire du Marc du *Tristan en prose*, remanié pour donner lieu à un

---

1 Georges Duby, « Que sait-on de l'amour en France au XII<sup>e</sup> siècle ? », dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, (première publication : Flammarion, 1988 et 1990) p. 1408-1409.

2 Définition et date tirées de *Le grand Robert de la langue française*, sous la direction de Paul Robert et Alain Rey, 6 volumes, Paris, le Robert, 2001.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 116.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 474 et 553 ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 49 et tome V, § 274.



autre type d'adultère. Dès le début, ils vivent selon leur idéal, alors que ce n'est que sporadiquement que Tristan et Yseut peuvent atteindre le leur. Pour Guenièvre, la conciliation de l'amour et de la chevalerie est une évidence, surtout au début du roman ; dans le *Tristan en prose* où ce trait est encore accentué, elle ne se plaint pas, à la différence d'Yseut, des absences de Lancelot.

Cette caractéristique était moins marquée dans le *Lancelot* où les absences de son amant inquiètent la reine<sup>1</sup>. Lancelot partage cette particularité avec Guenièvre puisque lui-même supporte mal les séparations, surtout lors des temps morts de l'action chevaleresque<sup>2</sup>. Cependant ce motif de l'absence douloureuse demeure moins présent que dans le cas de Tristan et Yseut car, pour Lancelot et Guenièvre, l'indispensable est moins la présence de l'être aimé que la certitude d'être aimé(e). De fait, l'idéal qu'ils véhiculent est plus conforme aux nécessités de la vie médiévale, en majeure partie publique, et qui exclut le repli sur soi ou sur l'entité minimale du couple amoureux.

L'idéal proposé par les deux couples dépend des personnages masculins : Lancelot est construit en accord et Tristan en opposition avec la société dont il reste le paria ; l'un est le soutien d'un pouvoir légitime, l'autre l'ennemi d'une royauté indigne ; enfin, leur origine littéraire diffère en ce que Lancelot apparaît pour la première fois dans le contexte de la cour arthurienne, à laquelle il sera toujours associé, alors que Tristan est issu de légendes qui l'attachent à la Cornouailles, terre voisine mais séparée du royaume de Logres. Tout pousse donc ces deux personnages à vivre un idéal social dans le cas de Lancelot, et un idéal autarcique pour Tristan.

Lancelot et Guenièvre sont dévoués au service d'autrui : la reine veille au bien-être de ceux qui fréquentent sa cour ; quant à Lancelot, il est un être de *joie*, qualité sociale majeure, et cette joie est destinée à être répandue autour de lui plutôt qu'à être utilisée pour son propre compte. Les Lancelot et Guenièvre du *Tristan* en gardent trace car ils font peu référence à leur bonheur personnel. La seule allusion directe est celle que Guenièvre fait à Yseut, dans une lettre de consolation<sup>3</sup>. Cette lettre révèle que si Lancelot et Guenièvre se préoccupent d'un bonheur amoureux dans le *Tristan*, c'est moins du leur que de celui de Tristan et Yseut ; il s'agit toujours de maintenir au premier plan les héros en titre, mais l'auteur sépare ainsi les idéaux des deux couples : Tristan et Yseut sont emblématiques d'une recherche du bonheur à deux, en concordance avec l'esprit novateur du *Tristan en prose*.

En outre, pour Lancelot et Guenièvre, la douleur est propitiatoire<sup>4</sup>, alors que pour le couple tristanien, la souffrance est un obstacle : l'idéal de Lancelot et Guenièvre reste partiellement compatible avec la vie en société et les ambitions chevaleresques, alors que celui de Tristan et Yseut est impossible à atteindre pour un couple clandestin.

## Des situations opposées ?

---

1 *Lancelot en prose*, tome I, p. 247.

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 2.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

## Des personnages-types : l'amoureux tourmenté et l'amoureux satisfait

Le *Tristan en prose* est un roman complexe, loin de tout esprit caricatural. C'est pourtant l'impression contraire qu'il peut donner au premier abord, en particulier par l'utilisation de *topoi* ou de types. Les protagonistes que sont Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut ne font pas exception et sont chargés de représenter deux types d'amant, heureux et malheureux. La souffrance et les plaintes sont caractéristiques de la littérature courtoise, mais ici elles répartissent aussi les rôles amoureux.

Dès leurs origines littéraires, les personnages masculins sont marqués différemment. Presque immédiatement, on a trouvé une étymologie particulière au nom de Tristan, appelé ainsi à cause des tristes circonstances de sa naissance<sup>1</sup>. Cette donnée est reprise par le *Tristan en prose* où le héros éponyme lui-même insiste sur la proximité de son nom avec le substantif *tristor*<sup>2</sup> : par l'anaphore, Tristan affirme dans ce passage son identité avec le vocabulaire du malheur ; par l'emploi symétrique de *Tristanz* et *tristor* dans la même phrase, il insiste sur leur correspondance à la fois phonique et sémantique, et achève son propos par la double répétition de *tristor* qui prolonge comme par un écho l'équivalence suggérée plus haut.

Le personnage va parfois jusqu'à se rebaptiser par les termes qu'il n'utilisait ici qu'à titre de parallèle. Alors que, croyant Yseut infidèle, il fuit Tintagel, il renonce à son identité habituelle pour donner celle qu'il pense véritable :

Demoisele, je vous dirai mon non, puis que vos en iestes desiranz. J'ai non li maleureus, li chaitis mescheanz, qui plus est dolenz et triste que demoisele veïst onques. Je sui li dolenz chevaliers qui n'ot onques se dolor non. C'est mes nons, ce sachiez vos. Or ne vos dirai autre non, car autre non ne sai de moi<sup>3</sup>.

Le malheur est sa seule identité ; il se résume lui-même à un personnage type.

Parfois Lancelot, à l'instar de Tristan, transforme son nom en lui accolant une épithète homérique : prisonnier, il se présente à la demoiselle de Rucedon sous le nom de *Lancelot del Lac li mescheans*<sup>4</sup>. Néanmoins, les raisons avancées ne sont pas du même ordre que précédemment, puisque la remarque de Tristan est nettement contextualisée dans le domaine amoureux, alors que Lancelot considère sa vie entière comme *mescheante*. De plus, son surnom prend une importance moins grande du fait que l'on n'y trouve pas de proximité phonique, capitale dans le jeu entre *tristor* et *Tristan*. On sait à quel point le Moyen Âge est sensible aux concordances entre les sonorités et trouve là une forme de raisonnement, une

---

1 Ainsi, dans la *saga* norroise (*Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise, op. cit.*, p. 508-509) ou chez Gottfried (Gottfried von Strassburg : *Tristan, op. cit.*, v. 1991 et suivants).

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 857.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 849.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 179-180.

manière de penser le monde<sup>1</sup>. Le discours de Tristan revêt donc un poids réel tandis que celui de Lancelot tient plus de la rhétorique, du *topos* de la plainte que prononcent les chevaliers en prison.

Le seul épisode où Lancelot utilise un procédé comparable à celui de Tristan est celui de l'Île de Joie où, se croyant toujours haï et banni par Guenièvre, il se fait connaître sous le nom de *chevaliers mesfez*<sup>2</sup>. Néanmoins, l'adjectif *mesfez* ne le qualifiera que de manière fugitive, il ne lui est en aucun cas intrinsèque.

Il faut également remarquer que les doubles de Tristan, qu'il s'agisse de Palamède, de Brun le Noir, ou encore de Cécicès, sont toujours malheureux en amour : ils servent de révélateurs à la véritable nature de ce sentiment. Ainsi, même dans les périodes les plus propices à Tristan et Yseut, le lecteur ne peut ignorer que la souffrance est toujours là, tapie dans l'ombre. On ne connaît à Lancelot et Guenièvre aucun double de cette sorte, ni dans le *Lancelot* ni dans le *Tristan en prose*.

L'auteur de ce dernier y insiste : le bonheur de Tristan et Yseut ne peut être que relatif. C'est la raison pour laquelle il les met en scène dans des *loci amoeni* où la mort rôde. Quel contraste alors avec Lancelot et Guenièvre en Sorelois<sup>3</sup>, d'autant plus saisissant que l'auteur du *Tristan* induit une comparaison en faisant des Lointaines Îles, premier de ces lieux, une terre qui appartient aussi à Galehaut.

Point de période d'accalmie, donc, pour Tristan et Yseut, sinon en apparence. Emmanuèle Baumgartner note que l'originalité de ce roman dans son traitement du mal d'aimer est de le représenter sous la forme d'une lutte de toute une vie<sup>4</sup>. C'est là, notamment, que l'on peut constater une divergence avec le *Lancelot en prose* où les amants connaissent des moments de pur bonheur. L'auteur du *Tristan* a placé ses héros dans des situations tranchées : longtemps, le ciel de Lancelot et Guenièvre ne connaît pas un nuage, celui de Tristan et Yseut demeure toujours gros d'orages. Le *Tristan* oublie délibérément bien des données avec lesquelles le *Lancelot en prose* construisait sa liaison adultère : jusqu'à la Quête, exceptionnels sont les événements qui pourraient soutenir que l'amour de Guenièvre « ne s'accomplira que dans la perte et la mort<sup>5</sup> ».

En outre, la seule légende qui fasse apparaître Tristan et Yseut en tant que protagonistes est une histoire d'amour impossible et tragique. Au contraire, depuis la *Charrette*, Lancelot représente la face lumineuse de l'amour courtois. Guenièvre et lui sont d'ailleurs parmi les personnages peut-être les plus épargnés par le dénouement terrible de la *Mort Artu*. Lorsque l'on bâtit un roman sur un système qui regroupe Lancelot et Tristan, il est cohérent de les opposer par leur bonheur amoureux.

A plusieurs reprises, leurs discours sur l'amour sont mis en parallèle et au pessimisme de Tristan répond l'optimisme de Lancelot. Au Perron Merlin,

---

1 Cf. les *Étymologies* d'Isidore de Séville (Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, livre XII, *Des animaux*, établi, traduit et commenté par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1986).

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p.233 et 236.

3 *Lancelot en prose*, tome I, p. 145 et suivantes.

4 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, *op. cit.*, p. 168-169.

5 Marie-Louise Ollier, « Le sens du procès dans la *Mort Artu* », *op. cit.*, p. 179.

Lancelot entonne un panégyrique de l'amour, tandis que Tristan prononce sa plainte. Lorsque ce dernier compare son sort amoureux avec celui de son ami, il insiste sur leur inégalité et le rapport de symétrie s'établit par une série d'antithèses et de rythmes binaires<sup>1</sup>.

Entre le *Lancelot* et le *Tristan* la différence se fait à nouveau sentir. Dans ce dernier roman, Yseut parle de son amour en termes de *pechié*<sup>2</sup> et de *mescheance*<sup>3</sup> dès le commencement. Ces termes auraient été inimaginables dans la bouche de Lancelot à la même période : même après avoir obtenu la certitude que son amour pour la reine lui a fait perdre à tout jamais le privilège d'être l'élu du Graal, Lancelot l'évoque encore en termes mélioratifs car *ce fu la chose qui plus acroissoit [s]es vertuz*<sup>4</sup>.

Mais c'est surtout entre les deux reines que l'opposition est la plus marquée. Si Tristan trouve aussi son bonheur dans les armes, Yseut se consacre entièrement à son rôle d'amante, ce qui fait d'elle un personnage continûment tourmenté. Reine prisonnière, elle n'est jamais libre de ses mouvements. Il n'y a pas de personnage pour lequel le schème de l'enfermement soit plus prégnant ; comme elle le fait elle-même remarquer, elle ne quitte une prison que pour en retrouver une autre<sup>5</sup>.

Elle est une reine qui attend. Elle est le seul personnage du couple tristanien qui semble conserver toujours en elle tous les effets du philtre :

Quant li vallés se fu partis de monsigneur Tristran, il s'en ala par ses journees tant qu'il vint a la Joiouse Garde. Et trueve que la roïne Yseut estoit adont au lit, auques deshaitie comme cele qui mout avoit courous et doel de ce que mesire Tristrans ne repairoit. A poi qu'ele n'estoit morte [...]<sup>6</sup>.

Le philtre n'est pas explicitement mentionné ; cependant, la manière dont est décrite la douleur de la reine en rappelle tous les effets.

L'auteur insiste de manière systématique sur sa souffrance. Alors que Guenièvre, qui ne quitte pourtant jamais la cour d'Arthur, n'est presque jamais présentée comme prisonnière ou pleurant son amant éloigné, Yseut prononce de nombreuses plaintes à ce sujet, en particulier sous la forme d'un lai<sup>7</sup>. Dans le *Tristan en prose*, les passages lyriques apparaissent au moment où le personnage est la proie d'une émotion violente dont il s'agit de rendre la force par une rupture dans le type de discours. Le chant est un cri, et celui de la reine est le plus souvent un cri de douleur<sup>8</sup>.

Son inquiétude se traduit souvent par la démesure, en particulier dans la cruauté : elle sacrifie sans vergogne Kaherdin comme Brangien. C'est un personnage de violence, à l'opposé de Guenièvre qui, jusqu'à la seconde nuit de Lancelot avec Amite, se montre mesurée, tant dans ses propos que dans ses actes. Yseut sait tout ce qui la sépare d'elle et, tout comme son amant le fait avec

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 260.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 512.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 512.

4 *Lancelot en prose*, tome V, p. 3.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 485.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 125-126.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 4.

8 Cf. aussi *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 932.

Lancelot<sup>1</sup>, elle compare explicitement leurs sorts en la qualifiant de *la plus beneürée dame* et en se désignant elle-même comme *la plus chetive*<sup>2</sup>. Elle n'est pourtant pas sans rappeler le personnage de Guenièvre dans le *Lancelot en prose* qui se transformait peu à peu en femme jalouse et torturée. Cependant, le changement se produisait en elle de manière progressive tandis que, dans le cas d'Yseut, il est brutal et suit l'absorption du philtre. L'échange de lettre et les comparaisons parallèles auxquelles il donne lieu révèle une inégalité flagrante : Tristan et Yseut sont le couple exemplaire de l'amour malheureux, à l'inverse de la femme d'Arthur et de son amant. D'ailleurs, lorsque Lancelot aura lui-même à se plaindre d'amour, il se servira d'eux comme référence<sup>3</sup>.

Dans le *Lancelot*, le couple Lancelot-Guenièvre est placé sous le signe du malheur d'aimer, car leur liaison, souvent menacée, est rapidement condamnée. Cependant, leur situation est plus nuancée que dans le *Tristan* et, à leurs yeux, cet amour est une bénédiction. C'est cette idée que conserve pour eux le *Tristan en prose* ; le couple exemplaire du malheur d'aimer devient celui de Tristan et Yseut et, là encore, l'auteur force le trait : le *Tristan* met ainsi en scène des types de personnages, là où son prédécesseur cherchait plutôt l'épaisseur psychologique et la nuance.

### Un couple plus préservé du malheur que l'autre

Dans l'introduction à son édition de la *Mort Artu*, Jean Frappier remarque que le *Lancelot propre* est miraculeusement clément avec Lancelot et Guenièvre<sup>4</sup>. Pourtant, les revers de Fortune les tiennent à l'écart l'un de l'autre, l'auteur laisse entendre qu'une armée inépuisable de jaloux les menace. Les félons sont légion.

Ils bénéficient d'avantages surprenants sur les amants, comme le prouve l'exemple de Claudas qui, après avoir fait prisonnière une demoiselle de Guenièvre, insulte les amants et fait mention en termes non équivoques d'une liaison adultère, sans que rien dans le texte n'indique qu'il ait pu en apprendre l'existence<sup>5</sup>.

Il reste que Lancelot et Guenièvre, jusqu'à la *Mort Artu*, sont favorisés par le sort. Rares sont leurs entrevues présentées comme ayant nécessité une organisation particulière ou l'emploi de la ruse<sup>6</sup>. Dans la majeure partie des cas, très peu de renseignements sont donnés sur les circonstances de leurs rencontres, si bien que les amants paraissent ne se heurter à aucune difficulté. Ils conserveront ce privilège dans le *Tristan en prose*, de manière plus accentuée encore du fait du contraste qu'ils forment avec Tristan et Yseut, contraints à mille ruses, même dégradantes

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 688.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 14.

4 *La Mort le roi Artu*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Jean Frappier, p. XXVII.

5 *Lancelot en prose*, tome V, p. 167.

6 *Lancelot en prose*, tome VIII p. 444 et suivantes ; tome II p. 74 et suivantes ; tome VI p. 173 et suivantes.

(Tristan se verra notamment contraint de se déguiser en femme<sup>1</sup>), trait qu'ils héritent des versions en vers (Tristan y est un habitué des déguisements de fou et de lépreux).

*Fortune lor estoit adonc contraire*<sup>2</sup>, dit le narrateur à propos de Tristan et Yseut, en un saisissant raccourci. La folie de Tristan illustre parfaitement cette malchance tenace. Elle trouve son origine dans un *quiproquo* et toute une série d'accidents en chaîne s'oppose au bonheur des amants. Lancelot et Guenièvre bénéficient d'un traitement inverse.

Cette disproportion apparaît de manière très nette dans plusieurs épisodes où le malheur censé frapper Lancelot et Guenièvre se retourne finalement contre Tristan et Yseut. Ainsi le roi Marc, jaloux de la faveur dont Tristan jouit à la cour d'Arthur, envoie une lettre offensante à Guenièvre qui risque de trahir sa liaison avec Lancelot. Cependant, Guenièvre est épargnée ici encore miraculeusement comme elle l'a été lors de l'envoi de l'écu insultant à Arthur<sup>3</sup>. L'auteur force d'ailleurs le trait et insiste de manière assez ironique sur la chance des amants de Logres, quitte à faire passer Arthur pour un mari naïf<sup>4</sup>. Irrité, Lancelot autorise Dinadan à composer pour le roi de Cornouailles le lai *Voir Disant*<sup>5</sup> ; suite à sa diffusion, Tristan est emprisonné. Le procédé est le même pour l'histoire du cor magique<sup>6</sup>.

Tristan et Lancelot ont été conçus de manière diamétralement opposée : l'un en opposition à son lignage et à la société, alors que l'autre y est parfaitement intégré. Selon les analyses d'Emmanuèle Baumgartner, cela explique aussi l'inégalité entre les deux couples :

[Le *Tristan en prose*] marque le moment où le roman breton croise l'écriture de la « continuation », une pratique ancienne, un peu usée, avec une écriture fondée sur le décentrement. Le héros, Tristan, n'est plus, ou n'est plus systématiquement, au centre du récit. Il est un « lieu » parmi d'autres possibles et les aventures, entrelacées aux siennes, de ses rivaux tendent de plus en plus à gagner sur l'espace qui lui était réservé ou à se constituer en mondes parallèles. Le *Lancelot en prose* pratique déjà ce décentrement : [...] les figures et les aventures de Bohort, de Lionel, d'Hector, fonctionnent comme doubles de la figure et des aventures de Lancelot. Mais Tristan est depuis toujours un héros seul ; il n'a ni demi-frère, ni cousin (sauf, hélas, le triste Andret), ni lignage à sa dévotion. Son entourage est fait de rivaux, d'opposants, de contestataires, d'ennemis<sup>7</sup>.

Tristan et Yseut ont aussi une série de doubles qui révèlent leur infortune. Lorsque l'auteur veut renouveler le couple tristanien, il reporte son malheur sur un double de Tristan (Palamède, Kaherdin...), et atteint indirectement sa cible.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 540.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 543.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 188 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 180.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 183 et suivants.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 526 et suivants.

7 Emmanuèle Baumgartner, « Le roman de *Tristan* en prose et le cercle des bretthes histoires », *op. cit.*, p. 19-20.

On ne trouve pas le même procédé avec Lancelot et Guenièvre. Certes, il y a un amant malheureux de la femme d'Arthur en la personne de Méléagant qui, dans le *Tristan*, reprend certaines postures de Kaherdin ou Palamède comme la lamentation dans un lieu retiré<sup>1</sup>. Cependant, à aucun moment Méléagant ne fonctionne comme un double de Lancelot, il est même construit en opposition avec lui. La plus grande partie du *Lancelot en prose* montre la liaison de Lancelot et Guenièvre sous un jour propice et cette vision se répercute sur leur image dans le *Tristan*.

Mais bientôt, Lancelot et Guenièvre passent imperceptiblement du côté tristanien. Les interpolations du *Lancelot* ne gardent de leur histoire que les épisodes les plus négatifs comme la folie du chevalier ou la condamnation de leur amour : ces interpolations vont en s'accumulant pour finalement renverser leur statut privilégié. Enfin, Gauvain et son lignage reprennent à la fin du roman le rôle joué par Audret auprès de Tristan et Yseut au début<sup>2</sup>, afin d'enchaîner avec la grande catastrophe de la *Mort Artu*. Le pessimisme de la *Mort Artu* est surtout politique, mais la transition se fait aisément par une unité de ton profondément noire. Enfin, ce passage annonce surtout que le couple heureux va prendre la place de Tristan et Yseut morts et goûter à sa part de malheur. Alors qu'au début les rôles se partageaient de manière presque caricaturale avec Tristan et Yseut, Lancelot et son amie sont peu à peu contaminés par le traitement caractéristique de leurs émules, dans une surprenante inversion.

L'image de la roue de Fortune est présente dans les deux romans<sup>3</sup> : l'homme heureux doit donc s'attendre à des revers considérables. Dans le monde du *Lancelot* comme du *Tristan en prose*, il n'est pas d'amour qui ne mène à la destruction.

## Des couples ?

### Le rôle social et la relation amoureuse

Le couple d'amants, comme le bonheur qu'il se faisait fort d'acquérir, n'est peut-être qu'une illusion de plus. Si l'on prend pour référence du couple courtois les Lancelot et Guenièvre du *Lancelot en prose*, on constate que les couples mis en scène dans le *Tristan* ne sont plus les mêmes. Le couple du *Lancelot* n'est pas de type fusionnel comme celui que Tristan et Yseut rêvent de former<sup>4</sup>. Il s'agit plutôt d'une union coupable aux yeux de la morale sociale mais légitimée par le code courtois. C'est une relation aussi sacrée, à sa manière, que peut l'être le mariage pour la morale chrétienne. Le couple ainsi formé bénéficie d'un statut auprès des rares personnages qui en connaissent l'existence.

Dans le *Lancelot en prose*, le personnage éponyme n'a de cesse de se réclamer de sa dame, c'est elle qui occupe sa pensée et ses paroles de manière

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 796 et suivants.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 142.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 226-227, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691...

4 Cf. ci-dessus, première partie, chapitre 3, « L'aspiration à l'amour conjugal. »

récurrente. Guenièvre, de son côté, agit, parle et pense au moins autant en amante de Lancelot qu'en reine. C'est cette constante référence à l'autre qui fait le couple ; chacun des deux personnages est toujours considéré comme l'amant ou l'amante, en même temps qu'il est chevalier ou reine. Cependant, l'un de ces deux aspects ne finit-il pas par l'emporter sur l'autre ? Qu'en est-il dans le *Tristan en prose* ?

Les deux romans représentent nos protagonistes avant tout dans leur rôle social : si l'on excepte Yseut, les trois autres sont avant tout reines et chevaliers, avant même que d'être amants. Les « titres » donnés par les auteurs, à cet égard, sont programmatiques. Ils se focalisent sur le personnage masculin, en oubliant complètement son amie. L'auteur du *Lancelot* donne successivement plusieurs titres à son récit ; néanmoins, tous se rapportent de près à Lancelot alors que rien ne les rattache à Guenièvre. Le premier, *li contes de la Roine as Grans Dolors*<sup>1</sup> fait référence à la mère de Lancelot ; lorsque apparaît une seconde occurrence de titre, celle-ci est plus complexe et parle de *li contes Lancelot [qui] fu branche del Graal, si com il y fu ajoustés*<sup>2</sup>. Le titre de *conte Lancelot* fait du chevalier le personnage éponyme et le met clairement au cœur du récit. Quant à celui de *conte del Graal*, il touche Lancelot en ce qu'il était à l'origine l'élu de la Quête et qu'il en restera le héros réprouvé : c'est là le seul point par lequel on retrouve, de manière très indirecte, la reine Guenièvre. C'est donc à Lancelot pour lui-même, et plus spécifiquement en tant que chevalier promis à la Quête (on retrouve là la perspective eschatologique de l'œuvre), qu'il est fait référence. Ces titres traduisent une volonté de se recentrer sur l'essentiel, le parcours d'un chevalier destiné à la chevalerie céleste, et non une histoire d'amour.

De même, dans le prologue du *Tristan en prose*, l'auteur présumé appelle son roman *l'estoire monseignor Tristan*<sup>3</sup>, ou encore *l'estoire de monseigneur Tristan et del Saint Graal*<sup>4</sup>. L'important, c'est Tristan ; le phénomène est plus accentué que dans le *Lancelot en prose* où on ne pouvait dissocier tout à fait le héros de Guenièvre. Yseut tarde à faire son apparition dans le roman et elle en est ensuite souvent absente. A la fin, c'est surtout la perte de Tristan que les personnages déplorent : dans un moment aussi capital, on ne trouve aucune présence textuelle d'Yseut, alors que le nom de Tristan, présent à chaque phrase, devient plus qu'obsédant<sup>5</sup>. Le *Tristan en prose* est un roman de chevalerie qui se focalise sur le guerrier, et moins sur l'amant. Yseut peut être momentanément écartée lorsqu'il s'agit de pleurer le meilleur chevalier du monde.

C'est d'ailleurs sous cet angle que Tristan est présenté dans le prologue : *il fu li plus soveriens chevaliers qui onques fust ou reaume de la Grant Bretaigne, et devant le roi Artus et après, fors solement li tres bons chevaliers Lancelot dou Lac*<sup>6</sup>. Tristan est l'un des meilleurs chevaliers avant que d'être l'amant d'Yseut, alors que c'est plutôt ce dernier aspect que son nom évoque pour un lecteur moderne. Dans le roman en prose, Tristan gagne son indépendance par rapport à

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 29.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 488-489.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 40.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 143.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 141. C'est nous qui soulignons.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39.



Yseut, de même que Lancelot est plus détaché de Guenièvre que dans son roman éponyme. La présence de cette dernière est désormais limitée et Lancelot apparaît seul dans de nombreux épisodes où son amie n'est pas même évoquée<sup>1</sup>, tout comme Tristan connaît bien des aventures sans rapport avec Yseut<sup>2</sup>. De ce point de vue, le traitement des couples est absolument parallèle, quitte à rendre Lancelot dissociable de son amour pour la reine de Logres.

On peut cependant déjà déceler dans le *Lancelot* les tendances qu'accentuera ensuite le *Tristan*. L'une des sources légendaires du *Lancelot* est le récit que les héros, une fois rentrés à la cour, rapportent de leurs aventures et que les clercs d'Arthur mettent par écrit. Le cœur du *conte Lancelot* est donc formé par le récit d'aventures chevaleresques dont Guenièvre est naturellement absente. L'histoire d'amour de la reine et de Lancelot est seconde par essence.

C'est la raison pour laquelle le récit fait des adieux plus que discrets à la reine : en quelques lignes, son sort est résumé<sup>3</sup>. S'il faut que meurent tous les héros de l'époque arthurienne dans une apocalypse unanime, il s'agit d'un « crépuscule de la chevalerie<sup>4</sup> » dans lequel la reine ne peut tenir qu'une place secondaire.

Guenièvre et Yseut tiennent également plus souvent le rôle de reines que celui d'amies. Cette affirmation doit être nuancée dans le cas d'Yseut et de la Guenièvre du *Lancelot*, mais elle se vérifie cependant. Nous avons relevé un trait significatif du personnage de Guenièvre : sa beauté, qui caractérise habituellement l'héroïne amante, est très largement surpassée par sa courtoisie<sup>5</sup>, qui est avant tout la vertu d'une reine. Dans le *Tristan*, on peut attribuer cet état de fait à la volonté de laisser la scène amoureuse libre pour les nouveaux héros. Mais il est frappant de constater que le *Lancelot* avait déjà fait de Guenièvre la reine par excellence, avant qu'une amante.

Il est possible de dresser d'Yseut un portrait équivalent. Dans la plupart de ses grandes scènes, c'est en reine qu'elle se présente. Lorsqu'elle veut se suicider, créant ainsi l'un des sommets pathétiques du roman, elle n'est pas seulement une amoureuse désespérée ; elle revêt ses habits d'apparat (même si cet apparat est dévoyé), c'est en reine qu'elle veut mourir<sup>6</sup>, comme l'indique la densité du champ lexical de la royauté<sup>7</sup>. C'est aussi avec tous les attributs de la royauté dans tout ce qu'elle peut entretenir de rapports avec le divin qu'Yseut se présente à Louveserp, son apogée<sup>8</sup>. Dans ces passages, Yseut ne cesse pas d'être l'amante de Tristan, mais cet aspect est largement supplanté par le fait qu'elle est la reine de Cornouailles, voire de Logres...

---

1 Cf. en particulier *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 710-776, édition Ménard, tome V, § 182 et suivants.

2 C'est le cas, notamment de la presque totalité du tome I de l'édition Ménard.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 254.

4 *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, *op. cit.*

5 Cf. première partie, chapitre 2, p. 49 et suivantes.

6 Le modèle d'Yseut est ici certainement celui de Didon, archétype de la reine et amante malheureuse. Cf. *Énéas*, roman du XII<sup>e</sup> siècle, édité par J.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion, tome 1, 1985, v. 1905-2110, et en particulier les vers 2007-2037.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 931. C'est nous qui soulignons.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 49 et suivants.

Ce processus est encore plus flagrant dans le cas de Guenièvre. Dans le *Tristan*, elle est la reine exemplaire, qui accueille les nouveaux venus à la cour, pratique la largesse<sup>1</sup>..., comme dans d'autres romans arthuriens où elle n'est pas encore la maîtresse de Lancelot : ses origines littéraires la prédisposent à un rôle politique plutôt qu'amoureux. Il est important de noter, d'ailleurs, que c'est dans ce registre en particulier que l'auteur tient à ce qu'elle soit supplantée par Yseut. Le terrain sur lequel il faut surpasser Guenièvre n'est plus celui de l'amoureuse, qui s'est déjà considérablement effacée, mais celui de la souveraine.

Les protagonistes du *Lancelot* et du *Tristan* sont souvent plus chevaliers et reines qu'amants. Dans le premier roman, le mouvement s'esquisse de manière encore légère car on ne saurait y dissocier totalement la chevalerie du service d'amour, ni l'histoire du Graal de la déchéance par la femme du chevalier élu. Le romancier prend cependant, à plusieurs reprises, le soin de recentrer le récit sur l'important : la chevalerie, l'histoire d'un royaume et de ses hommes, leur rapport à Dieu.

Le mouvement est considérablement accentué par le *Tristan*, et il touche les quatre protagonistes. On n'a plus le couple typique de l'amour courtois formé d'un chevalier au service d'une *dame* (personnages qui, dans ce cas, étaient complémentaires) mais la réunion de deux individus indépendants, considérés selon leur fonction dans la société, ce qui participe à la fois de la mise à bas des codes chevaleresques caractéristique de ce roman, mais aussi de sa volonté de dénoncer les dérives possibles des règles courtoises. C'est pour les personnages masculins que ce fait est le plus prégnant : on s'intéresse à l'histoire de Tristan et Lancelot chevaliers. Celle des protagonistes féminins est souvent évincée à leur profit ; Guenièvre et Yseut ont tendance à s'absenter du récit et des pensées de leurs amants.

Il va de soi qu'elles ne peuvent apparaître physiquement lors de leurs aventures qu'avec difficulté. Cependant, il est d'usage que l'amoureux courtois soit toujours accompagné par la pensée de sa dame. Or, il est parfois des successions d'aventures vierges de toute mention de l'amie.

Le *Lancelot en prose* n'est que rarement touché par ce phénomène, l'auteur gardant un souci constant de corréler l'action chevaleresque à la pensée de la dame. Certains des hauts faits de Lancelot sont directement liés à Guenièvre dont il s'agit de défendre l'honneur, la liberté ou la vie<sup>2</sup>. Ils sont loin de représenter la majorité des aventures ; cependant, Guenièvre ne disparaît jamais tout à fait de la scène car elle est présente dans les paroles de son amant. Son importance peut être grande, comme dans l'épreuve d'Escalon le Ténébreux où il prononce une prière à sa dame<sup>3</sup>. Mais le plus souvent, c'est en ponctuant le texte de courtes évocations de son amie que Lancelot maintient celle-ci en présence diffuse mais constante : *Or alez donc, fait Lanceloz, et sor touz me saluez ma dame la roine et li dites que je la desir plus a veoir que toutes les dames del monde*<sup>4</sup>. Pour le lecteur qui connaît

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 889 ; édition Ménard, tome I, § 91-96, tome II ; § 139 et suivants...

2 Cf. *Lancelot en prose*, tome I, p. 95 et suivantes ; tome II, p. 2 et suivantes...

3 *Lancelot en prose*, tome I, p. 262.

4 *Lancelot en prose*, tome V, p. 146.

le double sens que Lancelot et Guenièvre peuvent donner à ces paroles, celles-ci sonnent comme une déclaration d'amour renouvelée.

C'est pourquoi le *Tristan en prose*, qui n'adopte pas la même perspective, se trouve contraint d'évacuer autant qu'il est possible certains épisodes du *Lancelot*, comme celui de la Charrette. L'épisode mêle intimement la question de la reconnaissance de la valeur guerrière et l'amour porté à la dame. C'est pourquoi le *Tristan en prose* n'en évoquera l'histoire que sous forme de résumé. Dans ce roman, l'action héroïque doit s'élever toute pure, dégagée du rapport à la dame.

A cet égard, dans le *Tristan en prose*, le contraste est frappant entre un chevalier comme Palamède et Tristan ou Lancelot. Le premier évoque ses amours malheureuses de manière obsessionnelle et Yseut est presque toujours au cœur de son discours<sup>1</sup> ; au contraire, les amants plus heureux que sont Tristan et Lancelot n'évoquent que très peu leurs amies. On en trouve un exemple significatif avec l'attaque de la Cornouailles par les Saxons. Tristan, grâce à ses talents au combat, va pouvoir mettre le pays sous sa domination et c'est cette idée de puissance qui réjouit le jeune chevalier<sup>2</sup>. Aucune mention n'est faite d'Yseut, dont il est séparé depuis longtemps déjà.

On mesure le contraste entre le roman en prose et ses intertextes en vers où le héros saisissait toutes les occasions possibles de rejoindre sa maîtresse. Ici, cela n'est pas évoqué par l'auteur, dont les silences et les écarts avec l'intertexte sont souvent éloquents : la reconnaissance guerrière, la gloire, la puissance prennent le pas sur l'amour dans le *Tristan en prose*. Comme le fait remarquer Emmanuèle Baumgartner, le simple fait de transposer le personnage de Tristan dans un univers chevaleresque et d'en faire un chevalier errant impose un changement par rapport aux versions en vers où le héros solitaire pouvait n'être préoccupé que par son amour<sup>3</sup>. Dans le *Tristan en prose*, le détachement du chevalier envers son amie peut aller jusqu'à l'indifférence.

Dès lors, la notion de service d'amour perd ici beaucoup de son sens. On peut à cet égard observer le motif du tournoi. Il est récurrent dans le parcours littéraire de Lancelot et Guenièvre : on se rappelle en particulier celui du *Chevalier de la Charrette*, repris avec quelques modifications par le *Lancelot*, où la reine ordonne à son amant de faire « au pire » puis « au meilleur<sup>4</sup> », et qui est l'exemple le plus parfait du service d'amour. A aucun moment du *Tristan en prose* Lancelot ne se conduira de même, pas plus qu'il n'évoque le désir de briller aux yeux de sa dame ; pire, en l'absence de celle-ci, c'est aux yeux d'Yseut qu'il cherche à se distinguer<sup>5</sup>.

De même, le chevalier amoureux ne cherche pas toujours à se débarrasser de prétendants possibles. Palamède est l'ennemi juré de Tristan parce qu'il est amoureux d'Yseut, mais aussi parce que Tristan voit en lui un rival de taille aux armes. Ainsi, dans une de leur nombreuses provocations en duel, le terme d'*orgueil* employé par Tristan, avec insistance à travers la répétition et la dérivation, indique

---

1 Cf. par exemple, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 81.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 198.

3 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 125.

4 *Lancelot en prose*, tome II, p. 97-101.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 13.

que c'est le défi chevaleresque qui l'incite à attaquer son rival et non la jalousie amoureuse<sup>1</sup>. Palamède lui aussi semble le comprendre ainsi puisqu'il répond qu'il s'agit de conquérir *los et pris*<sup>2</sup>. La valeur guerrière éclipe l'amour.

Dès le début du roman ces deux valeurs entrent en concurrence. Alors que Tristan pense mourir de chagrin parce qu'il croit Yseut infidèle, ses regrets vont autant vers la valeur au combat de son éternel adversaire que vers son amante<sup>3</sup>. Une grande admiration réciproque suffit à concurrencer la relation amoureuse. Dans cette déploration, Palamède est cité avant Yseut, d'autant plus significativement que cette situation se renouvellera à la fin du roman : la plus longue partie de l'adieu de Tristan sera consacré à la chevalerie et à ses armes ; Yseut n'arrive qu'en second<sup>4</sup>.

L'auteur souligne ironiquement cet état de fait à plusieurs reprises. Il place dans la bouche de certains personnages la *doxa* tristanienne qu'il s'emploie méthodiquement à contrer. Ainsi, Keu, comme plus tard Huneson<sup>5</sup>, déclare que Tristan ne peut se trouver en Logres car il ne peut pas plus s'éloigner de la Cornouailles qu'un poisson ne peut vivre hors de l'eau<sup>6</sup>. Ironie auctoriale lorsque l'on sait qu'au même moment Tristan mène une vie chevaleresque trépidante au royaume de Logres.

Le *Tristan en prose* privilégie l'aventure chevaleresque au détriment de l'*amour fine*. C'est pourquoi les protagonistes féminins ne bénéficient pas d'une grande présence dans le texte : les chevaliers ne partent plus en quête pour Guenièvre et Yseut en les gardant présentes dans leurs pensées. Plusieurs motifs courtois sont ainsi supprimés et l'aventure chevaleresque est alors traitée pour elle-même.

## Détournement d'un *topos* : l'amour de loin

À l'origine de ce changement se trouve moins la disparition du service d'amour que l'accentuation de l'un des ses motifs les plus connus, l'amour de loin, qui devient prétexte à focaliser la narration sur l'aventure chevaleresque.

Ensuite, c'est l'attitude que le conteur prête aux deux chevaliers qui surprend le lecteur : à quelques exceptions près, ils n'évoquent jamais leur amie ni en paroles ni en pensées. Une telle situation était inimaginable pour le héros du *Lancelot en prose*<sup>7</sup>. Dans le *Tristan en prose*, ce sont les autres personnages qui

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 206.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 207.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 864-865.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 194.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, p. 214.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, p. 135.

7 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 89 ; tome I, p. 169.

rappellent aux chevaliers l'existence de la femme aimée, en réveillant leur jalousie, sans laquelle Yseut et Guenièvre disparaîtraient totalement du récit. Le trait courtois de l'amour de loin est donc ici poussé jusqu'à sa plus extrême limite, jusqu'à lui faire perdre son rapport avec... le sentiment amoureux.

S'il est vrai que le *Tristan en prose*, en règle générale, s'intéresse plus à l'aventure chevaleresque qu'à d'autres aspects du roman courtois et qu'à l'amour en particulier, on peut voir aussi dans ce traitement de l'amour de loin une volonté satirique. Le *Tristan* se montre souvent critique vis à vis de *l'amour fine* et trouve ici une nouvelle occasion de le railler. Les exemples d'amour de loin arrivent souvent de manière incongrue : alors que le chevalier ne pense plus à sa dame depuis bien des pages, qu'il ne la mentionne même pas furtivement dans son discours, il est brusquement saisi par la nostalgie et commence à proférer sa plainte. L'exemple le plus caractéristique met en scène Tristan parti depuis un an avec les autres chevaliers de la Table Ronde à la quête du Graal<sup>1</sup>. Il semble d'ailleurs que le texte se plaise à souligner malicieusement cet oubli inadmissible de la part d'un amant parfait : en insistant sur la longueur du temps passé sans la dame ainsi que sur la culpabilité de son amant qui l'a délaissée, l'auteur crée un contraste plaisant avec l'insouciance qui caractérisait la conduite du chevalier, en opposition avec celle d'Yseut. Il souligne le caractère artificiel que peut revêtir *l'amour fine* dans ses *topoi*.

Sur cet oubli de la dame par son amant, l'auteur jette une fois encore un regard ironique en le soulignant par les propos d'autres personnages. Il utilise notamment Lamorat, autre amoureux notoire et chevalier à la valeur et à l'opinion reconnues, pour qui l'on souffre moins éloigné de sa dame, que l'on oublie peu à peu, que lorsque l'on est toujours près d'elle sans pouvoir l'atteindre<sup>2</sup>. Du point de vue de l'éthique courtoise, ce raisonnement est une hérésie et souligne le fait que l'amour de loin est une utopie de *l'amour fine*, dont Tristan s'est déjà éloigné.

On conçoit ce qui sépare les personnages masculins du *Tristan* des personnages féminins : continûment, comme dans les versions en vers, la reine tombe malade en l'absence prolongée de son amant<sup>3</sup>. C'est elle que l'on voit pleurer sur l'*ymage* de son ami, puis l'embrasser<sup>4</sup>, répétant les gestes du Tristan des versions antérieures, ce qui met d'autant plus en valeur l'absence de scène de ce type pour les trois autres personnages. Notons cependant que cette remarque ne concerne pas les interpolations du *Lancelot en prose* mais seulement les créations originales du *Tristan* qui affirme par là sa singularité.

Tristan s'oppose également aux amants du *Lancelot*, qui trouvent un appui à l'amour de loin dans des représentations symboliques de l'autre, reprenant le principe de fonctionnement de la salle aux images de Thomas. Le *Lancelot en prose* semble donc offrir une vision canonique de l'amour de loin, face à un *Tristan* qui concentre son intérêt sur la réussite individuelle du chevalier.

Cependant, le *Lancelot* ne dénonçait-il pas déjà à sa manière, détournée et allégorique, cette propension de l'amour de loin à pervertir le sentiment

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 158.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, p. 81.

3 Voir *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 125.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 127.

amoureux ? La chanson de la carole magique, sur laquelle Lancelot danse avec les autres ensorcelés, constitue une louange à la beauté de la reine<sup>1</sup>. Non seulement cette carole, expression lyrique de l'amour de loin dans la tradition de la *fin'amor*, enferme le héros dans des jeux courtois stériles, mais il en oublie tout ce qui l'entoure, n'accomplit plus d'exploits au nom de son amie et pourrait demeurer à jamais éloigné d'elle, satisfait de la joie égocentrique que lui propose le cercle prison de l'enchantement. L'amour de loin poussé à son paroxysme est moins amour de l'autre qu'amour de soi.

D'ordinaire, l'amour de loin fait partie des motifs qui construisent le couple courtois. Mais, avec l'esprit satirique qui le caractérise, le *Tristan en prose* en accentue les traits jusqu'à en faire un ferment de dissolution. En évinçant la dame des pensées du chevalier, il la chasse de l'espace textuel au profit de la prouesse chevaleresque.

### Le regard porté sur la femme

C'est une banalité que de dire que le Moyen Âge est misogyne<sup>2</sup>. La littérature tend à atténuer cet état de fait, notamment dans l'écriture courtoise qui vénère la dame. Cependant, nos romans en prose nous semblent aller quelque peu à contre-courant de ce dernier point de vue. La femme, Yseut et Guenièvre comprises, est montrée sous un jour inquiétant, quoique voilé par les conventions romanesques.

On note un certain nombre d'anecdotes misogynes dans le *Tristan*, comme celles de la femme de Ségurade<sup>3</sup>, de l'amie de Dinas<sup>4</sup> ou de la *Vergogne Uter*<sup>5</sup>, qui mettent en scène des femmes infidèles et sans scrupules. L'auteur ne pouvait s'en prendre directement à Yseut et Guenièvre, mais il les éclabousse par ricochet. Dans l'adultère, elles sont ainsi présentées comme plus coupables que leurs amants.

La femme est par nature impudique et répand la honte autour d'elle et surtout sur l'homme, ce qui retentit sur le choix du vocabulaire utilisé dans les passages qui la mettent en scène, comme l'explique Noëlle Lévy :

Le lexique fait lui aussi du concept de honte l'un de ses éléments fondateurs, mais choisit de ne promouvoir, dans le fond préexistant, que *vergogne*, terme qui rend le mieux compte de ses orientations : lien de l'impudeur à la sexualité et à la féminité ; tension entre une morale de l'intention, de l'acte, et du signe<sup>6</sup>.

En effet, c'est bien le terme qu'utilise le *Tristan* dans l'épisode de la *Vergogne Uter*, c'est aussi celui qui apparaît dans le *Lancelot* lors de la première rencontre

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 235.

2 Sur ce sujet, consulter : Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection « Quarto », p. 1161-1354 (première édition : Hachette, 1981).

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 353 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 122 et suivants.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 131 et suivants.

6 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 167.

du héros avec la reine, *quant vergoigne le sorvaint*<sup>1</sup>. Le terme utilisé indique que la gêne du héros va bien au-delà de la timidité adolescente ; par sa simple présence, Guenièvre le met en danger et entraîne sa *vergoigne*. L'auteur indique chez elle de périlleuses potentialités : les femmes dangereuses sont d'abord celles qui présentent un naturel liant, comme la reine courtoise, car elles s'exposent à l'adultère<sup>2</sup>. Les autres caractéristiques citées par Noëlle Lévy trouvent aussi écho, comme on le verra, chez les deux reines : l'habileté rhétorique, qui les rend trompeuses, et le don pour le chant, plaisir lascif et envoûtant qui apparente Yseut (seule musicienne) à la sirène<sup>3</sup>.

Enfin dernier signe qui dénonce les deux reines comme impudiques : leur stérilité<sup>4</sup>.

Toute union adultère ou hors mariage [pour les théologiens et les censeurs] ne saurait être sanctifiée par une naissance (car c'est lentement et douloureusement, au regard de la sentence biblique, qui réclame de peupler la terre, que l'on a fini par accepter l'acte sexuel, exclusivement dans le cadre du mariage et s'il vise la reproduction. Plus : le fait d'être mère, et seulement lui, rachète la femme de ses fautes [...]). Si la stérilité sanctionne la femme courtisane, elle la dénonce également comme une personne qui considère l'acte sexuel comme une fin en soi, et évite d'avoir des enfants [...]. La stérilité, [...] peut donc constituer un signe d'impudeur<sup>5</sup>.

La stérilité de Guenièvre<sup>6</sup> et Yseut, dans les deux romans, est à la fois le signe et la conséquence de leur tempérament luxurieux.

La femme est donc un piège tendu sur le parcours du héros<sup>7</sup>. Tout d'abord parce qu'en faisant de lui un être préoccupé par l'amour, elle tue le guerrier qui est

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 284-285.

2 Cf. Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 329.

3 Il semble même que la tradition théologique relie tentation de la chair et péché de langue, ce dernier étant porté au même niveau de gravité que les péchés capitaux. Cf. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, traduit de l'italien par Philippe Baillet, Paris, Cerf, 1991, p. 87-88.

4 Celle-ci peut être la conséquence de leur luxure de deux manières. La première pourrait être une assimilation de ces femmes adultères à des prostituées, si bien qu'elles pourraient souffrir de la même cause physiologique de stérilité que cite Claude Thomasset dans *Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon 1991 pour l'édition française (édition originale, Roma-Bari, Laterza, 1990). On pourrait penser également que cette stérilité est implicitement désignée comme volontaire, Guenièvre et Yseut recourant, dans leur luxure et pour protéger leur adultère, à des pratiques contraceptives. Il semble que cette explication soit probable, dans la mesure où Danielle Jacquart et Claude Thomasset présentent le *coitus interruptus* comme « une composante de l'amour courtois » (cf. Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 142).

5 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 352.

6 Il est vrai qu'outre Mordret, Arthur a encore un fils (cf. *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 6 : *Artus le Petit*), mais il n'est pas signalé comme celui de Guenièvre.

7 Cf. Hildegardis Bigensis, *Liber vite meritorum, pars 3, cap. 83 (commentarii), linea 1548* dans *Library of latin texts, CLCLT-5. Base de Données pour la Tradition Occidentale*

en lui et que les romans considèrent comme la meilleure part de lui-même. On peut évidemment penser aux considérations que tiennent les pieux personnages de la *Queste du Lancelot-Graal* ; dans cette suite d'inspiration religieuse<sup>1</sup>, la femme se voit disqualifiée et interdite de suivre les compagnons dans leur Quête car, au-delà du chevalier, c'est l'âme de l'homme qu'elle est susceptible de tuer. Mais il est surtout intéressant de remarquer qu'elle continue d'être discréditée dans la Quête du *Tristan*, à coloration plus profane et qui aurait pu être moins radicale. La femme en est écartée parce qu'elle est un danger pour le guerrier, hors de toute considération religieuse.

Il n'est donc pas seulement reproché à la femme de faire perdre au héros la chevalerie céleste mais aussi la chevalerie terrienne. On a vu que la chanson de la carole magique tenait Lancelot prisonnier. La reine se situe dans une lignée de femmes ensorceleuses qui, par leur séduction, confinent leurs amants dans une immobilité stérile (dont Merlin, pour toujours pétrifié, constitue une image saisissante). Cette chanson est son incantation proférée par procuration et qui plonge le héros dans une forme de folie. Elle est une Morgain qui s'ignore.

Yseut n'échappe pas non plus à cette représentation. Comme n'importe quelle autre femme, elle retient abusivement son amant auprès d'elle et refuse qu'il prenne sa place dans l'ordre social : elle est celle qui veut créer le couple fusionnel, aux antipodes du couple romanesque. Pourtant, Yseut apparaît à plusieurs reprises comme la voix de la prudence, celle qui conseille de ne pas s'enfuir de la Cornouailles<sup>2</sup>, celle qui ordonne à Tristan de se rendre à la cour d'Arthur pour la Pentecôte du Graal afin de ne pas être accusé de *recreantise*<sup>3</sup>.

Néanmoins, dès le début du roman, elle exerce sur Tristan une dangereuse attraction : à cause d'elle, il délaisse le métier des armes et reste auprès des mauvais chevaliers de Cornouailles. Mais surtout, c'est sur son ordre, parce qu'elle ne veut pas qu'il risque sa vie, qu'il n'accomplit pas certains exploits dont il serait capable, comme celui d'affronter le géant Taulas de la Montagne. L'auteur insiste sur l'autoritarisme de l'amante et sur la soumission de Tristan qui se force à aller contre son tempérament héroïque<sup>4</sup>. Seule la folie délivre l'amant et lui permet de se réaliser, ce qui n'est pas le cas de Lancelot : quand ce dernier sombre dans la démence, il reproduit les gestes du chevalier, mais n'accomplit pas de véritables exploits, preuve de son déclin<sup>5</sup>. Dans le *Tristan en prose* la folie, image de la déchéance, est connotée positivement quand il s'agit de détacher le héros de l'emprise féminine. Plutôt que se perdre auprès d'une femme, mieux vaut perdre la raison, suggère le texte.

En outre, les caractères d'Yseut et de Guenièvre se détériorent au cours du roman. L'interpolation de la folie de Lancelot<sup>6</sup> en est un exemple frappant, mais

---

*Latine*, moderante Paul Tombeur, Centre Traditio Litterarum Occidentalium, Brepols Publishers, 2002.

1 Cf. Etienne Gilson, « La mystique de la grâce dans *La Queste del Saint Graal* », dans *Romania*, tome LI, 1925, p. 321-347.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 512.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 86.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 177.

5 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 207 et suivantes.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 51, 66 et suivants.



cela peut recouvrir des manifestations moins spectaculaires : Yseut voudrait ainsi que son amant abandonne la quête du Graal pour retourner auprès d'elle. Marc le couard, lui-même, regrette cette influence néfaste : *Je l'ai perdu par toi et en sui honiz, et je l'en honirai sanz faille, si en sera tote Cornoaille tornee a dolor*<sup>1</sup>. L'amie nuit aux qualités de guerrier et de vassal de son neveu, et il est notable que ce soit ce dernier que Marc regrette de perdre, plutôt que sa femme.

La femme n'est pas seulement l'instrument de la mort symbolique de son amant. Cette mort peut être réelle. Le *Tristan en prose* nous avertit de cette faculté terrible : Elyabel, en donnant son nom à Tristan, signe sa destinée<sup>2</sup> ; Béliide, l'amoureuse éconduite, par le souhait qu'elle profère avant de mourir, condamne le héros aux amours fatales<sup>3</sup>. La triste vie du héros est donc placée sous l'augure d'une femme.

Elle n'aura de cesse de la menacer : toute leur vie, Lancelot et Tristan, dans les deux romans, sont traqués par des philtres et des poisons préparés de main de dame ou de demoiselle. Il s'agit pour Gorvenal d'une évidence ; lorsqu'une tentative d'empoisonnement se produit, le coupable est une femme<sup>4</sup>. C'est que le poison et le philtre sont les armes féminines par excellence. Dans le *Lancelot* on retiendra les multiples onguents et poudres dont use Morgain contre le héros<sup>5</sup>, mais aussi le vin hallucinatoire de Brisane<sup>6</sup>. Dans le *Tristan*, outre le *vin herbé*, il ne faut pas oublier le pieu empoisonné par les soins de Morgain<sup>7</sup>. Le poison est synecdoque de la femme.

Dans le *Tristan en prose* est contée l'histoire de Merlin et Ninienne qui montre un homme tué par l'amour qu'il porte à une femme<sup>8</sup>. La désignation de Ninienne et de ses actions est nettement péjorative, en opposition avec les louanges dithyrambiques dont Merlin fait l'objet à travers, notamment, la répétition de l'intensif *si granz*. Le *Tristan* confirme ici son goût pour l'anecdote misogyne, qu'il invente ou qu'il reprend, comme ici, de la tradition légendaire.

De même, dans *La Mort le roi Artu*, Bohort compare Lancelot et Guenièvre à plusieurs exemples antiques et bibliques qui montrent des hommes déshonorés par une femme et dont les royaumes ont parfois été ruinés par sa faute<sup>9</sup>. L'accumulation des exemples et des formules du type *ce fu par fame* ne laissent aucun doute quant à l'opinion de l'auteur sur une éventuelle culpabilité féminine. En outre, il est intéressant que le seul exemple « moderne » cité par l'auteur du *Lancelot* soit celui de Tristan et Yseut, qu'il perçoit déjà comme le parangon des

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 537.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 283.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 248.

5 Ainsi, dans le tome I, Morgain utilise successivement un anneau (p. 303) puis une drogue (p. 370) pour endormir et manipuler Lancelot.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 207-209.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 413.

9 *La Mort le roi Artu*, p. 70-71. Il s'agit ici d'un *topos*, mais ici, le thème de la femme de Salomon est remotivé par le contexte à la fois politique et eschatologique, puisque cet amour mène à la destruction d'un royaume abandonné de Dieu.

effets désastreux d'une présence féminine sur l'homme et sur son entourage proche ou plus lointain, jusqu'au royaume.

*La Mort le roi Artu* offre d'ailleurs le modèle de la plus complète destruction qu'une femme puisse opérer : en effet, c'est l'amour de Mordret pour Guenièvre qui est présenté comme ferment de discorde et de la haine qu'a conçue le fils pour son père ; jusqu'alors, Mordret était un chevalier de la Table Ronde, certes démesuré, mais au service d'Arthur. Le récit de son coup d'état pose son état amoureux comme préalable à sa trahison<sup>1</sup>. L'adverbe *lors* indique un revirement imprévisible et consécutif au *grant amour* qu'il ressent pour Guenièvre. On comprend alors que l'amie d'Hector qui, dès le début du roman, désigne Guenièvre par la périphrase *cele qui tout dechoit*<sup>2</sup>, est un porte-parole de l'auteur qui, sans bien sûr innocenter Mordret, donne à la reine une lourde part de responsabilité.

Il faut dire que les origines littéraires de Guenièvre ne pouvaient que pousser à ce portrait négatif : dans les premiers récits, elle est présentée comme une femme infidèle et sans scrupule, n'hésitant pas à mettre en péril ceux qui lui résistent<sup>3</sup>. Et déjà, chez Wace, elle est une dangereuse séductrice ; Fiona Tolhurst explique que : *Guenever is the embodiment of the moral ambiguity of female figures in Wace*<sup>4</sup>. Ce n'était pas le personnage de Guenièvre en tant que tel qui était visé, mais son traitement résultait d'une misogynie affirmée, que l'on retrouve dans nos romans.

Celle-ci va jusqu'à faire des personnages féminins des êtres diaboliques à divers degrés. L'une des caractéristiques de la femme impudique est d'être une habile parleuse<sup>5</sup>. Or, dans les deux romans, Guenièvre et Yseut s'avèrent maîtresses dans l'art du langage : Yseut était déjà dotée de cette caractéristique chez Bérout, avec le rendez-vous sous le pin ou le serment de la Blanche Lande. Mais Guenièvre n'est pas en reste dans le *Lancelot en prose* ; à plusieurs reprises, elle joue sur l'ambiguïté du terme « amor » pour affirmer publiquement son sentiment véritable pour Lancelot :

Et elle dist : « Sire chevaliers, jou ne sai qui vous estes, ce poise moi, ne jou ne vous sai c'offrir. Pour l'amour mon seignor, et por la moie honor que vous avés hui maintenue vous otroi jou m'amor et moi si com loial dame le doit donner a loial chevalier<sup>6</sup>. »

Or, cette scène prend place peu après la première nuit où la reine s'est donnée à Lancelot. La reine manie parfaitement l'ironie, comme l'atteste son sourire : *Et la*

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 171.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 202.

3 Cf. Jean Marx, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 262-267. On trouve un exemple de cette ancienne figure de Guenièvre dans *Lanval*, dans *Les Lais de Marie de France*, publiés par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983, p. 72-92.

4 Fiona Tolhurst, "The Once and Future Queen: The Development of Guenevere from Geoffrey of Monmouth to Malory", dans *B.B.S.I.A.* n°50, 1998, p. 278-279 : « Guenièvre est l'incarnation de l'ambiguïté morale des figures féminines chez Wace. » (c'est nous qui traduisons).

5 Elle manie en particulier le double langage, ce qui fait d'elle une créature potentiellement satanique. Cf. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, op. cit., p. 190-191.

6 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 484.

roïne s'en sourist et dist au roi : « Sire, vos loez trop Lancelot. Que savez vos ore se je en avrai envie por les granz biens que vos en dites! ? » Le lecteur sait que Guenièvre a déjà cédé à cette *envie* dont elle menace Arthur. Elle manie avec art le double sens et l'utilise parfois même involontairement puisque c'est un mot de la reine, *ami*, qui a conforté Lancelot dans son amour car il l'avait compris au sens courtois du terme, et non comme une formule de politesse. La parole des deux reines fait d'elles des figures toujours duplices et leur langage est double, comme est double le langage satanique.

Dans le *Tristan en prose*, c'est Joene qui révèle la nature satanique d'Yseut. Elle présente avec elle de nombreuses affinités : elle est reine de Cornouailles, d'une extraordinaire beauté et versée dans l'art de *nigromance*. Dans son portrait<sup>2</sup>, la dérivation sur *mal* indique la nature profondément diabolique de cette ancêtre d'Yseut qui porte la critique dont l'auteur ne pouvait charger directement son héroïne.

Il est néanmoins très clair que celle-ci est la cause de la *fole amor* de Tristan. Tout jeune, celui-ci refusait la perspective d'un amour qui irait contre la raison<sup>3</sup>. Yseut, comme Guenièvre, a détourné une âme portée vers le bien, c'est une séductrice au sens étymologique du terme ; or, n'est-il pas plus grand séducteur que Lucifer ?

Comme ce dernier, Yseut est responsable de la chute, non d'un ange, mais du plus beau des chevaliers : *chei Tristanz es amors Ysel*<sup>4</sup>. Le terme *cheoir* est explicite : elle est le démon qui chasse les nouveaux Adam du Paradis terrestre<sup>5</sup>. Incarnation de la Bête, elle est souvent symbolisée par un animal à connotation diabolique. Dans le cas d'Yseut, il s'agit de la Beste Glatissante, que poursuit Palamède<sup>6</sup>. Celui-ci quête l'une à travers l'autre. Or, cet animal étrange et *divers* est une créature diabolique. Y associer Yseut est une dénonciation violente de la nature véritable de la reine en apparence si parfaite.

Guenièvre, dès le *Lancelot en prose*, était figurée, plus classiquement mais tout aussi féroce, sous les traits d'un serpent<sup>7</sup>, dont la tradition biblique fait l'incarnation de Satan dans le Paradis terrestre. Quel animal était-il mieux indiqué pour symboliser celle qui fait perdre le Graal, à un Lancelot conçu, comme Adam, comme un être d'innocence ? C'est ainsi qu'elle s'immisce dans ce paradis que pourrait être l'Île de Joie où Lancelot a la possibilité former un nouveau couple édénique avec Amite, ancienne porteuse du Graal et mère de Galaad.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 344.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 181.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 271.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.

5 Il est vrai que ce verbe est encore aujourd'hui utilisé dans le vocabulaire de l'amour (*tomber amoureux, to fall in love...*) ; cependant, il est employé dans le *Tristan* dans un contexte qui le teinte d'une connotation péjorative.

6 Les romans en vers faisaient déjà d'Yseut une femme-serpente, une *guivre* associée, selon Francis Gingras (dans *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002, p. 398) « à l'ardeur coupable et venimeuse de la sexualité féminine »).

7 On se rappellera notamment le songe de Galehaut, expliqué par Maître Hélie de Toulouse, *Lancelot en prose*, p. 57.

Face à l'Ève d'avant la Chute que représente la fille du roi Pellés, il y a donc Guenièvre, l'Ève pécheresse, qui réitère dans le roman le geste mortel de sa lointaine ancêtre : c'est ainsi qu'elle tend un fruit empoisonné à l'un des chevaliers d'Arthur. Elle sert d'intermédiaire à un assassin comme Ève était l'instrument de Satan. Même lorsqu'elle ne cherche pas à mal, la femme porte en elle quelque chose du Malin, au propre comme au figuré :

Et tant qu'au derreain li fu avis qu'il [le diable] te porroit plus tost mener par fame que par autre chose a pechier mortelment, et dist que li premiers peres avoit esté par fame deceuz [...]. Lors entra en la reine Guenievre, qui ne s'ert pas bien fete confesse [...].

La femme est l'arme la plus efficace et la plus sournoise du diable. On comprend alors la force de l'expression *pechié de la roine*<sup>1</sup> utilisée dans le *Lancelot* et reprise par le *Tristan*. Lancelot aime un être satanique.

Les deux romans se montrent féroce­ment critiques envers leurs héroïnes et la femme en général<sup>2</sup>. Cependant, alors que le *Lancelot* demeure nuancé sur ce point, utilisant également des personnages féminins positifs et des hommes diaboliques<sup>3</sup>, le *Tristan* tend à présenter la femme sous un jour très noir. D'autres poins les distinguent également : si le *Tristan* est coutumier de la misogynie la plus classique, le *Lancelot* présente une tendance plus marquée à faire de la femme un être satanique. Dans des romans qui prônent l'exaltation de la prouesse guerrière au service du corps social et de Dieu, la femme n'a pas vraiment sa place et doit s'éclipser.

Dans le *Lancelot*, Guenièvre joue un rôle très important, apparaissant dans de nombreuses scènes et souvent comme un personnage de premier plan. Il est vrai qu'elle sera nécessairement physiquement absente de la plupart des séquences d'aventure chevaleresque, mais on a vu que les paroles des personnages, et en premier lieu de son amant, l'évoquent à plusieurs reprises, renforçant ainsi sa présence textuelle. Pour une figure féminine, Guenièvre bénéficie d'un statut privilégié.

La *Queste* fait cependant exception dans cet ensemble. D'une manière générale, comme le remarque Alexandre Micha, « la *Queste* élimine les femmes<sup>4</sup>. » L'esprit monastique limite au maximum leur présence, celle de Guenièvre en particulier. Elle n'apparaît physiquement que dans les premières pages du texte, celles qui précèdent le départ pour la Quête, et ne dispose que d'une seule scène importante, celle de l'adieu à Lancelot. Cette scène n'en trouvera pas de correspondante à la fin du texte : lorsque Lancelot revient à la cour, nulle mention n'est faite de la reine ; son amant, tout comme le texte, semble l'avoir complètement oubliée<sup>5</sup>.

1 *La Queste del Saint Graal*, p. 71.

2 Cf. Danièle James-Raoul, « La femme maléfique dans la littérature romanesque de la fin du Moyen-Âge », dans *Le Mal et le diable, leurs figures à la fin du Moyen Âge*, sous la direction de Nathalie Nabert, Paris, Beauchesne, 1996, collection « Cultures et christianisme », p. 11-33.

3 Claudas, Méléagant, Mordret...

4 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 220.

5 *La Queste del Saint Graal*, p. 262.

Certaines lacunes sont plus surprenantes encore. En effet, toute la partie de la *Queste* qui concerne Lancelot porte notamment sur sa capacité à se détacher de l'amour terrestre et peccamineux pour Guenièvre et à se tourner vers Dieu. Or, à plusieurs reprises, la luxure de Lancelot est évoquée en elle-même, sans impliquer la reine, comme si elle n'était qu'un désir sans objet, un transport spontané de la chair ; le texte en vient même à perdre de vue la nature luxurieuse du péché de Lancelot pour faire de lui le pécheur par excellence<sup>1</sup>. L'objectif du texte étant de montrer la supériorité de la chevalerie céleste sur la chevalerie terrienne, son intérêt se porte sur l'aspect purement spirituel et théorique de la rédemption de celui qui fut le meilleur chevalier, avant le règne du Graal. Peu importe l'instrument du péché lui-même ; il ne sera donc jamais question de la rédemption de Guenièvre.

L'effacement de la figure féminine dans la *Queste del Saint Graal* a servi d'exemple, ou au moins de précédent, au *Tristan en prose*. Dans le passage d'une Somme à l'autre, le caractère des personnages féminins s'est considérablement affadi. Du fait que la seconde accorde beaucoup moins d'importance à l'amour qu'à la chevalerie, sa préférence va au héros masculin. Dans le *Lancelot en prose*, Guenièvre était un caractère riche, une héroïne torturée, généreuse, une grande dame incommensurablement jalouse. Yseut devra la plupart du temps se contenter du rôle de l'amoureuse malheureuse et délaissée. Parfois, l'auteur s'intéresse à son tourment et pourrait en tirer parti pour la mettre en valeur, mais il se contente de la peindre attendant vainement le retour du chevalier tant aimé. Elle reste moins ardente, moins complexe que la Guenièvre du *Lancelot en prose*.

Cette dernière n'échappe pas non plus à ce désintérêt du *Tristan* pour la figure féminine, et nous pourrions dire *a fortiori* puisqu'elle doit s'effacer derrière une Yseut déjà peu présente. Elle perd pratiquement ce caractère jaloux qui la caractérisait.

Dès le début, aux Lointaines Îles, le *Tristan* a tendance à délaissier Yseut pour son amant, alors qu'ils sont plus que jamais liés, de par leur statut de couple seigneurial. En fait, cet épisode révèle déjà que l'important est moins de mettre en scène l'histoire des amants de Cornouailles que l'esprit de conquête de Tristan le preux. La fin des amants de Cornouailles en apporte un exemple éclatant, comme le remarque Jean-Charles Payen :

[...] Yseut ne semble guère polariser sur sa personne l'apitoiement populaire. Mais je me permets à ce propos deux remarques. La première est que la source indirecte du *planh* sur la mort de Tristan est peut-être à chercher dans le *Tristan* de Thomas, lorsque la reine débarque en Armorique et qu'un « ancien », porte-parole de la désolation générale, lui apprend le trépas de son ami. La seconde, et c'est la plus importante, est que dans le *Tristan en prose*, le héros n'a rien perdu de sa dimension, proprement romanesque, de protecteur des humbles adulé des petites gens<sup>2</sup>.

---

1 *La Queste del Saint Graal*, p. 144. Sans doute le *pechié mortel* auquel il est ici fait référence est-il le péché d'orgueil, mais orgueil et luxure sont intimement liés dans le péché de Lancelot, comme on le verra par la suite. Il est donc curieux que tout un aspect de son péché soit ainsi oublié. Cf. aussi p. 258.

2 Jean-Charles Payen, « Le peuple dans les romans de Tristan. La *povre gent* chez Bérout, sa fonction narrative et son statut idéologique », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale* n°XXIII, 1980, p. 191.

Par tradition, Tristan est un héros chevalier, ce qui pousse le texte à le mettre au premier plan, au détriment d'Yseut.

On a vu qu'avec l'influence de moins en moins sensible de l'*amour fine*, Guenièvre et Yseut perdent leur rôle de moteurs pour l'action. Les scènes qui donnent à Yseut l'initiative ne sont pas très nombreuses et concentrées sur le début du texte, issu des versions en vers ; ensuite, son effacement est aussi net que brutal. On retrouve donc chez la Guenièvre et l'Yseut du *Tristan en prose* les caractéristiques des héroïnes épiques, presque absentes du récit, dont le rôle était surtout d'attendre le guerrier, voire simplement de mourir à sa suite, comme Aude dans la *Chanson de Roland*. Le personnage qui résume cet état de fait est celui d'Yseut aux Blanches Mains qui, au départ, semble pratiquement n'être qu'une utilité puis disparaît du récit, après avoir tenu son rôle d'épouse auprès de Tristan. Cet effacement quasi total du double d'Yseut n'est sans doute que le révélateur du phénomène dont Yseut la Blonde fait l'objet. Comment ces personnages féminins, que les auteurs s'acharnent à maltraiter, voire à gommer du récit, peuvent-ils encore prétendre au titre d'héroïnes<sup>1</sup> ?

Rares sont les personnages qui, comme Merlin, peuvent avoir des accointances avec le Diable et les forces obscures sans que leur réputation en soit affectée. Les romans s'emploient donc à contrebalancer les portraits négatifs qu'ils fournissent des personnages féminins. Il s'agit tout d'abord de prouver que les pouvoirs, en particulier surnaturels, qu'ils possèdent ne sont pas uniquement maléfiques. C'est ainsi que plusieurs cadeaux offerts par Guenièvre à Lancelot s'avèrent être des talismans qui permettent au héros de mener à bien sa mission. Ici, la dame s'oppose au Mal et, loin d'entraver l'aventure chevaleresque, facilite son succès :

Lors pensa bien Morgue que la roine li avoit doné, [...] kar la roine li avoit doné le jor qu'ele li dona s'amor : si estoit li anials petis o une piere plate bise ki estoit de si grant force qu'ele deschantoit vers celui ki le portoit, si tost com il l'avoit regardee<sup>2</sup>.

Il y a concomitance entre le don de l'anneau bénéfique et celui de l'amour.

En outre, ces anneaux sont toujours l'occasion pour la reine de se confronter au personnage de Morgain et de la vaincre. C'est ainsi qu'elle conseille à Lancelot de se mettre sous la protection d'un second bijou<sup>3</sup>. Ce n'est pas la première fois qu'apparaît dans le texte un anneau de ce type : en effet, Lancelot en possède déjà un, que l'on voit à l'œuvre dans l'épisode de la Charrette<sup>4</sup>. Pourquoi l'auteur tient-il donc à lui en faire offrir deux autres par la reine ? Il s'agit probablement pour lui de la lier ainsi au personnage de la Dame du Lac, à laquelle elle se substitue. A

---

1 Nous entendons *héroïne* non seulement dans son acception littéraire de personnage principal, mais aussi morale : « femme d'un grand courage, qui fait preuve par sa conduite, en des circonstances exceptionnelles, d'une force d'âme au-dessus du commun », (*Le grand Robert, dictionnaire de la langue française, op. cit.*, p. 1085). Le héros d'une œuvre médiévale ne peut se concevoir en-dehors d'une éthique.

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 316.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 4.

4 *Lancelot en prose*, tome III, p. 315.

l'instar de Ninienne, elle s'apparente à une fée positive qui s'oppose à la magie maléfique de Morgain.

L'écu fendu offert par la Dame du Lac, tout comme les anneaux, dissipe les enchantements<sup>1</sup>. Mais il ne s'agit pas seulement de lier Guenièvre à la figure de la mère nourricière et bienfaitrice. L'anneau reste la *druerie* par excellence et l'écu fendu, dont les parties sont alors réunies, est le symbole de l'union charnelle du héros avec sa dame, et devient capable de guérir le chevalier de sa démence<sup>2</sup>. Les talismans bénéfiques sont donc liés de très près à l'amour de la femme qui, loin de faire alors partie des forces obscures, s'y oppose de tout son pouvoir.

De la même manière, Yseut sauve par deux fois son amant, de la mort<sup>3</sup> ou de la folie<sup>4</sup>, grâce à ses talents de guérisseuse qui ne tiennent pas seulement de la science mais aussi d'un don magique : on se rappelle qu'avant elle personne n'avait pu sauver Tristan de sa blessure empoisonnée et que son savoir lui vient de sa mère, reine d'Irlande (terre de l'Autre Monde) qui compose notamment le *vin herbé* dont les vertus surnaturelles sont explicitement vantées. Dans chacune des deux amantes, face à son pouvoir néfaste se trouve un contre-pouvoir bénéfique qui lui permet de sauver le héros et de l'aider dans sa mission guerrière et pacificatrice.

Les accointances de la dame avec le Diable sont également contrebalancées par le repentir, du moins dans le cas de Guenièvre. Jean-Charles Payen déclarait qu'elle « est peut-être le type même du personnage auquel la Grâce a toujours fait défaut<sup>5</sup>. » Elle s'opposerait donc sur ce point à son ami dans les deux romans en prose. Il ne faut pourtant pas oublier le coup de théâtre final de *La Mort Artu* : [...] *la reine estoit trespassee de cest siecle nouvelement ; mes onques haute dame plus bele fin n'ot ne plus bele repentance, ne plus doucement criast merci a Nostre Seigneur qu'ele fist*<sup>6</sup>. Certes, ce renversement est annoncé de manière trop rapide pour avoir une importance réelle dans la manière de concevoir le personnage de la reine. On ne peut pour autant nier sa présence : l'auteur n'a pas voulu laisser la reine mourir dans le péché.

Il faut d'ailleurs noter que ce dénouement avait été préparé par le *Lancelot en prose* qui, comme l'a fait remarquer Philippe Walter, a souvent placé l'histoire de son héros et de la reine sous l'égide de la fête de la Madeleine<sup>7</sup>, donc de la figure de la pécheresse repentante, amie, voire amoureuse du Christ (et l'on conçoit alors tout ce qui l'unit à Guenièvre, amante de celui qui devait être l' élu du Graal). Par ailleurs, dès le début du *Lancelot*, l'auteur introduit une comparaison entre

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 475. Les paroles de la Dame du Lac à la page 461 nous confirment qu'il s'agit bien ici de l'écu fendu.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 458-459.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 310 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 276-277.

5 Jean-Charles Payen : « Plaidoyer pour Guenièvre. La culpabilité de Guenièvre dans le *Lancelot-Graal* », *op. cit.*, p. 112.

6 *La Mort le roi Artu*, p. 254.

7 A ce sujet, consulter Philippe Walter, « La fête de la Marie-Madeleine dans le *Lancelot* », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble, hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, tome III, Paris, Champion, 1993, p. 1451.

Guenièvre et Amite, celle que Lancelot confondra avec son amie et qui porte en elle tous les possibles de rédemption pour le royaume de Logres<sup>1</sup>. L'amante est mise en relation avec des figures féminines ayant un rapport très net avec le pardon divin.

D'ailleurs, dans l'un des manuscrits, Guenièvre n'est pas seulement l'instrument de la perte de Lancelot. Cette version lui donne un rôle plus beau : c'est elle qui l'incite à devenir ermite et inspire sa vie spirituelle, comme elle avait inspiré sa vie chevaleresque<sup>2</sup>. Guenièvre tient le rôle auparavant dévolu aux recluses et aux ermites et on retrouve le schéma traditionnel des scènes de conversion. Cependant, il est à noter que Guenièvre obtient cette conversion de vie comme elle obtenait de Lancelot qu'il combatte « au pire » ou « au mieux », celui-ci acquiesçant de nouveau par un « dame, puis qu'il vous plet, il m'est mout bel ». La reine conserve son influence sur son amant, mais elle a quitté son rôle de dame courtoise pour devenir conseillère spirituelle. Elle opère donc un renversement complet de la figure d'Eve pécheresse que lui avait imposée la *Queste*.

Les personnages féminins sont donc toujours composés de manière double et jamais les romans ne font d'eux des êtres entièrement néfastes, en particulier dans le cas du *Lancelot*. Femmes fées aux pouvoirs parfois bénéfiques, parfois négatifs, ce sont les personnages probablement les plus marqués du sceau de l'ambiguïté. Cette dernière découle naturellement de l'attitude elle-même ambiguë adoptée par les romans face à l'*amour fine* et au sentiment amoureux en général<sup>3</sup>. En outre, Myrrha Lot-Borodine remarquait à propos du *Lancelot* que ce roman tenait à représenter la femme comme le lieu de tous les possibles, tant positifs que négatifs. Guenièvre y est une nouvelle Ève et la sœur de Perceval la nouvelle Marie qui répare les fautes de toutes les Ève et d'un Lancelot devenu Adam. Guenièvre est donc la pécheresse mais, dans sa nature même de femme, possède aussi des possibilités de Rédemption. Le *Tristan en prose*, par l'entremise des interpolations de la *Queste*, conserve ce trait spécifique à Guenièvre. En revanche, Yseut, éloignée de toute préoccupation mystique, à l'instar de Tristan, est surtout montrée comme un risque pour la vie et la gloire chevaleresque de son amant, plus que pour sa vie spirituelle. Sur ce point, elle se distingue assez nettement du personnage de Guenièvre.

Enfin, les deux reines devaient nécessairement être rachetées par les textes du fait qu'elles sont l'image de l'Eglise et de son union avec Dieu à travers le mariage chrétien<sup>4</sup>. Nous avons effectivement constaté plus haut que Guenièvre et Yseut étaient des personnages dont le rôle social, royal, est très souvent mis en avant par le *Lancelot* comme par le *Tristan*. Si l'épouse du roi, sacré, représentant de Dieu sur la terre, n'est pas intouchable, il est impensable de la rendre entièrement condamnable d'un point de vue moral et religieux, surtout si on l'a montrée remplissant son rôle de reine, ce qui est le cas de Guenièvre et d'Yseut. Parce qu'elles sont de grandes dames et qu'elles sont reines, les romans les sauvent

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 59-60.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 265-266.

3 Nous reviendrons sur ce point dans la suite de notre étude.

4 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 395.



de l'opprobre dont ils les menaçaient ; le portrait en noir qui est dressé de leurs époux respectifs<sup>1</sup> contribue à cette entreprise. Malgré les violentes critiques dont elles font l'objet, elles restent dignes de leur statut d'héroïnes.

### Être les personnages principaux d'un roman de chevalerie : être un couple ?

On pourrait imaginer que Tristan et Yseut, dont on a dit que l'idéal se rapprochait de la relation conjugale, ont un statut de couple plus affirmé que Lancelot et Guenièvre qui demeurent dans la clandestinité de la liaison courtoise. En outre, on a remarqué plus haut que les deux romans sont assez avares de scènes de rencontre entre ces deux derniers protagonistes. En revanche, si peu d'épisodes réunissent seul à seul les amants de Logres, il ne manque dans le *Lancelot* aucune des scènes qui, traditionnellement, établissent les couples littéraires : celle de la rencontre, de la déclaration et du premier baiser, celle de la première nuit d'amour. Le *Tristan en prose* n'agira pas différemment avec son héros éponyme et son héroïne, à ceci près que l'union charnelle suit immédiatement la déclaration d'amour. Les scènes qui instituent le couple romanesque sont donc toujours présentes (à l'exception des Lancelot et Guenièvre du *Tristan*, dont on a vu que l'histoire était délibérément tronquée).

En outre, ces scènes bénéficient d'un traitement privilégié : ainsi, le *Lancelot en prose* a le souci d'officialiser la naissance du couple Lancelot-Guenièvre par la présence de témoins (Galehaut et la dame de Malehaut) : ils reçoivent le serment des deux amants, dans ce qui pourrait apparaître comme un simulacre de cérémonie de mariage (même si elle est hérétique à la fois d'un point de vue religieux et courtois) dont le « fils de la Belle Géante » serait à la fois l'officiant et le témoin<sup>2</sup>. Cette scène lie aux yeux du lecteur la destinée du chevalier à celle de sa dame, et ce de la manière marquante et originale qui sied à ces personnages de premier plan.

En outre, Galehaut fait partie des quelques personnages qui seront pendant longtemps les seuls à connaître l'existence de leur liaison, mais qui suffiront à faire exister leur couple dans leurs paroles : c'est le cas de Ninienne, de Lionel ou encore de Bohort. Car c'est surtout par le langage que le couple Lancelot-Guenièvre affirme son existence, à défaut de bénéficier de nombreuses scènes d'amour, d'où l'importance que revêt l'omniprésence de la reine dans le discours de son amant, contrairement à ce qui se passe pour Tristan et Yseut. C'est ici que l'on comprend la tonalité courtoise prise par le couple arthurien qui se crée plus dans l'amour de loin et le langage que dans des épisodes comme celui du séjour en Sorelois qui réunit physiquement (et non charnellement) les amants mais n'exalte pas leurs sentiments : l'*amour fine* est avant tout affaire de mots. En tant que personnages principaux, les amants occupent un volume textuel supérieur à celui des autres acteurs de l'histoire.

---

1 Nous aborderons ce sujet dans la suite de notre étude.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 115.

Enfin, le roman met en scène d'autres couples (Lancelot et la demoiselle d'Escalot, la dame de Béloé avec Gauvain...) : bâtis autour d'au moins un personnage secondaire, ils sont conçus comme des faire-valoir de la relation Lancelot-Guenièvre. Ils respectent certaines caractéristiques ou rituels du couple courtois : la dame de Béloé est une femme mariée à un homme puissant et amoureuse d'un chevalier errant à qui elle voue un sentiment adultère que l'absence ne parvient pas à faner ; Lancelot porte les couleurs de la demoiselle d'Escalot au tournoi de Winchester et prend sa manche en guise de *panoncel* afin de *fe[re] d'armes por l'amor de [li] a ceste assemblee*<sup>1</sup>. Mais ces deux relations sont fondées sur un amour illusoire et univoque si bien que, dans cette dernière partie du *Lancelot-Graal* où l'adultère royal est si décrié, les amants Lancelot et Guenièvre passent néanmoins pour le seul véritable couple<sup>2</sup>, bien qu'à aucun moment ils ne bénéficient d'un traitement aussi favorable que Tristan et Yseut, considérés parfois comme un couple officiel.

Les amants de Cornouailles remplacent le couple royal que devraient former Marc et Yseut : de ce fait, le roman officialise leur liaison, le montre plus souvent en couple, alors que Lancelot et Guenièvre sont presque toujours évoqués de manière séparée par le *Tristan*. Une grande partie de leur rôle consiste à jouer les confidents de Tristan et Yseut : leur domaine reste le sentiment amoureux, mais ils en sont moins les acteurs que les observateurs. En fait, leur couple n'est au centre du récit que dans les passages interpolés du *Lancelot en prose*, ce qui est peu. Ils ne sont pas les véritables héros du roman, si bien que l'action n'est jamais focalisée sur eux de manière suffisante pour développer cet aspect de leurs personnages.

Parce que l'auteur du *Tristan* veut évincer Lancelot et Guenièvre pour mettre en avant ses propres héros, il doit faire de ces derniers le grand couple du roman. Même si le *Tristan en prose* essaye de faire passer le sentiment amoureux après les aventures guerrières, l'histoire du couple principal reste un élément attractif du roman de chevalerie et c'est sur Tristan et Yseut que doit être projetée cette lumière. En outre, les scènes qu'ils partagent les montrent complices et fusionnels. Ce sont des amoureux, mais aussi des alliés ; l'hostilité qui les entoure les isole du reste des personnages et fait d'eux une sorte d'entité. Ils bénéficient aussi, contrairement à Lancelot et Guenièvre, de scènes où l'auteur les montre dans des situations quotidiennes, presque anodines<sup>3</sup>, qui par leur nature même provoquent un effet de réel et font véritablement croire au couple qu'ils forment.

Enfin, en tant que protagonistes du roman, ils sont au cœur de bien des dialogues. Par leurs discours, les personnages peuvent renvoyer d'eux des images diverses. On l'a vu, c'est par ce biais qu'est officialisé le couple de Tristan et Yseut. Ce ne peut être le cas de Lancelot et Guenièvre dont l'amour est mieux caché. En outre, les amants de Cornouailles sont souvent évoqués ensemble par les autres personnages ; c'est à deux qu'ils font l'objet d'une quête par les chevaliers

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 24.

2 Celui que Guenièvre forme avec Arthur, qui est encore un modèle (même dégradé) dans le *Lancelot propre*, est disloqué dans la *Mort Artu*.

3 Cf. *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 51 et suivants où ils s'entendent pour faire une plaisanterie à Dinadan.

de la Table Ronde<sup>1</sup>. C'est le couple de Tristan et Yseut qui intéresse les autres personnages, alors que, le plus souvent, c'est Lancelot seul qui bénéficie de l'attention générale. Guenièvre est considérée par les autres personnages avant tout comme la femme d'Arthur.

Leur statut de protagonistes permet donc bien à nos quatre amants de bénéficier d'un traitement qui les met en valeur au sein d'un couple et non comme des personnages individuels : même si parfois le texte se focalise sur l'un ou sur l'autre, les deux romans ont compris que l'originalité de leurs héros était justement d'être liés par une relation amoureuse qu'il s'agit de mettre en avant lorsque l'on veut affirmer leur statut de personnages principaux. C'est ainsi que procède le *Lancelot en prose* qui, au milieu de la somme de toutes les aventures qui touchent l'ensemble du royaume arthurien, doit faire en sorte que le lecteur ne perde jamais de vue que son héros éponyme constitue le fil directeur du roman : il met donc en valeur son statut particulier de personnage qui ne peut se comprendre que dépendant d'un autre personnage avec qui il entretient une relation amoureuse.

Le véritable couple du *Tristan* est donc bien celui de Tristan et Yseut, qui éclipse l'ancien couple héroïque du *Lancelot en prose*. En effet, c'est plutôt en tant qu'individus que le texte considère Lancelot et Guenièvre et les met en scène jusque dans le regard des autres personnages. Encore une fois, il s'agit pour l'auteur de se démarquer du *Lancelot* et d'affirmer sa supériorité. Néanmoins, le couple formé par Tristan et Yseut reposant surtout sur les apparences et un statut formel, faut-il comprendre que la notion de couple est mise à mal par le *Tristan en prose* ? Peut-être vaut-il mieux penser que c'est celle de couple amoureux qui est évincée, au profit d'un autre type de couple : celui que forme le compagnonnage guerrier. On sait que le *Lancelot en prose* accorde une attention particulière à l'amitié virile et guerrière : annonce-t-il déjà le traitement que lui réservera son successeur ?

## Le couple d'amoureux et le couple d'amis

Ce déplacement de la notion de couple est la conséquence naturelle de la primauté accordée à la prouesse sur l'amour. Dans un tel contexte, le couple formé par les deux meilleurs chevaliers du monde, dans le *Tristan*, ou par le plus brillant des membres de la Table Ronde et Galehaut dans le *Lancelot*, a la préférence de l'auteur sur celui que l'un d'eux pourrait former avec la plus belle des dames. L'amitié, le compagnonnage, prévalent sur l'amour. D'ailleurs, si les deux chevaliers du *Tristan en prose* oublient leurs amies à plusieurs reprises, ils pensent souvent l'un à l'autre. Lorsque sa réputation reste encore à faire, il n'est pas rare que Tristan évoque la possibilité que le bruit de ses hauts faits parvienne à Lancelot et qu'il désire forcer son admiration. Dans ce cas, Lancelot prend le rôle qui devrait revenir à la dame, d'autant que celle-ci peut même être réduite au rang d'opposant à la prouesse guerrière<sup>2</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 146.

2 Cf. Vibeke Østergaard Kristensen, « L'amour de Tristan et Iseut dans *Le Roman de Tristan en prose*. Amour fatal ou amour chevaleresque ? », dans *Revue Romane*, n° 20, tome 2,

On rejoint ici l'idée évoquée par Georges Duby selon laquelle le service d'amour était en fait destiné à conquérir l'estime et l'amour du seigneur plus que de sa femme<sup>1</sup>. Ici, la place du seigneur est occupée par Lancelot, par un compagnon. Georges Duby poursuit ainsi le parallèle entre amour courtois et amitié :

Les jeux de la fine amour enseignaient en vérité l'*amistat*, comme disaient les troubadours, l'amitié, l'*amicitia* selon Cicéron, promue, avec toutes les valeurs du stoïcisme, par la Renaissance, par ce retour à l'humanisme classique dont le XII<sup>e</sup> siècle fut le temps. Désirer le bien de l'autre avant le sien propre, le seigneur attendait ceci de son homme. De toute évidence – il suffit pour s'en convaincre de relire les poèmes et les romans – le modèle de la relation amoureuse fut l'amitié. Virile<sup>2</sup>.

Dans un tel contexte, on conçoit qu'il soit parfois difficile de distinguer amour et amitié, puisqu'il est possible de substituer l'un à l'autre.

Le *Tristan en prose* opère visiblement un retour au modèle susdit. Tristan et Lancelot sont à la fois *ami* et *compaignon*, comme le prouve la manière dont ils se désignent l'un l'autre :

A vos, mesure Lancelot dou Lac, [...] li chevaliers nez de Leonois, c'est asavoir Tristanz, vostre *ami* et vostre *cosin* et vostre bien voillant aussi vraiment come se je fusse vostre *freres charnieus* [...] <sup>3</sup>.

« Ha, mesure Lancelot, tant vous perdrés a cestui jour boin cevalier, qui mout vous amoit, et boin *compaignon* ! Hui depart nostre *compaignie* par la mort, qui la fait departir a force<sup>4</sup>. »

Ce qui apparaît dans les paroles des deux hommes, c'est qu'ils se considèrent à la fois comme des pairs en chevalerie, mais avant tout comme des amis, au sens moderne du terme, comme en atteste l'emploi des termes *ami* et *compaignon*<sup>5</sup>. Tous deux contiennent une connotation affective certaine, renforcée parfois par l'introduction de liens de parenté fictifs, qui ne sont là que pour montrer que les dénominations utilisées sont bien à comprendre dans le registre des sentiments plus que dans celui des relations sociales à proprement parler.

Lancelot et Tristan sont donc des chevaliers ayant tous deux à peu près le même âge et la même condition sociale (ils sont tous les deux fils de roi et issus

---

1985, p. 247. Le critique cite ici les paroles que prononce Tristan contemplant la bataille qui oppose le comte Agripe au roi Hoël (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 564).

1 Georges Duby, « À propos de l'amour que l'on dit courtois », dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection « Quarto » (première édition : Flammarion, 1988 et 1990) p. 1419.

2 Georges Duby, « À propos de l'amour que l'on dit courtois », *op. cit.*, p. 1420.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 688. C'est nous qui soulignons.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 80. C'est nous qui soulignons. Cf. aussi édition Ménard, tome III, § 262.

5 Pour la signification à donner à ces deux termes, nous avons suivi les indications données par Huguette Legros (*Amitié, féodalité, liens de parenté dans les chansons de geste d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle*, thèse d'État préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Jean Subrenat, et soutenue à l'Université de Provence, 1993), pp. 47-48 et p. 82.

d'un lignage prestigieux), qui font parfois route ensemble, se battent pour la bonne cause et contre des ennemis communs, en particulier les *losengiers* qui mettent leur amour en péril (en cela, ils sont bien des alliés), et surtout deux hommes liés par une affection véritable. Ils sont également liés par le serment plus ou moins tacite qui les oblige à garder le secret sur leurs liaisons adultères respectives, à les protéger et à s'aider l'un l'autre. Chez eux, le compagnonnage guerrier et l'amitié vont de pair.

De ce point de vue, le *Tristan en prose* est bien l'héritier du *Lancelot* qui contient ce qui reste sans doute l'un des plus beaux modèles d'amitié masculine à travers le personnage de Galehaut, pour lequel on trouve des termes semblables à ceux que nous avons relevés plus haut<sup>1</sup>. A la fois frères d'armes et amis dévoués, il existe également entre le roi des Lointaines Îles et l'héritier du royaume de Ban un rapport d'égalité car, si au début Galehaut semble à la tête d'une puissance qui le mettrait au dessus de Lancelot, celui-ci possède un ascendant certain sur son ami ; en outre, il descend du lignage de David, ce qui lui confère un prestige au moins égal à celui que procure le pouvoir politique et militaire du roi des Lointaines Îles ; enfin, Lancelot est fils de roi, alors que Galehaut est le « fils d'un pauvre prince » : la supériorité sociale est cette fois du côté du fils de Ban. Cependant, leur amitié doit tendre à aplanir cette différence, comme l'affirme Galehaut lui-même<sup>2</sup>.

Il est vrai qu'il ne fait finalement qu'une incursion assez brève dans le récit. Mais Lancelot possède d'autres amis précieux : les membres de son lignage, et en particulier ses cousins, ainsi que Gauvain, personnage avec lequel, après la mort de Galehaut, il entretient des rapports privilégiés qui lui font déclarer, même après que le neveu d'Arthur a recherché sa mort avec un acharnement obsessionnel et aveugle, [...] *si est il li hom el monde qui riens ne m'est que je plus ai amé et aim encore, fors le roi solement. [...] ceste merveille poés veoir ; il ne me savra ja tant haïr que je ne l'aime [...]*<sup>3</sup>. Le vocabulaire employé pour désigner une affection toute amicale est bien le même que dans le cas du sentiment amoureux, comme le prouve cette réplique de Lancelot à la reine :

Dame, fet Lancelos, quant l'en vos avroit tote jor conseillie, si en ferois vos vostre volenté, mais ci ne covient il mie grant conseil, kar cil ne vos ameroit pas qui ceste honor vos loeroit a refuser, c'est la seignorie de Bretaine et le roi Artu qui est vostre sires espos et li plus preudom del mond, et si en seriés trop blasmee. Tuit cil qui li vos diroient ne vos ameroient pas, et si vos amerions nos miels en ceste terre entre moi et mons seignor [Galahos] qui ci est. Mais nos volons miels soffrir paines et mesaises, kar autresi conois je son cuer comme le mien, ne l'en ne doit pas loer a chose que l'en aime ce que a mal li puet torner<sup>4</sup>.

Dans cette réplique, le verbe *aimer* désigne aussi bien le sentiment amoureux que Lancelot éprouve pour sa dame que l'amitié que Galehaut ressent pour elle. D'ailleurs, les deux hommes peuvent être le sujet du même verbe *aimer*, ce qui prouve l'équivalence de leurs sentiments dans le texte.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 75, 82, 84...

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 74.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 185-186.

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 166-167.

En outre, on remarquera que le terme employé pour désigner l'amitié est bien le terme d'*amour*, comme l'illustre la réplique de Galehaut suivante :

Por ce vos pri je por Dieu que vos metés totes les paines en ce que nostre amor ne departe et quant vos serois avec ma dame la roine, si li loés ce que je vos ai dit qu'ele nos lest ensamble, et je li loerai d'autre part. Et se vos vos amiés de rien, vos devriés desirer que vos eussiés a tos jors sa compaignie, kar lors serions tuit troi ensamble sans departir. Et sachoïs, se ne fust por vos corociier, j'avoie en pensé une chose que je feïsse prochainement, si ne fis je onques en ma vie felonie ne traïson ; mais cesti feïsse je, kar poor de mort et force d'amor le me feïssent fere, et si vos dirai que ce fust<sup>1</sup>.

Le *Tristan* emploie lui aussi le verbe *aimer* et ses dérivés pour évoquer l'amitié : *Ha, mesire Lancelot, tant vous perdrés a cestui jour boin cevalier, qui mout vous amoit, et boin compaignon ! Hui depart nostre compaignie par la mort, qui la fait departir a force*<sup>2</sup>. Tristan mêle intimement le verbe *aimer* au vocabulaire du compagnonnage. Le fait de porter ensemble les armes tisse des liens privilégiés méritant l'appellation d'*amour*.

Le *Tristan* peut même aller plus loin puisque le vocabulaire de l'amour est ensuite applicable aux armes elles-mêmes :

Cele espee que je tant aim, pour ce que jou ne le puis presenter a la Table Reonde, m'i presenterés, et priiés a nos compaignons qu'il facent houneur a m'espee, quant a moi ne le pueent faire. Et Diex set bien de con grant cuer je les ai amés, et que je pourcachai de tout mon pooir l'ouneur de la Table Reonde, en quel lieu que aventure me portoit. Pour ce devront il hounerer mes armes, que je les aim par amours. [...] Et lour dites que je sui tristes pour amour de cevalerie, que je muir si tost que je ne sui en ma personne demouré !

Tristan finit ici par confondre l'amour des armes et l'amour des compagnons d'armes jusque dans des tournures syntaxiques ambiguës : en effet, lorsqu'il déclare *pour ce devront il hounerer mes armes, que je les aim par amours*, le pronom complément d'objet direct renvoie à l'épée et à l'écu de Tristan mais, grammaticalement, il pourrait aussi bien désigner les compagnons comme objet de l'amour absolu (signalé par la tournure redondante *aimer par amours*) du chevalier mourant. Le texte indique ici que l'amour de Tristan s'applique à la chevalerie dans son ensemble, hommes et armes confondus : on peut donc parler d'*amour de cevalerie* comme d'amour de la dame ; les adieux du héros à la vie sont plus épiques que romanesques, et rappellent Roland mourant s'adressant à sa chère Durendal. Le *Tristan en prose* va donc ici plus loin que ne l'avait fait le *Lancelot*.

L'amour est un sentiment applicable aussi bien à l'ami qu'à la dame. Ce dernier ne risque-t-il pas de concurrencer l'amante dans le cœur du chevalier ? Dès le *Lancelot en prose* le problème est posé. Elspeth Kennedy l'expose en termes directs, déclarant que dans l'adultère commis par le héros et la reine, « c'est Galehaut plutôt qu'Arthur qui est présenté comme le troisième membre du

---

1 *Lancelot en prose*, tome I, p. 36.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 195. C'est nous qui soulignons.

triangle<sup>1</sup> ». Guenièvre et lui se livrent un véritable combat pour la possession de Lancelot, illustrant la concurrence entre le sentiment amoureux et l'amitié dans le roman. L'un des songes de Galehaut met en scène cet affrontement de manière explicite et violente :

[...] il m'estoit avis en mon dormant que je estoie en la maison le roi Artu mon seignor o grant compaignie de chevaliers ; si venoit hors de la chambre la roine un serpent, le greignor don je onques euisse oï parler, et venoit droitement a moi et espandoit feu et flambe si que je perdoie la moitié de tos mes membres<sup>2</sup>.

Ce rêve annonce la victoire de l'amour sur l'amitié.

Il est vrai que la relation de Galehaut et Lancelot est toujours régentée par la reine. Jean Frappier la disait prise entre deux pôles : d'un côté le Sorelois, un espace autarcique, telle que le roi des Lointaines Iles souhaiterait son amitié avec le jeune chevalier ; de l'autre le royaume de Logres, espace ouvert où règne Guenièvre qui menace la relation virile<sup>3</sup>. Nous remarquerons cependant que le Sorelois n'établit pas une frontière imperméable à l'influence de l'amante, puisque sa pensée y suit Lancelot pour le tourmenter. L'amitié virile ne peut être un substitut de l'amour, et encore moins le supplanter : sans l'amie, le *locus amoenus* n'est qu'un lieu de la plainte<sup>4</sup>. La reine y pénètre même physiquement pour y régner en souveraine lors de l'affaire de la fausse Guenièvre. L'amour veille à toujours garder sa place auprès de cette amitié jusque dans l'Éden qu'est le Sorelois.

Le *Tristan en prose* adopte une géographie le plus souvent inverse de ce point de vue. Le monde d'Yseut est celui de l'île (elle est princesse d'Irlande) ou du *locus amoenus*, espaces clos où elle voudrait garder son ami prisonnier de son amour, alors que Logres est le pays toujours ouvert de l'aventure, mais aussi du compagnonnage.

Yseut n'y possède aucun pouvoir alors que Guenièvre, dans le *Lancelot*, parce qu'elle est un personnage marqué par l'*amour fine*, conserve la plupart du temps un contrôle sur son amant et ses relations à autrui et en particulier sur celle qui l'unit à Galehaut, et ce dès le début, comme l'explique Jean Frappier :

Guenièvre se constitue la garante du compagnonnage des deux chevaliers : *Je vous doing cest chevalier a tous jors*, déclare-t-elle à Galehaut, *sauf ce que je i aie eü avant* [...]. Elle règle ainsi avec fermeté la situation respective des trois protagonistes en subordonnant l'amitié à l'amour<sup>5</sup>.

Alors que jamais Yseut n'exerce un tel pouvoir sur son amant, la femme possède très tôt une influence au moins égale à celle de l'amitié, sur le héros du *Lancelot*,

---

1 Elspeth Kennedy, « Études sur le *Lancelot en prose* ; II Le roi Arthur dans le *Lancelot en prose* », dans *Romania*, tome 105, n° 1, 1984, p. 49.

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 7.

3 Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », dans *Romance Philology*, volume XVII, n° 3, février 1964, p. 541.

4 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 130-131.

5 Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 550.

comme en témoigne son amour équitablement partagé entre Ninienne et ses cousins.

François Suard note à propos de la relation privilégiée qu'entretiennent Lancelot et son plus jeune cousin Bohort que « ce couple héroïque est destiné par ailleurs à faire suite, sans l'annuler, au couple précédemment formé par Lancelot et Galehot<sup>1</sup> ». C'est dire s'il est inconcevable pour l'auteur de laisser son héros sans *ami charnel* : même s'il condamne à mort Galehaut et son amitié passionnée pour Lancelot (le roman critique l'excès des sentiments tournés vers la créature plutôt que vers le Créateur), il doit lui trouver immédiatement un successeur si proche de son héros qu'il en est le cousin. En outre, tout comme Galehaut, il est un allié actif du couple adultère, même lorsqu'il prend ses distances avec Guenièvre qu'il accuse d'être responsable de la folie et du malheur de son cousin. Le *Lancelot en prose* établit donc un subtil équilibre entre amour et amitié virile, et sait mettre la seconde au service du premier si besoin est.

La fin du roman pourrait faire songer à un changement de point de vue : alors que la vie de Tristan s'ouvre et se clôt sur une figure féminine (il naît puis reçoit son nom dans les bras de sa mère ; il meurt par et avec Yseut), les dernières paroles de Lancelot sont pour être enterré à la Joyeuse Garde aux côtés de Galehaut<sup>2</sup>. Certes, pour que la morale soit sauve, il était délicat de voir Lancelot souhaiter passer l'éternité couché auprès de Guenièvre ; il reste que c'est sur le couple d'amis que semble s'achever le roman. Cependant, il ne faut pas oublier que la tombe de Galehaut se trouve à la Joyeuse Garde, symbole de la joie d'amour, conquête effectuée au nom de Guenièvre par un chevalier galvanisé par la pensée de sa dame. Le *Lancelot en prose* tente donc une conciliation harmonieuse de l'amour et de l'amitié, réunissant les amis sous l'égide de la dame.

Cependant, ce dénouement transposé dans le contexte du *Tristan en prose* ne produit sans doute pas la même résonance. Si l'harmonie paraît s'installer entre amour et amitié dans le *Lancelot*, c'est que tout le roman montre l'influence de la dame comme assez constante ; ce n'est pas le cas du *Tristan* qui malmène la notion de couple amoureux. Il est d'ailleurs intéressant de comparer la mort des héros masculins. S'il est vrai que Tristan meurt en tenant Yseut dans ses bras, elle n'occupe pas l'essentiel de ses paroles lorsqu'il prononce son *planh*<sup>3</sup>. Le couple d'amis occupe alors une position peut-être choquante pour le lecteur des romans tristaniens en vers : ce sont les compagnons d'aventure, où Lancelot figure en bonne place, qui font la plus grande partie du discours de Tristan<sup>4</sup>. On est loin de l'attente obsessionnelle d'Yseut dans la version primitive de la légende. Certes, elle ne peut plus ici sauver Tristan, mais il reste étrange qu'elle n'occupe pas plus la pensée de son amant à l'instant de sa grande déploration. Ici, Tristan agonise plus en héros épique qu'en héros courtois.

---

1 François Suard, « Bohort de Gaunes, image et héraut de Lancelot », dans *Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, tome II, p. 1316.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 261.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 77 et suivants.

4 Les adieux de Tristan à la chevalerie occupent les pages 193 à 197 ; l'évocation de son amour pour Yseut se limite à deux pages.



Ce primat de l'amitié virile sur l'amour explique que Tristan forme un couple à part entière avec Lancelot. Certains motifs habituellement réservés au couple amoureux sont d'ailleurs déplacés sur lui. Ainsi, le geste de Tristan face aux lettres de Lancelot :

- En non Dieu, fait mesire Tristrans, je aim bien ses letres, mais je amaisse mout mieus a veoir son cors. Mais quant il est en tel maniere que je nel puis ore veoir et il m'envoie ses letres, ce m'est uns mout grans reconfors. Or cha bailliés moi les letres. »

Et elle li baille tout maintenant et il les rechoit mout hounereement, et baise par maintes fois le seel de Lanselot. Et quant il l'a une grant pieche baisié et mis a ses ieus ausi com se che fust une sainte cose, il brise le seel et œuvre les letres et trueve qu'eles disoient paroles assés delitables et assés beles<sup>1</sup>.

Cette gestuelle et ce vocabulaire rappellent la vénération des corps saints et l'emploi qu'en faisaient des scènes d'amour de loin comme celle du peigne dans la *Charrette*. Le motif est transposé sur un couple d'amis qui focalise l'attention du roman.

Les noms de Tristan et Lancelot reviennent ensemble comme une sorte de litanie durant toute la première partie du roman, le plus souvent lorsqu'il s'agit d'exalter leur valeur commune ou pour établir des comparaisons, si bien qu'avant même de s'être physiquement rencontrés, les deux chevaliers forment un couple. Car l'épisode qui est véritablement retardé, comme doit l'être tout événement primordial et attendu par les lecteurs, n'est pas tant celui de la rencontre entre le héros éponyme et son amie mais plutôt celle qui doit mettre les deux meilleurs chevaliers du monde en présence. Toutes les mentions de leurs deux noms accolés n'ont pour but que de préparer cette rencontre qui n'en finit pas d'être repoussée et qu'un public friand de héros chevaliers ne pouvait qu'attendre impatiemment.

Le couple d'amis peut donc se substituer au couple d'amoureux. Certaines réécritures du *Tristan en prose* l'ont d'ailleurs bien senti et traduit, comme celle qu'a proposée Pierre Sala au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Son *Roman de Tristan de Leonnois et de la belle Reine Yseulte* s'inspire surtout du compagnonnage de Tristan et Lancelot, met l'accent sur les aventures chevaleresques et délaisse la légende originelle et le couple amoureux. On peut donc penser que les premiers lecteurs du *Tristan en prose* étaient eux aussi sensibles à sa tendance à favoriser l'aventure et la chevalerie, et le couple d'amis aux dépens du couple d'amants. L'essentiel y était le compagnonnage guerrier des deux meilleurs chevaliers du monde.

A l'opposé, un couple masculin brille par son absence : celui que Lancelot formait avec Galehaut. Le *Tristan en prose* cherche à se démarquer de ce qui pourrait mettre Lancelot trop en avant par rapport à Tristan, mais cette amitié est si célèbre que son oubli ne pouvait manquer d'être remarqué. En outre, le couple que Tristan forme avec Lancelot ne revêt pas du tout le même caractère : il n'y

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, p. 258.

2 Pierre Sala, *Roman de Tristan de Leonnois et de la belle Reine Yseulte* (Nat. Lib. of Wales : ms. 443-D ; Bib. Bodmer. : cod. Bodm. 148) ; référence tirée du *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XVI<sup>e</sup> siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de Michel Simonin†, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, 2001 (première édition : Fayard, 1951).

donc pas eu de substitution. Ce type de relations amicales, aussi excessives que l'amour passion, ne peut être que mortifère, et il faut que les malheurs de l'amour impossible soient compensés par le bonheur en chevalerie, donc dans l'amitié guerrière. Marie-Josée Bayard notait à propos du *Livre d'Artus* que l'amour et la sexualité de la femme n'y sont pas considérés comme dangereux dès lors qu'ils restent épisodiques et compensés par les relations amicales masculines :

La femme doit donc rester un agréable interlude ; après usage, l'homme reprend sa vie comme avant, une vie d'homme, dans un milieu d'hommes, avec des préoccupations et des activités d'homme et retrouve les liens du compagnonnage infiniment plus forts et importants<sup>1</sup>.

Les héros masculins du *Tristan*, qui semble proposer le même idéal, n'atteignent celui-ci que rarement mais l'amitié de Lancelot et de Tristan y participe ; c'est un couple d'amis qui se situe dans la droite ligne du compagnonnage, protégeant ainsi le devenir du royaume menacé par l'amour de la femme.

\*

Ainsi, la notion de bonheur amoureux ne recouvre-t-elle pas la même acception selon les personnages. Dans le cas de Lancelot et Guenièvre, elle correspond à une conception courtoise d'un bonheur tourné vers autrui, et la souffrance est propitiatoire. Au contraire, pour Tristan et Yseut, qui ne partagent pas ces origines littéraires courtoises, elle est un obstacle à un bonheur qui ne saurait être qu'autarcique.

Ce dernier restera pour Tristan et Yseut un rêve inaccessible et le *Tristan en prose* les a conçus comme des personnages-types d'amoureux malheureux afin de les opposer à Lancelot et Guenièvre. Pendant la plus grande partie du roman, le *Tristan* construit ses couples de manière radicalement antagoniste, parfois jusqu'à la caricature. Le *Lancelot* s'était montré plus nuancé dans l'élaboration du couple Lancelot-Guenièvre, plus capables de répandre la joie que de l'éprouver eux-mêmes. De ces deux personnages complexes, le *Tristan* a choisi de ne conserver que les données qui faisaient d'eux des amants privilégiés.

Il est vrai que si les amants arthuriens sont toujours menacés par les *losengiers*, les dangers qui menacent leur amour semblent s'aplanir d'eux-mêmes dans le *Lancelot*, voire devenir inexistant dans le *Tristan*, et ce jusqu'à la *Mort Artu*. Le *Tristan en prose*, à nouveau, recherche le contraste et sème d'embûches le parcours de ses nouveaux héros dès le début du roman, encouragé en cela par la légende primitive. Encore une fois, la conception littéraire des personnages, en particulier des héros masculins, explique ces divergences : Lancelot est un héros du lignage et de la cour, au contraire de Tristan qui, dès sa création, est un personnage solitaire en butte à l'hostilité de la société et de sa parentèle ; dès lors,

---

1 Marie-Josée Bayard, "La place de la femme dans le *Livre d'Artus* : un exemple de la transposition littéraire des structures sociales dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Actes du 14<sup>e</sup> congrès international arthurien, Rennes 16-21 août 1984*, tome I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, p. 55.

il est promis à un destin contraire, et son amie avec lui, au contraire du couple arthurien qui évolue dans un milieu plus favorable. Cet écart, le *Tristan en prose* cherche à l'accentuer et à le systématiser ; cependant, il finit par opérer un renversement brutal : à leur mort, Tristan et Yseut se transforment en modèles pour Lancelot et Guenièvre qui deviennent à leur tour exemplaires des revers de Fortune.

Enfin, la notion même de couple est contestable. Les deux romans se plaisent à considérer les amants avant tout dans leur rôle social. C'est dans le *Tristan en prose* que ce phénomène est le plus flagrant, bien des aventures pouvant se dérouler sans même une évocation de la dame. Cette tendance se dessinait déjà dans le *Lancelot*, qui reste avant tout la chronique d'aventures chevaleresques, d'un monde d'hommes ; cependant, elle était encore limitée par l'influence de l'*amour fine* qui ne saurait voir se dissocier tout à fait chevalerie et amour.

Les romans s'attachent à montrer que l'idée de couple (et en particulier de couple courtois) est en majeure partie illusoire, surtout dans le *Tristan en prose*. Ce dernier privilégie en effet la prouesse chevaleresque aux dépens de l'amour. De ce fait, la dame est souvent oubliée par le roman qui s'intéresse surtout à ses personnages masculins et souligne même l'ironie qu'il y a à écrire un roman de type courtois en en bouleversant les règles. Pour ce faire, il caricature le *topos* de l'amour de loin et le détourne du sentiment amoureux. Si ce procédé est évident dans le *Tristan*, on remarque que le *Lancelot* suggérait déjà que l'amour de loin n'est peut-être, à l'extrême, qu'une forme de l'amour de soi. Les deux romans réactualisent donc le motif pour le pousser jusqu'au point où il montre les limites de la courtoisie, où il révèle que celle-ci est plus une exaltation de la chevalerie que de la femme.

Cette dernière est d'ailleurs montrée sous un jour péjoratif : par nature impudique et infidèle, elle s'avère dangereuse pour l'homme, sa valeur guerrière, mais aussi sa vie ou même son âme. Car la femme, en particulier dans la vision qu'en donne le *Lancelot* (la misogynie du *Tristan* demeure en effet moins métaphysique), est au mieux l'instrument privilégié du démon, au pire, un être diabolique par essence. Ces personnages embarrassants doivent en outre rester suffisamment discrets pour laisser aux véritables héros, les chevaliers, le loisir d'occuper tout l'espace textuel nécessaire. C'est pourquoi les deux romans, mais surtout le *Tristan*, cherchent à les effacer du récit autant qu'il est possible. Guenièvre et Yseut ne conservent leur statut d'héroïnes que parce qu'elles possèdent aussi des contre-pouvoirs bénéfiques qui les apparentent à des fées bienfaitrices ou à des mères nourricières, et parce qu'elles se rattachent à l'idée de la Rédemption (c'est en particulier le cas de la Guenièvre du *Lancelot*).

Le point de vue des auteurs sur la femme est donc très ambigu, comme pouvait l'être celui du Moyen Âge en général ; il met en valeur une vérité exaltée par le *Tristan en prose* : le sentiment le plus noble est l'amitié chevaleresque. Même si les quatre amants, héros d'un roman de type courtois, semblent être au cœur de l'action et posséder le statut de couple, ce dernier est précaire.

Le couple d'amoureux peut être supplanté par le couple d'amis, la substitution s'effectuant d'autant plus facilement qu'il n'existe pas de réelle distinction entre l'amour et l'amitié. Si le *Lancelot en prose* parvient à maintenir

un bel équilibre, plaçant toujours l'amitié virile sous l'égide de la dame, le *Tristan* favorise nettement la première : pour lui, un couple digne de ce nom ne peut être qu'un couple masculin lié par le compagnonnage chevaleresque. Le couple qui est véritablement au centre de l'œuvre, c'est finalement celui de Lancelot et Tristan, les représentants des deux cycles en prose du XIII<sup>e</sup> siècle. Comme eux, ils se ressemblent tout en gardant leurs caractères propres et distincts, sont à la fois presque frères et rivaux. Le vrai couple est peut-être celui que forment ces deux vastes romans destinés à se compléter pour constituer la Somme arthurienne tant attendue, malgré les rivalités auctoriales.



## Chapitre 2

### Le couple adultère et la société

Le rôle social de Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut est un aspect sur lequel les Sommes en prose mettent l'accent pour signifier leur ancrage dans une société dont ils sont partie prenante, donc responsables. Ils sont à la fois, en tant que chevaliers et reines, garants des règles qui la régissent et soumis à elles. Les romans courtois reposent sur une fiction morale : une nouvelle éthique, fondée sur l'amour adultère, coexiste avec la morale traditionnelle, si bien que des actes ordinairement répréhensibles peuvent être considérés comme normaux, voire bons.

Nos Sommes en prose, cependant, n'entrent pas dans ce cadre défini, puisqu'on a vu à quel point elles se démarquent parfois de l'éthique de l'*amour fine*. Comment la relation extraconjugale va-t-elle être considérée par la morale sociale dans un roman qui se donne les apparences de la courtoisie tout en s'en démarquant sur le fond ? L'adultère peut-il être condamné lorsqu'il est commis par ceux que la société elle-même se donne comme modèles ?

#### Le jugement d'autrui

##### L'adultère condamné

L'adultère, en théorie, est réprouvé en toutes circonstances parce qu'il s'oppose aux règles établies pour la préservation de l'ordre social. Il l'est encore plus lorsqu'il est le fait de la femme, qui plus est de la femme du seigneur ou, plus grave encore, de celle du roi, car il touche alors aux questions de l'hérédité et du patrimoine. L'homme médiéval pense que toutes les qualités des parents ainsi que toutes leurs caractéristiques sont transmises par le sang, en particulier celui du père<sup>1</sup>. La gravité du cas est accrue lorsqu'il s'agit du roi, car la royauté se transmet par voie héréditaire.

C'est là le principal danger que représente l'amour courtois pour la société. Georges Duby décrit l'adultère comme un vol commis par l'amant, un jeune chevalier, aux dépens de la famille du mari<sup>2</sup>. Nos romans en prose dénoncent les conséquences néfastes de l'*amour fine* dans la société chevaleresque et montrent de quelle manière cette dernière se défend en faisant peser des contraintes sur le couple d'amants. De la même manière que l'opinion d'autrui pouvait consacrer le héros par le *los*, elle peut aussi le condamner par le jugement qu'elle rend sur son amour. Les réactions des autres personnages témoignent de la vision de l'adultère que l'auteur a voulu transmettre.

---

1 À ce sujet, consulter : Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, *op. cit.*, p. 1188.

2 Georges Duby, « À propos de l'amour que l'on dit courtois », dans *Féodalité*, *op. cit.*, p. 1416.

Souvent, le vocabulaire employé pour évoquer l'adultère est extrêmement péjoratif. Celui de Tristan et Yseut est qualifié de *fole amor [qui] torn[e] a honte au roi Marc*<sup>1</sup>, termes qu'employait déjà le *Lancelot en prose* dans sa dernière partie<sup>2</sup>. Le narrateur porte un jugement sur Yseut dont il dit qu'elle aime Marc *non mie tan com ele deüst*<sup>3</sup> : elle est en faute par rapport à la morale conjugale, sociale et religieuse.

Lancelot et Guenièvre sont tout aussi coupables dans le *Tristan*, ce que résume le symbolisme de l'écu envoyé par Morgain<sup>4</sup>. A cette occasion, l'auteur se livre sur le terme *deshounour* à de nombreuses et significatives dérivations. Chaque phrase contient un terme en rapport avec le déshonneur et la honte. On remarque que dans la dernière occurrence, Lancelot et Guenièvre ont un rôle d'agent actif : ils portent atteinte à l'honneur d'autrui. En revanche, partout ailleurs, le déshonneur les frappe eux-mêmes : en déshonorant Arthur, ils se déshonorent aussi. De plus, la *honte* s'étend des individus à des groupes plus importants : de Lancelot à son lignage, du roi Arthur au pays de Logres, car toucher au souverain, c'est toucher au royaume<sup>5</sup>. La faute des amants ne relève pas seulement du domaine conjugal et interpersonnel, c'est une affaire d'État. En outre, ce jugement, comme celui qui a été porté sur l'autre couple, n'émane pas d'un personnage intradiégétique mais du narrateur qui, parce qu'il est extérieur à l'action, est censé être l'avis impartial. Ses interventions, même peu nombreuses, revêtent un grand poids.

Les autres personnages ne se privent pas de reprocher eux aussi leur adultère aux amants. Dans le *Tristan en prose*, Guenièvre est insultée par un chevalier qui fait preuve d'une mordante ironie à son égard et, de fait, à toute la *meson* d'Arthur<sup>6</sup>. La culpabilité de Lancelot et de son amie est mise en évidence par les interpolations de passages célèbres de la *Queste* où le chevalier se voit reprocher son péché d'adultère par divers hommes de bien et par des interventions de l'Au-delà. L'auteur du *Tristan* évite l'écueil de porter un jugement aussi négatif sur son personnage éponyme en le conservant un peu en-dehors de la Quête, mais n'hésite pas à charger son modèle.

Il faut dire que celui-ci n'était pas épargné par le *Lancelot en prose* et ce bien avant *La Queste*. Dans le discours de maître Hélie de Toulouse à Galehaut revient, en *leitmotiv*, le thème de l'*onor* et de la *honte*, cette dernière menaçant le clerc lui-même<sup>7</sup> : comme dans le *Tristan*, la faute de Lancelot et Guenièvre déshonore les amants, le mari, mais aussi, une fois divulguée, tous ceux qui s'y trouvent liés de

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 514.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 486.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 177.

5 C'est là une conséquence de l'idée, prégnante au Moyen Âge, des « deux Corps du roi », selon laquelle le roi a en lui deux Corps, un Corps naturel et un Corps politique (Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989 ; édition originale : Princeton University Press, 1957, p. 22-23).

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 230.

7 *Lancelot en prose*, tome I, p. 58-59.

près ou de loin, même lorsque ce lien se limite à la connaissance de l'adultère, comme dans le cas d'Hélie.

Parce qu'ils savent que leur amour est réprouvé, les amants doivent constamment se cacher ; c'est le cas pour Tristan et Yseut, même une fois qu'ils se sont réfugiés au royaume de Logres<sup>1</sup>, qui n'accepte pas d'emblée un couple adultère : c'est pour cette raison que, même après que Marc a voulu les faire exécuter, Tristan et Yseut ne peuvent y fuir sans être considérés comme des traîtres, pas plus qu'ils ne peuvent gagner le Léonois ; du point de vue du droit, la faute n'est pas du côté de Marc mais du leur. La Joyeuse Garde est donc une prison qui, pour être dorée, n'en contraint pas moins les amants à vivre à l'écart du corps social. On voit ici toute l'ambiguïté du motif du *locus amoenus*.

Pourtant, le *Tristan en prose* montre l'adultère comme étant monnaie courante dans la société, comme le révèle l'épisode du cor magique<sup>2</sup>. Presque toutes les dames de Cornouailles sont désignées comme des épouses adultères par le vin qui se répand sur leur robe, selon un motif traditionnel de la littérature arthurienne. Encore cela pourrait-il être justifié dans leur cas, car les hommes de Cornouailles sont de mauvais chevaliers : leurs maris sont donc peu dignes d'estime et d'amour. Dans une oeuvre fondée sur l'éthique courtoise, l'infidélité peut être cautionnée, car la courtoisie prend le pas sur la morale traditionnelle. Cependant, les amants de ces femmes doivent être aussi peu dignes d'estime que leurs maris et l'adultère est alors d'autant plus condamnable qu'il n'est pas légitimé par la valeur de l'être aimé. L'adultère est montré comme le péché le plus répandu dans l'univers courtois, et condamné comme un fléau social, qui touche même ceux que l'on croit irréprochables. L'auteur exerce alors son ironie : selon Marc, la trahison de Tristan abaisse sa valeur et, sans elle, il serait aussi bon chevalier que Lancelot ; le lecteur ne peut manquer de sourire, lui qui sait que Lancelot est marqué de la même faute.

Le *Tristan en prose*, comme le *Lancelot* dans une moindre mesure, développe une morale traditionnelle de respect des liens sociaux, qu'ils soient conjugaux ou vassaliques. Il montre une société courtoise corrompue dans ses fondements par l'adultère, qui touche tous les membres du corps social, comme le prouve l'épisode de la *Vergogne Uter*<sup>3</sup> où ce n'est plus le chevalier qui trahit le roi, mais l'inverse. Le châtiment de l'adultère, dans cette histoire exemplaire, est immédiat, ce qui fait peser le poids de la culpabilité sur nos deux couples. Pour Emmanuèle Baumgartner, ces derniers servent d'exemple au « problème toujours en suspens [...] de la morale sexuelle de la classe chevaleresque et de son rapport à la force physique et/ou à l'abus de pouvoir<sup>4</sup> ». La classe chevaleresque, dans la société courtoise, est toujours susceptible de se rendre coupable d'adultère donc de trahison de liens sacrés entre un homme et une femme mariés et entre un seigneur et son vassal. La récurrence du motif de l'enfermement résonne comme l'idée d'un châtiment. Il en est de même pour celui de la blessure, en particulier la dernière à

---

1 Cf. *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 528-531.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 130 et suivants.

4 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée*, *op. cit.*, p. 33.



être infligée à Tristan : elle l'atteint *par mi la quisse*<sup>1</sup>, comme celle du roi Pêcheur. On sait que cette blessure à la cuisse a souvent été interprétée comme la punition d'une faute charnelle.

Il faut enfin se pencher sur la situation particulière dans laquelle se trouvent Guenièvre et Yseut de par leur statut de femmes. La femme est aisément condamnable aux yeux de la morale sociale puisqu'elle sera jugée non sur son être, ni même sur ses actes, mais sur sa réputation<sup>2</sup>. Si celle de Guenièvre, dans le *Lancelot en prose*, reste longtemps sans tache, ce n'est pas le cas dans le *Tristan* où, nous l'avons dit, plusieurs personnages connaissent sa liaison avec Lancelot dès le début du roman. Enfin, dans les deux romans, l'adultère est rendu public par Morgain puis par le lignage de Lot, ce qui discrédite la reine et la rend coupable avant tout jugement. Quant à Yseut, c'est presque dès le début de son amour avec Tristan que ce dernier est dénoncé, ce qui la marque aussitôt du sceau de la culpabilité aux yeux de la morale sociale.

Lorsqu'il est découvert, l'adultère est durement puni, tant dans le *Lancelot* que dans le *Tristan*, par la condamnation à mort des coupables. Selon Pierre Jonin, en sanctionnant immédiatement les amants pris en flagrant délit, Marc agit selon le droit<sup>3</sup>. Pour qu'il y ait flagrant délit, selon les *Coutumes de Beauvaisis* de Philippe de Beaumanoir<sup>4</sup>, point n'est besoin de découvrir les amants pendant l'acte charnel ; il suffit qu'ils soient surpris seuls dans une pièce fermée et verrouillée, ou dans des circonstances qui rendent claire leur culpabilité, conditions que remplissent Tristan et Yseut, ainsi que Lancelot et Guenièvre dans la *Mort Artu*<sup>5</sup>.

Si, selon Pierre Jonin, le droit n'autorisait pas à condamner les amants au bûcher, A.H. Diverres nous apprend que l'exécution capitale par le feu, était recevable dans le cas d'un adultère royal car la faute était alors assimilée à un crime de lèse-majesté<sup>6</sup>. En outre, cette punition répond aux aspirations morales des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>7</sup>. Enfin, le *Tristan* lui-même trouve une justification à ce châtiment de l'adultère par la bouche de la sage et fidèle reine Gloriande : *Si sachiez que la premiere dame qui fist cest jugement que feme esposee prise en avoutire deüst*

- 
- 1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76. *Par mi la quisse* semble désigner une blessure touchant les organes sexuels et entraînant l'idée de castration et de stérilité.
  - 2 Doris Desclais-Berkvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1981, p. 77.
  - 3 Pierre Jonin, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle. Étude des influences contemporaines*, op. cit., p. 59 et suivantes.
  - 4 Ouvrage de 1283 cité par A.H. Diverres, « Tristan and Iseut's Condemnation to the Stake in Bérout », dans *Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France, Essays presented to Kenneth Varty on the occasion of his sixtieth birthday*, édité par Peter V. Davies et Angus J. Kennedy, Cambridge, D.S. Brewer, 1987, p. 24.
  - 5 *La Mort le roi Artu*, p. 115-116. *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 543.
  - 6 A. H. Diverres, « Tristan and Iseut's Condemnation to the Stake in Bérout », op. cit., p. 26-29.
  - 7 Chevalier de la Tour Landry, *Livre pour l'enseignement de ses filles*, Paris, P. Jannet, 1857, p. 231 ; ouvrage cité par Doris Desclais-Berkvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 20.

*estre arse, si fu ceste roïne. Si dura puis cest jugement par tote Gaule et par tote la Grant Bretagne et par moutes autres terres grant tens dusques après l'aaige le roi Artus*<sup>1</sup>. La coutume est la meilleure des justifications et le *Tristan* sait en tirer parti. Mais même si le *Lancelot* n'avait pas pris les mêmes précautions, on notera la cohérence d'un roman qui choisit de punir la luxure, qu'il traduit par des images de chaleur et de brûlure, par les flammes du bûcher.

En fait, A.H. Diverres ne prend Marc en défaut que sur deux points : il outrepassa ses droits en différant la peine de mort sans accorder de procès (il faut tuer les coupables au moment du flagrant délit ou les juger si l'on doit remettre l'exécution de la sentence) et en étant juge et partie (ce que le droit interdit à partir du XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>2</sup>. Ces objections s'étendent au roi Arthur qui agit de même. Le *Lancelot en prose* paraît cependant plus critique à l'égard d'Arthur. En effet, le roman a précédemment montré la cour arthurienne, et le roi lui-même, assez indulgents envers l'adultère : Lancelot lui envoie un chevalier qui a tué sa femme infidèle afin qu'il soit jugé. Le verdict d'Arthur est clair : le chevalier n'a pas accompli un acte de justice, il a commis un meurtre<sup>3</sup>. Le sage Baudemagu et la reine de Norgales, à qui l'accusé est ensuite successivement envoyé, tiennent le même raisonnement<sup>4</sup>. Ce jugement du chevalier tient lieu de jurisprudence dans le roman et induit une comparaison implicite avec le jugement qu'Arthur rend ensuite en tant que juge et partie.

Le *Tristan en prose* fait disparaître cet épisode du chevalier meurtrier. Néanmoins, on voit Arthur se montrer plus que favorable à l'adultère d'Yseut et Tristan, du fait de la grande valeur de ce dernier<sup>5</sup>. Pourtant, si l'on suit le raisonnement d'Arthur, la valeur de Lancelot serait aussi à même de justifier un adultère. Ce passage compromet le jugement du roi qui se permet des arrangements avec la morale lorsque cela sert son intérêt.

Les romans sont animés par deux tendances contradictoires : la condamnation de l'adultère au nom de la morale sociale et son exaltation en tant que valeur courtoise. Les deux couples d'amants, qui restent les héros, doivent impérativement être justifiés. Clandestins par essence, il faut les rendre officiels.

## L'officialisation du couple adultère

Dans les *Tristan en vers*, les amants sont coupables surtout en ce que Tristan est un chevalier inactif et Yseut une reine déchue ; leur amour, égoïste, ne porte aucun fruit pour la société. Depuis *Le Chevalier de la Charrette* et, à sa suite, le *Lancelot en prose*, l'amour *fine* peut aussi servir l'ordre et le corps social. En apparence, c'est sur ce modèle qu'est rebâti le couple tristanien dans le *Tristan en prose* : Tristan est celui qui rétablit l'ordre dans une société bouleversée par une

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 198.

2 A.H. Diverres, « Tristan and Iseut's Condemnation to the Stake in Bérroul », *op. cit.*, p. 26-29.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 342.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 345 et suivantes.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 160.

guerre, par un mauvais seigneur, par une résurgence des forces primitives. Pour le peuple, c'est lui qui aurait dû épouser Yseut, donc être le roi, parce que l'ordre établi par Marc est un non-ordre.

A cet état de fait, il est difficile de trouver un précédent dans le *Lancelot en prose* où, si la conduite d'Arthur est loin d'être irréprochable, ce dernier est donné à plusieurs reprises comme un modèle de souverain. Ce portrait, cependant, présente des failles que le roman crée puis exploite et l'épisode de la fausse Guenièvre en est un exemple majeur. Involontairement, puis dans la pleine conscience de ses actes<sup>1</sup>, Arthur met une usurpatrice à la tête de son royaume, dans une position sacrée<sup>2</sup>, et plonge avec lui son pays dans la faute. Le couple que forment Lancelot et Guenièvre en Sorelois devient légitime, d'autant qu'Arthur a répudié sa femme pour une autre<sup>3</sup>. Galehaut ne leur propose pas inconsidérément le mariage. Certains membres de la cour vont plus loin puisque, en l'absence d'Arthur retenu par l'usurpatrice, ils proposent de mettre Lancelot sur le trône de Logres<sup>4</sup>.

D'autant que, si l'union de Guenièvre et Arthur est assortie, l'auteur du *Lancelot*, mais aussi celui du *Tristan* qui en reprend les formules, suggère implicitement que le meilleur chevalier et la plus belle dame sont destinés l'un à l'autre. Le cas est plus flagrant, et notamment parce qu'explicite, pour Tristan et Yseut. Nous l'avons dit, l'abondance de tournures parallèles ou symétriques utilisées pour relater leur *enamouement* signifie la réciprocité immédiate de leur amour ; mais elle révèle aussi leur égalité en valeur et en beauté qui fait d'eux des personnages promis l'un à l'autre, comme le texte l'affirme lui-même : *bien se doevent acorder ensemble, et par linaige. Or ne soit jamés parlé del roi Marc*<sup>5</sup>. Ce dernier est d'ores et déjà désigné comme l'intrus qui rompt l'harmonie d'un couple prédestiné.

Le jour du mariage de Marc et Yseut, tous les regards du peuple se tournent vers la reine et son amant. Ces regards pleins d'admiration et l'assentiment de la *vox populi*<sup>6</sup> sont une consécration pour leur couple. Ils restaurent l'ordre qui paraît le plus naturel à toute l'assemblée. Il n'est pas jusqu'à Palamède qui ne soit d'accord avec cette opinion et qui ne considère que l'union choquante est celle du roi avec sa nouvelle femme<sup>7</sup>. Ce couple idéal de *la plus bele dame du monde [...] en la compaignie du meilleur cevalier du monde*, selon les mots de Palamède, était prédestiné, comme le prouve l'épisode des Lointaines Îles où la mauvaise coutume pourrait être abolie par le meilleur des chevaliers et la plus belle des dames, *s'il avenoit qu'il venissent ensemble*<sup>8</sup>. Ce n'est pas l'exceptionnelle valeur individuelle de Tristan et d'Yseut qui triomphe, mais leur union, nécessaire et attendue. L'union royale est discréditée avant même sa naissance. De même, le couple formé par Tristan et Yseut aux Blanches Mains ne résiste pas à la

---

1 *Lancelot en prose*, tome I, p. 145 et suivantes.

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 127.

3 *Lancelot en prose*, tome I, p. 108 et suivantes.

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 111.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 485.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 13.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 453. C'est nous qui soulignons.

comparaison : la jeune épouse est une figure trop pâle pour emporter l'adhésion du lecteur. La légitimité a changé de camp.

C'est pourquoi nous avons pu parler d'amour conjugal entre Tristan et Yseut : plusieurs fois, ils sont présentés comme un couple à part entière et pouvant régner en seigneurs légitimes sur un monde clos. C'est le cas à la Joyeuse Garde et aux Lointaines Îles où les amants de Cornouailles sont une incarnation de la relation conjugale telle qu'elle a pu être idéalisée par les chroniqueurs que les seigneurs médiévaux engageaient pour relater l'histoire de leur lignage : la valeur du seigneur garantit la sécurité aux vassaux et la beauté de la dame retient auprès d'eux de vaillants chevaliers qui peuvent défendre la cité.

La consécration absolue est apportée par le roi Arthur lui-même, qui demande à Marc de pardonner à Tristan et qui va même jusqu'à faire allégeance à Yseut lorsqu'elle réside à la Joyeuse Garde. Le roi plein de sagesse et qui rend la justice légitime alors l'adultère de Tristan et Yseut, peut-être parce qu'ils sont la valeur et la beauté, qualités courtoises qui doivent naturellement trouver asile en Logres, terre d'élection de la courtoisie. La cour d'Arthur se range naturellement du côté des amants, donnée peut-être héritée de l'aide que leur apportait Gauvain, dans les versions en vers, lors de l'épisode des faux sanglantes et du serment fallacieux.

Une autre explication, inhérente à l'évolution littéraire du roi de Logres, nous est fournie par Emmanuèle Baumgartner qui constate que, dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, et en particulier dans le *Lancelot* et le *Tristan*, un rôle neuf lui est dévolu : celui d'être « la source vive et le garant de l'*envoieüre*, de la joie de vivre dans l'univers des hommes<sup>1</sup> ». Dans le *Tristan en prose*, une nouvelle loi s'impose au royaume de Logres, qui s'oppose au royaume de Cornouailles où règne Marc, représentant du temps des ancêtres où l'adultère était puni très sévèrement :

L'ère arthurienne apparaît ainsi, dès le prologue, comme le moment où une nouvelle loi succède à l'ancienne [...] où se met en place une morale plus souple (la morale courtoise ?) fondée littérairement/idéalement sur le possible adultère de la dame et du chevalier, sur la relation de désir qu'elle crée sans jamais vraiment l'assouvir<sup>2</sup>.

Arthur serait donc le protecteur de l'*envoieüre*, cet élan vital de désir créé par la relation adultère courtoise. Ce caractère était déjà le sien dans le *Lancelot* (d'où son indulgence avec la faute adultérine lorsqu'elle ne le touche pas directement), mais il se confirme et s'affirme dans le *Tristan* dans la protection qu'Arthur offre aux amants de Cornouailles. La promotion de Tristan et Yseut au rang de couple officiel serait donc le résultat paradoxal d'une tentative d'installation d'une nouvelle morale, courtoise et par essence adultérine.

Cependant, les *Lancelot* et *Guenièvre* du *Tristan* ne bénéficient pas de la même influence. Peut-être faut-il l'expliquer par l'héritage trop lourd du *Lancelot*. De plus, ils appartiennent à un monde soumis à une loi qui transcende toutes les

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Arthur et les chevaliers *envoiesiez* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994 (première publication dans *Romania*, tome 105, n°2-3, 1984), p. 271.

2 Emmanuèle Baumgartner, « Arthur et les chevaliers *envoiesiez* », *op. cit.*, p. 274.

autres : celle du Graal, à laquelle échappent Tristan et Yseut du fait de leurs origines littéraires indépendantes de la Quête.

On remarquera cependant que les amants arthuriens bénéficient du soutien de nombre de personnages de la cour d'Arthur considérés comme vertueux, et ceux-ci se comptent en particulier dans le lignage de Lancelot, bien que cet amour peccamineux ait valu à leur cousin d'être déchu de son statut d' élu du Graal, ou encore de sombrer dans la folie. Jean Frappier remarque notamment que dans la *Mort Artu* prédomine une « morale du lignage » et que le *lignage* tout entier se sent flatté par cet adultère prestigieux [...]¹. Les parents de Lancelot considèrent qu'il faut préserver cette liaison et ne seront pas favorables au départ de Guenièvre de la Joyeuse Garde². Le royaume de Logres sait donc, à l'occasion, être propice au couple adultère, au point parfois de lui reconnaître un statut à part entière et de le défendre.

Dans l'ensemble, c'est la cour de Cornouailles qui s'attaque systématiquement aux couples adultères. Même Lancelot et Guenièvre ont bien plus à souffrir des critiques des Cornouaillais que de celles des habitants de Logres. Selon Emmanuèle Baumgartner, il s'agit d'une question de système politique. L'adultère est condamné en Cornouailles parce que la cour de Marc est une cour hiérarchisée : l'*amour fine* transgresse la hiérarchie en faisant aimer une femme par un inférieur et surtout enfreint le lien féodal puisque le vassal trahit son seigneur³. Au contraire, la société d'Arthur serait « une libre réunion d'êtres d'élite »⁴ et par conséquent, il n'y a pas de lien vassalique qui puisse véritablement y être mis à mal. Lancelot et Guenièvre ne seront jugés coupables que lorsque le lignage de Gauvain, à la fin du roman, cherchera à instaurer une hiérarchie fondée sur le pouvoir royal. Cette thèse permet surtout, nous semble-t-il, d'expliquer la transformation du personnage de Marc. A aucun moment, en effet, Lancelot et Guenièvre ne bénéficient d'une véritable indulgence à la cour de Logres et, contrairement à leurs émules, ils sont sans cesse obligés de se cacher. Si le royaume d'Arthur peut considérer avec bienveillance l'adultère de Tristan et Yseut, au contraire de celui de sa femme et de son chevalier, c'est parce qu'il ne remet pas en cause son propre pouvoir royal et parce qu'il ne porte tort qu'à un mauvais roi.

Cette totale impunité de Tristan et Yseut explique que leur amour semble connu par tous et partout, à l'instar de celui de Lancelot et de Guenièvre. L'épisode du philtre fait même l'objet d'un lai célèbre⁵. Il semble que les amants de Cornouailles tentent moins de donner à leur liaison un statut officiel que de lui rendre celui qu'elle a perdu. Selon Jean Subrenat, rien ne s'oppose en fait à cette relation : selon saint Thomas, le défaut de consentement est un empêchement à la validité du mariage, et Yseut est déjà amoureuse de Tristan avant que la cérémonie ait lieu. Son mariage, qui ne repose que sur un consentement de façade « est

---

1 Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du Lancelot en prose, op. cit.*, p. 337.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 155.

3 Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992, p. 124.

4 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, op.cit.*, p. 33.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 60.

entaché de nullité<sup>1</sup> ». Cette analyse, qui vaut pour le *Tristan* de Bérout, serait valable *a fortiori* pour le *Tristan en prose* où Tristan et Yseut ont vécu plusieurs semaines comme seigneur et dame reconnus aux Lointaines Îles avant de gagner la Cornouailles pour la cérémonie nuptiale.

Jean Subrenat explique comment, selon les lois en vigueur à l'époque où Bérout écrit son texte, c'est Tristan qui, parce qu'il a demandé la main d'Yseut et consommé ensuite l'acte charnel, est le véritable mari de la princesse d'Irlande<sup>2</sup>. De fait, en l'épousant officiellement, Marc la prend à son neveu. On pourrait objecter que le roman en prose récupère seulement les données de la légende primitive. Cependant, on peut voir dans l'épisode de la *Vergogne Uter* une mise en abyme de l'histoire de Marc, Tristan et Yseut : c'est le roi qui trahit son vassal en le trompant avec sa femme.

L'attitude des romans en prose face à l'adultère est donc fondamentalement ambiguë, comme le révèlent les réactions des personnages, aussi prompts à condamner les amants qu'à légitimer leur union. Qu'en est-il des amants eux-mêmes ?

## Quand les amants sont leurs propres juges

A de rares exceptions près, dans les romans tristaniens en vers et le *Chevalier de la Charrette*, les amants ne sont pas touchés par un sentiment de culpabilité<sup>3</sup>. De ce fait, la vision que le lecteur pourrait porter sur eux se trouve modifiée en leur faveur. Cette situation a-t-elle changé dans nos romans en prose ?

Les deux couples redoutent le scandale. Dès sa première rencontre avec Lancelot, la reine veut éviter les rumeurs que les sentiments trop vifs du jeune chevalier pourraient faire naître<sup>4</sup>. Elle est à la fois soucieuse de préserver la vertu de Lancelot, de le garder de sa *folie*, et de conserver intacte sa réputation (*que nus i pense a vilounie*). Par la suite, lorsqu'elle-même est amoureuse et qu'il s'agit d'établir les règles qui gouverneront sa liaison avec le jeune chevalier, seul ce dernier aspect la préoccupe : *Or gardés que la chose soit si chelee comme il est mestiers, car je sui une des dames del monde dont on a grignors biens oïs ; et se mes los empiroit par vous, ci avroit amor laide et vilaine*<sup>5</sup>. Le terme de *los* est ici significatif : la reine se sait coupable aux yeux de la morale sociale et cherche à se préserver du jugement d'autrui. C'est le même raisonnement qui pousse Lancelot et Galehaut à lui conseiller de quitter le Sorelois pour retrouver Arthur<sup>6</sup>.

Les personnages sont plus souvent tourmentés par une crainte d'ordre social que par leur conscience morale. Dans le *Tristan en prose*, lorsque Lancelot

---

1 Jean Subrenat, « Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Bérout », dans *Le Moyen Âge*, tome LXXXII, n°2, 1976, p. 229.

2 Jean Subrenat, « Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Bérout », *op. cit.*

3 Cf. Jean Frappier, « Structure et sens du *Tristan* : version commune, version courtoise », *op. cit.*, p. 451.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274-275.

5 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 116.

6 *Lancelot en prose*, tome I, p. 167 : *si en seriés trop blasmee*, lui dit Lancelot.

s'aperçoit que Palamède et Kaherdin connaissent sa liaison avec la reine, il est effrayé et veut les empêcher d'en parler plus longtemps, de peur que cela ne revienne au roi Arthur. Après que Tristan l'a sauvée des lépreux, Yseut refuse de partir au royaume de Logres alors qu'ils en ont l'occasion, par souci de son honneur<sup>1</sup>. Son amant, lui aussi, a conscience que la société réproche son amour. Ainsi, il est heureux d'être retenu prisonnier des Lointaines Îles avec Yseut, car il sait que cette situation le justifie aux yeux de tous<sup>2</sup>. Cependant, la crainte de voir leur amour découvert n'indique pas que les amants ressentent de la culpabilité, mais qu'ils savent leur passion condamnée par les lois qui régissent le corps social. Dans ce cas, on rejoint la perspective que Jean Frappier discernait dans la version commune<sup>3</sup> (dont est d'ailleurs issu l'épisode du Morois, ce qui explique cette influence).

En revanche, il n'est pratiquement plus fait mention d'une quelconque culpabilité dès que Tristan est passé en Logres : sur la terre d'élection de la courtoisie, les amants de Cornouailles se sentent plus libres de ne suivre que la loi de leur amour et, de ce fait, on ressent davantage l'influence de Thomas (dont la version est celle que Jean Frappier qualifie de « courtoise ») que celle de Béroul. Ainsi, les préoccupations morales d'Yseut à la Joyeuse Garde n'ont plus trait au caractère adultère de sa liaison mais à sa compatibilité avec la vie de cour : elle s'inquiète de ce qu'on risque de lui reprocher la *recreantise* de Tristan s'il ne se trouve pas à la Pentecôte du Graal<sup>4</sup>.

Si l'on excepte *La Queste del Saint Graal* et ses interpolations dans le *Tristan*, dont les intentions sont particulières, les amants craignent le châtement mais portent rarement un jugement négatif sur leur passion. C'est néanmoins plus fréquent dans le *Lancelot* que dans le *Tristan*, moins marqué de morale chrétienne. Guenièvre est celle qui éprouve le plus souvent et le plus vivement la conscience de la faute que représente sa liaison avec Lancelot, et ce extrêmement tôt dans le récit. Elle pense ainsi que l'amour d'Arthur pour une usurpatrice est la conséquence et le châtement de son adultère<sup>5</sup>. Guenièvre prend conscience d'une faute qui n'est plus seulement sociale, mais morale et religieuse, comme l'indiquent les termes *pechié* et *perdre l'ame*. Cependant, elle ne parvient pas à condamner tout à fait son amour qui se justifie par la très grande valeur de Lancelot, comme ce dernier le lui affirme<sup>6</sup>.

Un vocabulaire aussi péjoratif que celui qu'Yseut emploie pour dissuader Tristan de fuir au royaume de Logres reste exceptionnel et il est souvent bientôt tempéré<sup>7</sup>. Dans l'épisode du Morois, Tristan n'évoque que rapidement le problème de la culpabilité de son amour, comme si cette question n'était qu'un passage obligé, auquel il faut sacrifier pour l'oublier au plus vite.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 512.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 474.

3 Jean Frappier, « Structure et sens du *Tristan* : version commune, version courtoise », *op. cit.*, p. 451.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 227.

5 *Lancelot en prose*, tome I, p. 117 ; ce point de vue était également celui de Maître Hélie de Toulouse (tome I, p. 58), voix de la vérité.

6 *Lancelot en prose*, tome V, p. 3.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 688.

## Le coupable, c'est l'autre

L'auteur s'emploie à faire croire à l'innocence de ses héros en montrant que les personnages portent un regard bienveillant sur leur relation adultérine. Il essaye aussi de disculper les amants en leur ôtant la responsabilité de leur faute.

C'est *La Mort le roi Artu* qui fait l'utilisation la plus massive de ce procédé : *La Queste* avait clamé haut et fort l'entière culpabilité des amants. La solution qui s'impose est de faire passer l'adultère royal pour une faute mineure au regard de celles qui sont commises par d'autres personnages. Le premier coupable tout désigné se trouve être le roi qui, en tant que garant du royaume, se doit d'avoir un jugement et une conduite irréprochables<sup>1</sup>. Or ceux-ci vont être condamnés par la plus haute instance morale et religieuse qui soit : le pape de Rome, qui excommunie tout le royaume de Logres parce qu'Arthur a quitté sa femme et menacé de la tuer illégalement (elle n'a pas été prise en flagrant délit pour l'adultère dont on l'accuse). Le texte déclare qu'Arthur agit contre le droit dont il est le garant, mais va aussi à l'encontre de l'intérêt d'un royaume qu'il est de son devoir (sacré) de protéger. Pourtant, nous avons vu que, selon les lois qui régissent le flagrant délit, Lancelot et Guenièvre ont effectivement été convaincus d'adultère. Il semble que l'auteur les disculpe *a posteriori*, car il est indispensable pour le propos de l'œuvre que, dans cette deuxième partie de la *Mort Artu*, Lancelot apparaisse au lecteur, malgré sa faute incontestable, comme une victime innocente.

Pour Marie-Louise Ollier, la gravité de cette faute est amoindrie car il n'y a derrière aucune volonté politique : Lancelot, qu'Arthur considère comme son fils<sup>2</sup>, ne convoite jamais la possession du royaume ni de la reine (c'est pourquoi il est important que l'idéal amoureux du couple arthurien, au contraire de celui de Tristan et Yseut, soit éloigné du modèle conjugal). La figure de Mordret est conçue de manière antagoniste et, par contraste, fait paraître pures les intentions de Lancelot<sup>3</sup>.

La magnanimité de ce dernier s'oppose à l'attitude démesurée de Gauvain, mais aussi, plus généralement, du lignage de Lot. Dans cette dernière partie de la *Mort Artu*, Lancelot semble mériter à nouveau le nom perdu de Galaad, tant son attitude dans l'adversité est calquée sur celle du Christ. Il n'est rien que son amour absolu ne puisse pardonner, et jusqu'à la haine sans borne que lui voue son ancien ami. En se construisant, jusque dans son discours, en antithèse avec le péché de démesure de Gauvain (*il ne me savra ja tant hair que je ne l'aime*<sup>4</sup>), Lancelot se fait innocent, après avoir renoncé à Guenièvre et donc à la luxure et à l'orgueil.

Le *Tristan en prose* saura se souvenir de ce procédé et l'amplifiera. La faute adultérine qui pèse sur le lignage de Ban, il la contrebalance en entachant celui de

---

1 Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, op. cit., p. 22.»

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 66 : *et se il fust .C. foiz ses filz, ne peust il mie veoir coment il le peust plus amer.*

3 Marie-Louise Ollier, « Le sens du procès dans la *Mort Artu* », op. cit., p. 174-175.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 186



Lot par de nombreux meurtres cruels, lâches, voire prémédités<sup>1</sup>. De fait, ce lignage qui tente de perdre Lancelot et la reine se voit immédiatement discrédité dans son entreprise qui ne semble qu'une vilénie de plus. La même déconsidération est portée aux barons de Marc, comme en témoignent les paroles du chevalier chez qui Tristan et Yseut trouvent refuge<sup>2</sup>. Parce que les chevaliers de Cornouailles sont lâches, ils ne possèdent aucune crédibilité morale qui leur permette de les condamner. En les envoyant à la mort, ce sont eux qui commettent une *trahison*.

Se dessine ici une autre façon de procéder qui consiste à reporter le poids de la culpabilité sur un personnage secondaire. Si la donnée du philtre, pourtant vite passée sous silence, reste présente, c'est aussi pour servir ce projet. On pourrait suggérer la même interprétation pour l'équivalent du vin herbé chez Lancelot et Guenièvre dans le *Tristan en prose*, à savoir la version du manuscrit B.N. fr. 24400 selon lequel la Dame du Lac a envoûté son protégé et la femme du roi Arthur afin qu'ils tombent amoureux l'un de l'autre<sup>3</sup>. La responsabilité de la faute est ainsi déniée aux amants, ce qui s'oppose à la donnée héritée du *Lancelot* où c'était Guenièvre qui était tenue pour coupable, parce qu'elle avait donné prise sur elle au démon.

Dans le cas d'Yseut, c'est Brangien qui va servir de coupable de substitution. Dans l'ensemble, la suivante est « en une certaine mesure un double fautif de la Reine dans toutes ses grandes décisions ou du moins un instrument de la fatalité, et [lui sert] ainsi d'alibi<sup>4</sup> ». Jean Maillart cite en exemple l'attitude hypocrite d'Yseut envers Kaherdin à qui un faux espoir fait trouver la mort ; cette attitude lui a été suggérée par Brangien. Mais on peut évidemment penser aussi à la scène du philtre qui met en cause la suivante de la reine, de la même manière, d'ailleurs, qu'elle fait retomber la faute qui pourrait incomber à Tristan sur Gorvenal<sup>5</sup>. Gorvenal et Brangien servent ici de substituts à Tristan et Yseut : ils sont les sujets de tous les verbes d'action qui conduisent à l'irréversible, par l'intermédiaire du *boivre amoureux*. Il est précisé qu'ils ne le commettent pas de manière consciente, mais que ce sont bien eux qui doivent en être accusés, et non leurs maîtres.

Le *Lancelot en prose*, lui aussi, s'il ne connaît pas la version qui fait de la Dame du Lac l'origine *faee* de l'amour qui unit Lancelot et Guenièvre, reporte une partie de la culpabilité de ces derniers sur Galehaut qui, en véritable bouc émissaire, finit par mourir de cet amour qu'il a fait naître<sup>6</sup>. Dans la scène du premier baiser, Galehaut joue un rôle plus actif que Lancelot lui-même et devient une sorte d'officiant qui noue le lien amoureux. Il est le maître d'œuvre de cette liaison comme le soulignent ces paroles de Guenièvre qui le met en position

---

1 Voir en particulier la mort de Palamède : *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 130-131.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 549.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, *op. cit.*, p. 55.

4 Jean Maillart, « Folie n'est pas vasselage... », dans *Mélanges de littérature du moyen âge au XX<sup>e</sup> siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods, Professeur honoraire de Littérature médiévale à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles par ses collègues, ses élèves et ses amis*, tome I, Paris, collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles n°10, 1978, p. 483.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, §§ 445-447.

6 *Lancelot en prose*, tome I, p. 387-389.

d'agent : *Ensi, fait ele, l'otroi je que il soit tous miens et je soie toute sieue, et par vous soient amendé li mesfait et li trespas des covenenches*<sup>1</sup>. Même si Lancelot n'est déjà plus vierge en volonté, déjà rattrapé par sa propension à la luxure qui lui fait perdre le Graal, il ne consomme l'adultère que parce que son ami lui fait enfreindre les règles de la morale sociale et religieuse. On retrouve la situation qui était celle de Tristan et Yseut, déjà amoureux l'un de l'autre, mais que le philtre pousse à se déclarer.

Ce rôle de Galehaut a été souligné par la tradition littéraire, puisque c'est aussi celui que lui réserve Dante, comme le rappelle Jean Frappier :

Le livre et son auteur, voilà quel fut notre *Galehaut*, affirme Francesca. Comprenons : l'*entremetteur*, celui sans qui notre péché ne serait pas arrivé. Il est bien vrai en effet que Galehaut a préparé, organisé la première entrevue de Guenièvre et de Lancelot<sup>2</sup>.

Certes, il n'a fait qu'obéir à Guenièvre (la femme, de par sa nature impudique, ne saurait être véritablement innocentée dans une affaire d'adultère) ; cependant, l'histoire de Francesca et de son amant fait de Galehaut un instrument de damnation. Il y a donc chez lui une dimension corruptrice (plus que chez Brangien et Gorvenal qui commettent une erreur involontaire) qui innocente en partie les amants.

Enfin, on pourrait dire que l'auteur du *Lancelot* excuse en grande partie son héros et rend l'ensemble du monde arthurien responsable de sa faiblesse. Comme le note Grace Armstrong Savage, « Galaad is nothing other than a Lancelot removed from the courtly environment<sup>3</sup> ». Lancelot a été élevé dans l'ancien monde, celui des fées et de la courtoisie, alors que Galaad est né à Corbenic, château du merveilleux chrétien, et élevé dans un couvent. On remarque le parallélisme évident de leurs destinées : tous deux sont élevés à l'écart du monde puis introduits avec éclat dans la cour d'Arthur par un représentant de leur univers d'origine, la Dame du Lac pour Lancelot, un religieux pour Galaad. Cependant, l'un a été élevé dans un microcosme de cour arthurienne, dans des valeurs qui le destinent à la chevalerie terrienne et à la vie courtoise (donc à l'amour de la dame), tandis que l'autre l'a été dans des valeurs toutes spirituelles. Le monde courtois ayant refait Lancelot à son image, il ne peut lui reprocher de tomber dans le piège qu'il lui a lui-même tendu.

Les auteurs cherchent donc à excuser autant que possible les deux couples d'amants qui, dans les faits, n'en trahissent pas moins leur seigneur ou leur mari.

## Et le mari trompé ?

Quels sentiments unissent le triangle amoureux ?

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 115.

2 Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 535.

3 Grace Armstrong Savage, « Father and son in the *Queste del Saint Graal* », dans *Romance Philology*, volume XXXI, n°1, août 1977, p. 16 : « Galaad n'est rien d'autre qu'un Lancelot éloigné de l'environnement courtois » (c'est nous qui traduisons).

La jalousie fait des apparitions récurrentes dans le *Lancelot* et le *Tristan en prose*, en particulier chez Guenièvre que l'inquiétude gagne inexorablement, et surtout chez Tristan, qui n'aime pas voir son amie entourée de rivaux. On peut se demander comment un personnage aussi excessif de ce point de vue considère la situation triangulaire dans laquelle son statut d'amant le confine nécessairement.

La jalousie envers le mari est un sentiment inconnu de son modèle Lancelot depuis le *Lancelot en prose*, absence de jalousie héritée de la *fin'amor* des troubadours où il est exclu qu'une femme aime son mari, qu'elle n'a pas choisi. C'est le mari qui est jaloux, mais parce qu'il a des prérogatives sur sa femme. Puisque le troubadour rejette toute union charnelle sans amour, il ne peut être jaloux d'un homme qui ne possède que le corps et non le cœur.

Ce propos nécessite d'être réajusté à la situation dans laquelle se trouvent Arthur et Guenièvre. Celle-ci n'est amoureuse que d'un seul homme, Lancelot, mais elle n'est pas, au contraire d'Yseut, une mal mariée. Cela explique que, comme l'a souligné Emmanuèle Baumgartner, alors qu'il est précisé qu'Yseut doit accomplir le devoir conjugal avec Marc à contrecœur, jamais l'auteur du *Lancelot*, ni, à sa suite, celui du *Tristan en prose*, ne font mention de la vie conjugale d'Arthur et Guenièvre. Cette dernière admire sincèrement son mari, comme le révèle l'anecdote plaisante qui suit :

Si descendent des murs et li cheval sont aparillié, si montent et s'en revont contreval la rue dusque au mestre palais. Et la fist li rois .I. cop dont il fu assés parlé, car quant il out ataint mon signor Gauvain, si li crie : « Gauvain, gardez vos de moi ! », si point a lui tout ainsi an mantel come il est et le prant par mi les flans et le lieve des arçons et le met devant lui sor le col cou cheval et l'amporte dusque devant sa porte voiant touz ceaux qui la erent ; si s'an rient li un et li autre et dient que moult est li rois vaillant. Et Lanceloz dist a la reine : « Certes, dame, ge ne quidasse mie que mes sire li rois poïst ce faire pour tout le monde. – Lanceloz, fait ele, saichiez que mes sires a esté li plus mervilleus hom que vos onques veissiez et seroit encore, se a faire li couvenoit<sup>1</sup>. »

Le geste, qui provoque l'étonnement de Lancelot, n'est certes qu'une parodie de geste guerrier, dans un contexte léger et quotidien. Il met cependant Guenièvre en position d'admirer, dans la posture du combattant, non plus son ami, mais son mari, renversement qui surprend dans ce contexte courtois. Le vocabulaire qu'elle utilise pour le qualifier, *li plus mervilleus hom que vos onques veissiez*, est habituellement celui que l'on réserve à Lancelot, le meilleur chevalier du monde. Si ce passage ne remet absolument pas en cause la place de ce dernier dans le cœur de Guenièvre, il montre qu'elle se trouve dans une condition diamétralement opposée à celle d'Yseut qui n'éprouve que dégoût et mépris envers son mari.

Pour autant, jamais Lancelot n'éprouve de jalousie à l'égard d'Arthur, par conscience à la fois de sa valeur et de la différence de leurs statuts respectifs : ainsi, il considère toujours que la place de Guenièvre est auprès de son mari, parce qu'elle est son épouse légitime<sup>2</sup>. Au contraire, Tristan souffre du compromis que

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 32.

2 Cf. plus haut dans notre étude. En outre, Emmanuèle Baumgartner relie ce fait à l'histoire littéraire. La littérature courtoise, dans l'ensemble, évite d'évoquer la jalousie de l'amant

lui impose cette situation : il se détache ici de son modèle, sans doute sous l'influence des légendes en vers<sup>1</sup>. Parallèlement, Yseut s'y montrait jalouse de l'épouse de Tristan, et cette symétrie se retrouve dans le roman en prose. *Le Tristan en prose* accentue la tension déjà prégnante entre Marc et son neveu dans les versions en vers, en faisant naître un désir de vie conjugale entre Tristan et Yseut. Le jeune homme ne peut alors qu'envier le statut de Marc.

La jalousie est un sentiment très violent, partagé par presque tous les personnages. L'infidélité, réelle ou supposée, donne toujours lieu à un désir de vengeance, quand ce désir n'est pas mis à exécution. Dans le cas du mari trompé, ce ne sont pas tant les sentiments amoureux qui sont blessés, que l'honneur du seigneur bafoué dans ses droits et dans son bien. Systématiquement, il cherche à venger sa *honte* par un acte de justice : Marc tente de guérir sa propre humiliation en soumettant Yseut à celle d'être livrée aux lépreux. Il ne s'agit là que d'une question d'honneur, à la fois personnel et social ; il est explicite que Marc se contente de posséder le corps d'Yseut sans avoir son cœur<sup>2</sup>, attitude qu'il faut distinguer de celle qu'il adoptait dans les romans en vers, où cette résignation est le sacrifice d'un oncle qui préfère se cacher la trahison de son neveu.

Arthur n'échappe pas à ce sentiment de jalousie, bien que l'on n'en trouve pas de manifestation directe dans le *Tristan*. Cependant, Guenièvre se charge d'évoquer avec effroi son inévitable vengeance s'il venait à apprendre qu'elle le trompe<sup>3</sup>. L'épisode de l'écu infâmant et l'affolement de la reine (marqué par les nombreux redoublements de vocabulaire négatif) laissent à penser que la jalousie et la colère n'épargneraient pas ce roi, pourtant modèle de mesure dans le roman.

En revanche, Arthur se distingue de Marc en ce qu'il est plein d'affection pour Lancelot et Guenièvre. Il considère toujours le premier comme son meilleur chevalier et l'un de ses plus proches amis ; lorsqu'il l'évoque, c'est toujours sur le mode laudatif. *Le Tristan en prose* introduit cependant quelques nuances par rapport au *Lancelot* en donnant à cette estime une dimension plus politique : si Arthur apprécie tant Lancelot, c'est parce que, grâce à lui et à son lignage, son royaume est redouté de tous ses ennemis<sup>4</sup>. C'est presque une démonstration que le conteur fait alors pour expliquer au lecteur l'origine de l'amitié d'Arthur et la conclusion forte, mise en valeur à la fin du paragraphe, affirme catégoriquement qu'il ne s'agit pas de pure affection, mais plutôt d'un intérêt politique<sup>5</sup>. Le procédé participe à l'entreprise, organisée par l'ensemble du roman, qui fait passer Lancelot au second plan : l'un des éléments importants était de désacraliser la relation d'Arthur et de son chevalier ; Tristan joue alors le même rôle d'objet du désir royal que Lancelot dans le *Lancelot en prose* : on retrouve, par exemple, le

---

qui renvoie au sujet tabou du partage des corps (Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 154).

1 Consulter notamment Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan, poème du XII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., « le Mariage », fragment Sneyd, v. 1-30.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 50.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 193.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 267.

5 Le texte insiste sur ce point puisqu'il existe une autre occurrence du même ordre : *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 4.

motif du tournoi organisé dans le but d'attirer le chevalier élu<sup>1</sup>. Avec Guenièvre, en revanche, il agit toujours en époux aimant et fidèle (le texte précise par exemple que, sachant sa femme malade, il a perdu le sommeil), ce qui est une transformation qu'opère le *Tristan* par rapport au *Lancelot en prose* où le roi se montrait parfois d'une cruauté et d'une injustice flagrantes avec sa femme, comme dans l'épisode de la fausse Guenièvre<sup>2</sup>. Ici, il n'est que bienveillance pour son épouse et son chevalier, et ceux-ci le lui rendent bien, comme dans le *Lancelot*.

Ce roman présente, entre le souverain et le meilleur de ses chevaliers, un bel exemple d'amitié, et même d'une affection plus profonde puisqu'il existe entre Arthur et Lancelot un lien quasi-paternel<sup>3</sup>. Le conteur introduit une comparaison, *ausi come s'il fust ses peres*, qui n'a pas seulement ici un rôle intensif mais veut véritablement qualifier la tendresse particulière qui unit les deux hommes et que confirme Arthur lui-même en la plaçant au-dessus de l'amour qu'il porte à ses neveux. Lorsque l'on sait qu'au Moyen Âge, le lien d'oncle à neveu est un second lien filial, le doute n'est plus possible quant à la nature de l'affection qu'Arthur lui voue<sup>4</sup>.

Cette relation particulière a plusieurs incidences : tout d'abord, elle rend vraisemblable le refus d'Arthur d'imaginer une quelconque trahison de la part de Lancelot<sup>5</sup> (alors que Marc, dans tous les *Tristan* que nous connaissons, en est presque immédiatement averti). Elle donne également à Lancelot une influence étonnante : Arthur abdique parfois toute autorité devant lui. Ainsi, lorsque le jeune chevalier lui envoie un adversaire convaincu du meurtre de son amie infidèle, le roi de justice qu'est habituellement Arthur l'épargne contre toute attente parce qu'il est envoyé par Lancelot, comme si tout ce qui venait de lui devait bénéficier d'impunité.

Cette relation place Lancelot à un rang qui ne devrait légitimement pas être le sien : celui d'héritier du royaume de Logres. Déjà, la fin du *Lancelot propre* le plaçait dans la position délicate de régner quasiment en lieu et place d'Arthur :

[...] si retorna li rois a Londres et Lanceloz avec lui ; si mainnent entr'els .II. la millor vie et la plus joieuse qu'il pueent ne il n'est nule joie ne nule anvoiseure que Lanceloz n'ait, car se li rois vait ou bois, il le mainne avec soi et l'aimme tant qu'il ne seust pas estre une hore de jor sanz lui ; et se il fust .C. foiz ses filz, ne peust il mie veoir coment il le peust plus amer. Et se Lanceloz a bonne vie del roi, encor l'a il millor de sa dame la roine, car ele ne li vee riens que il voille ; si est a ce venuz que l'an fait par mi le reaume de Logres sa volenté aussi come por le roi<sup>6</sup>.

On trouve ici Lancelot dans une posture équivalente à celle où le peuple de Cornouailles place Tristan qu'il considère comme le roi légitime. Mais, dans le cas du chevalier arthurien, cette promotion n'est pas due à l'incapacité du roi mais bien

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 187.

2 Cf. plus haut.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 110.

4 *La Queste del Saint Graal* reprend cette idée, p. 21.

5 Nathalie Grandperrin, « Le roi, mari trahi : par sa femme, son imagination ou ses hommes ? (Lais et romans arthuriens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *La Figure du roi*, tome 1, *Bien Dire et Bien Apprendre*, n° 17, 1999, p. 151.

6 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 66.

à l'amour que celui-ci lui porte, comme le précise le texte en rappelant que *se il fust .C. foiz ses filz, ne peust il mie veoir coment il le peust plus amer*. Curieusement, Lancelot semble non seulement remplacer Arthur dans le gouvernement du royaume, mais aussi auprès de sa femme qui ne se comporte plus avec lui en dame toute-puissante, qui peut refuser ou accorder à l'envi le *sorplus*, mais presque en épouse.

C'est cependant la *Mort Artu* qui vient consacrer cette position. Non seulement « les qualités courtoises de Lancelot sont telles qu'en définitive, c'est le mari qui s'estime coupable<sup>1</sup> », mais encore ce mari revient-il dans les sentiments paternels qu'il éprouvait pour son chevalier, sentiments qu'il concrétise avant de mourir par le don d'Excalibur, symbole de sa puissance et de la dynastie d'Uterpandragon<sup>2</sup>, qu'il voudrait lui léguer<sup>3</sup>. C'est également par un geste symbolique qu'il va, malgré l'absence de Lancelot, faire de lui son héritier, sur le plan fantasmatique : c'est en effet dans un lac qu'il demande ensuite à Girflet de la jeter. Ce lac, qui devient à jamais le dépositaire de la mythique Excalibur, Lancelot en est en quelque sorte issu et le porte jusque dans son nom<sup>4</sup> ; il devient ainsi le successeur légitime et désigné du roi qui, à la fin de sa vie, l'adopte enfin comme fils.

On ne peut en dire autant du roi Marc, qui n'est plus la figure paternelle et bienveillante des versions en vers. Déjà, l'histoire des ancêtres de Tristan, qui sont aussi ceux de Marc, pleine d'incestes, d'assassinats et de trahisons, laisse attendre la noirceur du roi et préfigure sa manière d'agir avec les amants. Dès le début du roman, c'est en ennemi qu'il regarde son neveu : la quête de la fille aux cheveux d'or se transforme en tentative d'éliminer Tristan en l'envoyant dans un pays dont il est l'ennemi juré depuis la mort de Morholt. Cette absence presque totale de sentiments affectueux envers son neveu induit de même d'autres modifications dans le récit : n'ayant plus le pardon aussi facile, Marc ne met pas fin à l'épisode du Moroïse par un signe de paix mais par un enlèvement ; de même, c'est par lui qu'advient la mort des amants<sup>5</sup>. Marc et Arthur font preuve d'attitudes résolument opposées : quand l'un n'est que dureté, l'autre n'est que bienveillance ; quand la valeur de son meilleur chevalier augmente, l'un voit sa peur croître, l'autre sa sécurité. Les sentiments du couple adultère pour le mari sont donc réciproques, puisque Tristan et Yseut en viennent à haïr et mépriser Marc.

---

1 Nathalie Grandperrin, « Le roi, mari trahi : par sa femme, son imagination ou ses hommes ? (Lais et romans arthuriens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) », *op. cit.*, p. 156.

2 Rappelons que la légende veut que ce soit par l'épreuve de l'épée fichée dans l'enclume que l'on retrouve en Arthur le fils du roi de Logres. Consulter Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, édition critique par Alexandre Micha, professeur honoraire à la Sorbonne, Genève, Droz, 2000, p. 269 et suivantes.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 247.

4 Il ne s'agit certes pas du lac de Ninienne, qui se trouve sur le continent. Cependant, on peut aisément l'en rapprocher, du fait notamment qu'une main féminine saisisse l'épée pour l'entraîner dans les profondeurs de l'eau, ce qui indique que le lac est *faé*, habité par une femme de l'Autre Monde. La similitude est assez grande pour justifier un legs symbolique à Lancelot.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76.

Lorsque le mari est un bon seigneur comme l'est Arthur, on peut penser que le chevalier tend à poursuivre l'amour du roi à travers celui de la reine<sup>1</sup> ; mais lorsqu'il est aussi méprisable que Marc, mauvais chevalier, mauvais oncle et mauvais roi, la relation vassalique est viciée dès le départ. Dès lors, on peut dire que le *Tristan en prose*, met en scène deux situations complètement différentes : avec Lancelot et Guenièvre, l'*amour fine* pose vraiment le problème de la trahison des liens conjugaux et vassaliques, avec tout ce qu'ils peuvent impliquer d'affectivité. Ce n'est plus seulement un mari jaloux qu'il s'agit de tromper, mais un être aimant et un ami. Le cas de Tristan et Yseut est à l'opposé : la jeune femme est une mal mariée et Marc un mari et un oncle indigne ; si le droit réprovoque les amants, ils ne détruisent pas de liens affectifs. Cette distinction se répercute sur la culpabilité du couple adultère.

### La culpabilité du couple adultère et la valeur accordée au mari

Dans les romans de *Lancelot* et de *Tristan en prose*, si le mari commet une faute grave envers les amants, il devient presque légitime que sa femme le trompe ou même le quitte, ce que prouve l'attitude bienveillante d'Arthur à l'égard de Tristan et Yseut qui se sont réfugiés en Logres. Dans le *Tristan en prose*, Marc est le double négatif d'Arthur, mais dans le *Lancelot en prose*, Arthur lui-même présente des côtés sombres aussi bien que lumineux, rendant le problème encore plus complexe.

Alexandre Micha fait remarquer que,

La luxure est aussi le péché d'Arthur. [...] Arthur est dupé [...] par l'enchanteresse Camille et, dans ces circonstances, son péché facilite celui de la reine : la nuit même où le roi s'est rendu dans la forteresse de la diabolique séductrice, Lancelot obtient les dernières faveurs de Guenièvre et l'écu fendu se rejoint<sup>2</sup>.

L'auteur pouvait difficilement justifier l'adultère tant qu'Arthur restait un mari irréprochable. Avec l'épisode de Gamine, il introduit un parallèle, sinon un lien de cause à effet entre l'adultère du roi et celui de la reine, par l'enchaînement immédiat des récits des deux nuits d'amour ainsi que par les parallélismes qu'il y instaure<sup>3</sup>. Manifestement, l'auteur veut faire voir ici dans la faute d'Arthur sinon le catalyseur de celle de Guenièvre et Lancelot, du moins sa circonstance atténuante.

C'est d'ailleurs bien ce que semblent suggérer les paroles de la reine après l'affaire de la fausse Guenièvre<sup>4</sup>, épisode dans lequel on voit Arthur s'engager une seconde fois dans un adultère, aggravé cette fois par une tentative de meurtre puisqu'il est près de faire exécuter son épouse légitime pour pouvoir mettre l'usurpatrice sur le trône. L'adultère d'Arthur a conduit Lancelot à sauver la reine contre son mari lui-même et donc à la mériter plus que ne l'avait fait son époux.

---

1 Cf. Georges Duby, « À propos de l'amour que l'on dit courtois », *op. cit.*, p. 1419.

2 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, *op. cit.*, p. 174.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 442-444. C'est nous qui soulignons.

4 *Lancelot en prose*, tome III, p. 62-63.

Leur propre liaison en est légitimée, elle doit être *bien jugi[ee]* par l'opinion publique, qui fait et défait la réputation et le droit des femmes.

Lancelot est d'ailleurs conscient des torts d'Arthur, comme l'indique le geste par lequel il rejette son manteau<sup>1</sup> et qui lui sert, selon Laurence Harf-Lancner, à « marquer sa rupture avec le roi<sup>2</sup> ». Il ne s'agit pas seulement ici d'une séparation avec un seigneur en faute, mais avec un mari infidèle qui a voulu éliminer sa femme. Le chevalier repousse à la fois le pouvoir et l'amitié d'Arthur<sup>3</sup>.

Pourtant, les deux personnages sont indéfectiblement liés par des destinées parallèles. Tous deux semblent avoir hérité de leurs pères respectifs, Uterpendragon et le roi Ban, un penchant à l'adultère et, plus généralement, à la luxure. L'adultère de Lancelot répond à ceux du roi, comme un châtiment, et même, selon Jean Maurice :

Plus précisément, la raison immédiate de la destruction du royaume arthurien est la *fole amour* de Lancelot et de Guenièvre [...]. Et la raison plus lointaine s'y trouve dans une autre *amour fol*, l'inceste d'Arthur, en quelque sorte le péché originel qui pèse sur toute la Table Ronde<sup>4</sup>.

C'est l'amour de Lancelot pour Guenièvre qui rend possible la naissance providentielle de Galaad. Non seulement cette conception rachète la naissance peccamineuse d'Arthur (dans laquelle Merlin avait joué le même rôle que Brisane<sup>5</sup>), mais aussi celle de Mordret. Ces deux épisodes parallèles donnent naissance, l'un au sauveur du monde arthurien, l'autre à son destructeur.

Le passé d'Arthur est trouble. Non seulement il est marqué du sceau infâmant de l'inceste, mais Arthur est aussi le père d'un certain Lohot, qu'Alexandre Micha, dans son *Essai sur le cycle du Lancelot-Graal*<sup>6</sup> et dans son *index*, identifie comme le « fils adultérin du roi Arthur, prisonnier de la Douleuse Garde<sup>7</sup> ». Le texte en fait plutôt un fils bâtard : *Lohot li fiex le roi Artu qu'il engendra en la bele damoisele qui avoit non Lisanor, devant che qu'il espousa la roine, et en chele prison prist il le mal de la mort [...]*<sup>8</sup>. Le *Tristan en prose* ne fait pas mention de ce personnage de Lohot dans la mesure où il ne relate pas l'épisode de la Douleuse Garde.

En revanche, il invente un nouvel enfant au roi de Logres, le bien nommé Arthur le Petit, qui partage avec son prédécesseur une origine mystérieuse. Là encore, le texte est avare de renseignements, présentant son histoire comme connue de tous<sup>9</sup>. On ne sait avec qui le roi l'a conçu, mais il le reconnaît comme son fils et

---

1 *Lancelot en prose*, tome I, p. 128.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, note p. 311 (§ 85, l. 43).

3 Ce dernier est coupable à la fois en tant que mari et en tant que roi, il commet une faute qui engage Logres tout entier, ce qui légitime le fait que Lancelot rompe le pacte vassalique. Cf. Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, *op. cit.*, p. 51-52.

4 Jean Maurice, *La Mort le roi Artu*, Paris, PUF (collection Études Littéraires), 1995, p. 37.

5 Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, p. 225 et suivantes.

6 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, p. 304.

7 *Lancelot en prose*, tome IX, p. 104.

8 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 347.

9 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 17.



va jusqu'à lui promettre la couronne<sup>1</sup>, bien que Guenièvre ne semble pas être sa mère<sup>2</sup> (elle ne se réjouit pas particulièrement de le revoir après la Quête). S'agit-il d'un fils adultère (son jeune âge pourrait indiquer qu'il est né alors qu'Arthur avait déjà épousé Guenièvre) ? Dans ce cas, il est curieux que le roi en revendique la paternité au point de lui léguer son nom. Quoiqu'il en soit, le *Tristan* indique ici de manière discrète que les mœurs d'Arthur ont pu être légères, jetant une ombre ténue sur un personnage qu'il s'agit de ne pas discréditer réellement afin qu'il joue pleinement son rôle de contraste avec Marc. On peut aussi voir là une manière de grandir le personnage d'Arthur en faisant de lui, malgré la stérilité de Guenièvre, l'origine d'un nouvel avenir glorieux (quoique illusoire, comme en témoigne la fin du roman) pour le monde arthurien, puisque « Samaliel et Arthur le Petit constituent la nouvelle génération chevaleresque qui survit à la Quête du Graal. Après la mort des héros, le romancier ouvre avec eux la possibilité d'un renouveau pour le monde arthurien<sup>3</sup> ». Le roman réécrit même certains épisodes du *Lancelot* peu glorieux pour le roi de Logres. Celui de l'enchanteresse de Darvances<sup>4</sup> rappelle fortement celui de Gamille, et même celui de la fausse Guenièvre ; cependant, il n'a jamais eu ici l'intention de tromper sa femme mais a été victime d'un piège et d'un sortilège. Il n'est fait état d'aucune tentation, ce qui fait de lui un mari infidèle de fait mais non de volonté ce qui, dans le contexte de la nouvelle morale d'intention qui s'est récemment implantée dans les mentalités médiévales, tend à l'innocenter.

La véritable faute d'Arthur, dans le *Tristan*, demeure sa relation incestueuse avec sa sœur, dont Mordret est le fruit empoisonné. Le roman explique ce péché par un atavisme paternel plus lourd encore que dans le *Lancelot* puisque Uterpandragon n'est plus seulement coupable d'avoir abusé Ygerne et tué son mari, mais aussi de tromper cette dernière après l'avoir conquise au prix du sang d'un brave : le scénario paraît se répéter, mais l'histoire tournera cette fois en faveur du vassal et aboutira à la coutume de la *Vergoigne Uter*<sup>5</sup>. En comparaison du portrait qu'en donnait le *Lancelot*, l'Arthur du *Tristan en prose* est un modèle de fidélité conjugale, ce qui rend les amants adultères absolument coupables.

Marc serait à rapprocher du premier Arthur. Lui aussi a conçu un fils incestueux : *Et sachiez que de lors fu cele fontaine apelee la Fontaine au Lion. [...] Et devant cele fontaine meïsmes perdié puis li rois Mars Maraugis, son fil, qu'il avoit eü de sa niece, si petite creature qu'il n'avoit pas encores set jorz*

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 100-101.

2 Louis-Fernand Flûtre (*Table des Noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962, p. 21) ne donne pas plus de renseignements, puisqu'il écrit : « Artur le Petit, quêteur du Graal, fils du roi Arthur. » La version Post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal*, cependant, raconte la conception de ce fils mystérieux avec *une moult belle damoiselle* (cf. *La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, troisième partie du Roman du Graal*, publiée par Fanni Bogdanow, tome II, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1971, p. 471-480).

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, note p. 312.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 817 et suivants.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 131 et suivants.

*entiers*<sup>1</sup>. Ce sera la seule (et très brève) occurrence qui mentionnera un péché de ce type. Ainsi, si le roi Arthur se rend coupable d'adultère et de luxure dans le *Lancelot*, c'est ailleurs que se situent les véritables torts de Marc qui justifieront l'adultère de Tristan et Yseut.

Le grand-père maternel de Lancelot condamne expressément la relation de son petit-fils avec la reine de Logres parce qu'elle est un péché envers Dieu, mais aussi envers Arthur<sup>2</sup>. La répétition de *vers ton seigneur terrien* marque l'insistance avec laquelle le vieil homme démontre qu'il ne s'agit pas seulement d'une faute envers Dieu, mais aussi envers Arthur, représentant du Seigneur céleste<sup>3</sup> ; une trahison ne peut aller sans l'autre, puisque la relation vassalique est comprise comme un redoublement de celle qui unit l'homme à son Créateur.

Mais le fait qu'Arthur soit le seigneur de Lancelot et Guenièvre ne justifie pas à lui seul la condamnation de l'adultère dans le *Tristan*, comme le prouve la réaction d'Yseut lorsqu'elle rencontre pour la première fois une messagère de Guenièvre : elle considère sa liaison avec Lancelot comme répréhensible parce qu'Arthur est *le plus vaillant prince dou monde*<sup>4</sup>. De la même manière que la prouesse de l'amant pouvait légitimer l'adultère, celle du mari le rend blâmable.

La notion d'héritage du sang est ici importante car la déperdition est une perte terrible lorsque l'époux est vraiment noble<sup>5</sup>. Le sang d'un homme noble contient sa qualité maîtresse, la *probitas*<sup>6</sup>, la qualité de preux qu'Arthur, au contraire de Marc, possède. L'adultère de la reine, s'il n'est pas découvert, met en cause l'honneur du mari et la transmission de sa *probitas* : il n'est donc critiquable que dans la mesure où le mari possède cette qualité.

Déjà, chez Bérout, ce dernier ne représentait pas un modèle de perfection royale. Valeria Bertolucci Pizzorusso écrit :

Si les traits positifs peuvent le racheter peut-être au plan de la vie privée, ils ne l'absolvent pas lorsqu'il s'agit de l'exercice de sa fonction royale. Oscillant continuellement d'un parti à l'autre, il est en effet responsable par sa politique incohérente de la détérioration de sa cour et de son royaume, détérioration extrêmement ressentie par son peuple, qui le craint sans l'aimer<sup>7</sup>.

Le *Tristan en prose* lui enlève ces « traits positifs [...] au plan de la vie privée » et la transformation du personnage de Marc par rapport aux versions en vers achève de justifier la relation de Tristan et Yseut. Parce qu'Arthur est respecté, on fait tout pour tenir secrète la relation de Lancelot et de Guenièvre ; au contraire, les

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 178.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 48. C'est nous qui soulignons.

3 Cf. Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, op. cit., p. 55-56.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 513.

5 Le sperme est en effet conçu comme du sang purifié à l'extrême par la coction. Cf. Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, op. cit., p. 73 et suivantes.

6 Georges Duby, « Le Chevalier, la femme et le prêtre », op. cit., p. 1188.

7 Valeria Bertolucci Pizzorusso, « La cour et les images de la cour dans le *Tristan* de Bérout », dans *Actes du 14<sup>e</sup> congrès international arthurien, Rennes, 16-21 août 1984*, tome I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, p. 75.

personnages semblent prendre un malin plaisir à faire éclater le déshonneur de Marc au grand jour.

Il est intéressant, à ce propos, de se pencher sur l'épisode du lai *Voir Disant* : il n'est pas dit véritablement que ce chant parle de la trahison de Tristan et Yseut, c'est surtout la misère morale du roi Marc qui est mise en avant ; cependant, le lai ne cesse de faire référence à la *honte* du roi, et l'on sait que ce terme renvoie souvent à l'adultère et au déshonneur qu'il entraîne pour le mari trompé. On peut y voir un double sens qui ferait crier sur la place publique la mésaventure du roi. Il est intéressant de constater que l'on a mis son infamie en chanson car, comme le précise Jeanne Lods, dans le *Tristan en prose*, les pièces lyriques servent habituellement à chanter la courtoisie des protagonistes ; ici, le détournement de la forme accentue le contraste entre le mari et les amants<sup>1</sup>. Même des êtres aussi frustes que des bergers sont capables de voir que la mauvaise réputation de Marc innocente l'adultère de sa femme et qu'il fait bien de feindre l'ignorance<sup>2</sup>.

La culpabilité va même jusqu'à changer parfois de camp. Marc est dans son bon droit lorsqu'il fait condamner à mort les amants. Pourtant, le peuple le condamne aussitôt à la même peine<sup>3</sup>. Marc lui-même se juge coupable et pense être un mauvais roi<sup>4</sup>. Parce que sa valeur est infiniment moindre que celle de son neveu, la culpabilité des amants devient la sienne et diminue encore la considération que l'on doit lui porter. C'est pourquoi la cour de Logres, terre d'élection de la *probitas*, ne considère pas sa situation du point de vue du droit canonique, qui condamne les amants, mais selon ses propres règles qui rendent Tristan bien plus digne d'Yseut que ne l'est Marc. Hector suggère donc à Tristan de reconquérir son amie par une guerre où il aurait l'appui d'Arthur et de Lancelot.

Emmanuèle Baumgartner signale que le *Tristan en prose* manifeste un certain dédain pour la fonction royale<sup>5</sup>, ce qui pourrait expliquer en soi la précellence du chevalier sur le roi : la suprématie de Tristan sur Marc expliquerait alors qu'il puisse commettre l'adultère au vu et au su de tous et, qui plus est, avec la bénédiction de l'opinion publique (alors que Lancelot reste marqué par l'éthique de son roman d'origine qui ne l'autorise pas à agir de même). Cependant, la figure du roi Arthur ne semble pas atteinte par cette dévalorisation, ou du moins pas de la même manière : s'il est vrai qu'on ne le voit pas jouer un rôle politique important, du moins n'est-il pas sous-entendu qu'il le remplit mal, au contraire de Marc<sup>6</sup>. Les origines de ce dernier le destinaient à l'échec en ce domaine, comme l'illustre le personnage de Childéris, que Colette-Anne Van Coolput qualifie de

---

1 Jeanne Lods, « Les parties lyriques du « Tristan en prose », *op. cit.*, p. 77.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 185.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 546. C'est nous qui soulignons.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 547.

5 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, *op.cit.*, p. 177.

6 Cf. Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, *op. cit.*, p. 585-586 : « Lorsque [l']univers romanesque change de nature pour se rapprocher des réalités, lorsque par exemple le merveilleux tend à s'effacer et ne remet plus en cause les équilibres qui régissent le monde, et que la chevalerie se retrouve seule avec elle-même, livrée à la contemplation de sa prouesse, la royauté se vide de sa substance et n'est plus guère qu'une chose prestigieuse, mais inutile, comme dans le *Tristan en prose* ».

[...] souverain faible, incapable de maintenir la paix dans son royaume<sup>1</sup>. [...] ce qui est stigmatisé à l'origine, ce n'est pas tant le manque de vigueur des chevaliers de Cornouailles que la faiblesse et la passivité du souverain<sup>2</sup>.

Le roman choisit de placer Marc sous le signe de l'incapacité politique. Dans le *Lancelot*, Arthur commet bien des erreurs en exerçant sa fonction, dont certaines manquent de lui coûter son royaume<sup>3</sup>. Cependant, rien ne vient remettre en cause son statut royal : seule sa puissance est visée. Le *Tristan en prose* se montre plus critique vis-à-vis de la royauté défaillante dont il dresse un véritable portrait charge.

Marc multiplie les fautes dans l'exercice de sa fonction. Dès le début du roman, il s'avère incapable d'assumer son devoir d'aide et de protection à ses vassaux, comme en témoigne le tribut que la Cornouailles doit chaque année payer à l'Irlande, et c'est Tristan qui prend en charge la tâche de l'en délivrer<sup>4</sup>. Jean-Marc Pastré va plus loin en faisant de lui le bouc émissaire de la souillure que représente la mort de Morholt (qui vient chercher un tribut légal et sera plus tard le parent par alliance de Marc) pour en libérer son oncle. C'est la conséquence de son rôle de champion royal, de même que ce statut le conduit à se substituer au roi pour obtenir la main d'Yseut. Par la suite, il le remplace jusque dans son lit et, selon le critique, la souillure de l'adultère, alors, passe de Tristan à Marc, dans un mouvement inverse<sup>5</sup>. Parce que ce dernier n'avait pas été capable d'assumer sa fonction de défenseur du royaume et qu'il s'en est déchargé sur un autre, il se voit accablé d'une autre souillure.

La culpabilité de Tristan et Yseut est faussée dès le départ par l'attitude de Marc car ce n'est pas par amour qu'il veut épouser la princesse d'Irlande, mais parce qu'il voit dans sa quête un moyen de faire tuer son neveu<sup>6</sup>. L'adultère devient la punition d'une tentative de meurtre, aggravée du fait que la victime en est l'un de ses plus proches parents ; au-delà, elle châtie aussi un souverain dans son honneur, dont il a démerité puisqu'il contrevient totalement à son devoir de protection en envoyant à la mort un vassal innocent.

D'ailleurs, la faute récurrente de Marc est bien de déroger toujours à son rôle de représentant de la justice pour privilégier son intérêt propre. La haine qu'il voue à Tristan et Yseut est personnelle et sa vengeance n'est plus motivée par une soumission totale aux vœux des barons félons, au contraire de son homologue

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 140.

2 Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 22.

3 On se rappellera notamment de la cuisante défaite qu'il essuie d'abord contre Galehaut parce que ses vassaux se sont détournés de lui.

4 S'il est vrai que dans le *Lancelot* Arthur manque aussi à ce devoir envers les rois Ban et Bohort, sa faute, bien que grave, reste ponctuelle ; Marc déroge sans cesse à ses devoirs de souverain.

5 Jean-Marc Pastré, « Le roi et son champion : Marc et son neveu dans les romans de Tristan », dans *Bien Dire et Bien Apprendre*, n° 18, *La Figure du roi*, tome 2, 2<sup>e</sup> trimestre 2000, p. 101-112.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 396.

béroulien qui, comme le remarque Colette-Anne Van Coolput<sup>1</sup>, faisait passer ses sentiments après son devoir de roi.

Les amants ne sont d'ailleurs pas les seuls à souffrir des mauvais agissements de Marc : c'est le royaume de Logres tout entier qu'il menace, en ce que cette terre représente des valeurs que ne possède pas le roi de Cornouaille et qu'il considère comme des menaces pour son pouvoir et un défi à sa personne. En cela, il rappelle un autre mauvais souverain, qui sévissait pour sa part dans le *Lancelot en prose*, l'usurpateur Claudas. Bénédicte Milland-Bove en voit en Marc une figure dégradée, lorsqu'il part espionner la cour d'Arthur, multiplie les fautes envers son homologue arthurien<sup>2</sup>, tuant notamment deux de ses chevaliers, Bertolay et Armand<sup>3</sup>. Manquant autant de bravoure que d'honnêteté et de noblesse, Marc est un anti-Tristan : « Le roi de Cornouailles [mène une lutte acharnée et insidieuse] moins contre Tristan lui-même que contre les valeurs que ce dernier défend et incarne avec un exceptionnel éclat<sup>4</sup> ». De ce fait, si la relation d'Arthur et Lancelot montre les rapports que peuvent entretenir un roi et son chevalier, l'histoire de Marc et de son neveu ressemble parfois plutôt à une *psychomachia* où s'affrontent valeurs chevaleresques et valeurs anti-courtoises, et quasiment Bien et Mal. Car, contrairement à ses prédécesseurs, l'auteur prend très nettement le parti des amants et le présente comme le bon droit :

Alléguant sa condition de clerc, il [Thomas] se contente de présenter les pièces du procès, du débat, en laissant à ceux qui ont le droit de faire l'amour la responsabilité du jugement. Corrélativement, Luce, en se rangeant parmi les chevaliers et les amants (mais ils ne font qu'un) acquiert, lui, le droit de trancher, de se mettre résolument du côté des amants et des vrais chevaliers, de se dresser contre le roi Marc et le type de société anti-courtoise qu'il représente dans le *Tristan en prose*<sup>5</sup>.

Tristan ne s'attaque plus à un roi mais à un représentant de contre-valeurs, ôtant à ce dernier tout droit à la riposte.

Le devoir d'un roi est de venger tout affront qui lui est fait car, si son honneur n'est pas sans tache, il n'est plus digne de porter couronne, comme le sous-entend Arthur lui-même dans la *Mort Artu*<sup>6</sup>. Mais si Arthur a l'envergure d'un vrai roi et a le devoir de laver l'affront, la vengeance de Marc devient un crime. L'adultère ne doit pas alors peser sur la conscience des amants. L'épisode de Tristan chez le roi de Gaule en témoigne : il y refuse l'amour de sa fille Bélide parce qu'il considère comme injuste de trahir un roi si plein de courtoisie<sup>7</sup>. La conscience du jeune homme sait donc juger de la valeur des hommes, et s'il s'autorise à aimer

---

1 Colette-Anne Van Coolput, « Le roi Marc dans le *Tristan* de Béroul », dans *Le Moyen Âge*, tome LXXXIV, n° 1, 1978, p. 49-50.

2 Bénédicte Milland-Bove, « Les aventures de Marc en Logres dans le *Tristan en prose* », dans *Bien Dire et Bien Apprendre*, n°18, *La Figure du roi*, tome 2, 2<sup>e</sup> trimestre 2000, p. 74.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 5-10 et 88-89.

4 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, *op.cit.*, p. 191.

5 Emmanuèle Baumgartner, « Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture », *op. cit.*, p. 124.

6 *La Mort le roi Artu*, p. 64-65.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 140-141.

Yseut, c'est qu'il considère, à juste titre, que Marc ne mérite pas d'être épargné. Encore une fois, le *Tristan en prose* donne le beau rôle à son personnage éponyme et charge davantage les amants arthuriens que le *Lancelot* en faisant d'Arthur une figure beaucoup plus exemplaire, en opposition avec Marc.

Cette exemplarité souffre cependant de quelques failles, comme le relève Bénédicte Milland-Bove<sup>1</sup>. Si le *Tristan* présente Arthur comme un bon roi, il s'y montre souvent plus impuissant que ne le prévoit sa réputation, particulièrement lorsqu'il s'agit de punir Marc et de lui faire respecter son serment de ne pas nuire à son neveu. De plus, une injustice manifeste se produit à sa cour, puisque Armand perd son duel judiciaire contre Marc qui le tue, alors qu'il l'accusait à juste titre du meurtre de Bertolay. Arthur s'avère impuissant à faire respecter le droit et c'est Lancelot qui pallie ce manque en contraignant Marc, par la force, à rester à la cour de Logres. Reprenant ce trait du *Lancelot en prose*, le chevalier d'Arthur est la force et le droit qui font défaut à son roi dans l'exercice de sa fonction.

De plus, Arthur, comme Marc, s'entoure de mauvais conseillers qu'il écoute parfois sans sens critique ce qui, pour un roi, constitue une faute majeure. Marc suit les avis d'Audret et des barons félons qui veulent le voir supprimer Tristan, son plus sûr appui. Arthur, quant à lui, exauce les désirs de vengeance de Morgain et de ses neveux qui sèment la discorde entre son meilleur chevalier et lui-même, qui est comme son père. Il commet la même faute que Marc, renonçant à son rôle de garant de la justice pour venger un affront personnel<sup>2</sup>. Il va ainsi à l'encontre des opinions qui ont guidé ses actes tant dans le *Tristan*, où il accueille et protège les amants de Cornouailles, que dans le *Lancelot* où, nous l'avons dit, on le voit manifester quelque indulgence envers le péché d'adultère et reconnaître à sa femme le droit d'aimer Lancelot.

L'histoire lui donne d'ailleurs raison, et ce même au cœur de la crise la plus grave où les amants sont menacés d'un total discrédit. La *Mort Artu* montre un Lancelot définitivement supérieur au roi dans l'exercice du pouvoir et dans toutes les vertus royales à commencer par la plus importante de toutes, la clémence<sup>3</sup>. Arthur, au contraire, démerite de son statut de roi en perdant de vue l'intérêt de son royaume, poussé par ses passions et par la démesure, comme l'écrit Francis Dubost :

Pour l'imaginaire, l'histoire d'Arthur est une histoire sans fin. Du point de vue idéologique, elle reste difficile à situer. Le roi n'est plus dans l'espace païen ; mais, au moment même où il a tué son fils Mordret, Dieu lui a manifesté son « courroux » : [...] après l'estordre del glaive passa parmi la plaie uns rais de soleill [...]. Et les

---

1 Bénédicte Milland-Bove, « Les aventures de Marc en Logres dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 78-79.

2 Cf. Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, *op. cit.*, p. 115 : « La grande faute [...] d'Arthur dans la *Mort le roi Artu*, c'est d'oublier cette dualité, de sacrifier la Couronne à une passion, à un goût immodéré de la guerre, à la préférence marquée que son *genus*, son sang noble, lui fait accorder aux solutions militaires dans le traitement des conflits ». Voir aussi p. 138.

3 Cf. Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, p. 186-187.

circonstances étranges de la mort de Lucan semblent bien signifier que Dieu s'est définitivement détourné de lui<sup>1</sup>.

Ce roi repoussé par Dieu qui ne reconnaît plus en lui son oint et son représentant est-il encore un roi ? L'adultère de sa femme n'est-il pas à comprendre comme une partie de son châtement ? Si la luxure de Lancelot fait déjà pendant à celle d'Arthur, il trahit un roi qui n'avait pas rempli son devoir de seigneur et l'avait laissé, alors qu'il n'était qu'un tout petit enfant, injustement déposséder de tous ses biens. Longtemps, l'aide de Lancelot, auquel Arthur doit d'avoir conservé son royaume, semble pure générosité envers un roi qui ne la mérite pas et excuse en partie son adultère.

En revanche, contrairement à Marc, Arthur sait se racheter à la fin du *Lancelot propre*. On ne l'y avait jamais vu combattre, mais sa valeur est véritable et il le prouve. Lorsqu'il fait semblant, par jeu, d'enlever Gauvain<sup>2</sup>, il retrouve son statut de roi guerrier et prouve qu'il n'est pas à la merci de ses chevaliers, qu'il égale largement en bravoure, en force et en habileté. La faute originelle d'Arthur consiste, outre l'inceste, en l'abandon de ce statut lorsqu'il n'est pas venu en aide aux rois Ban et Bohort, causant ainsi sa perte. À la fin, il aide Lancelot à reprendre sa terre contre Claudas. Arthur ayant racheté son péché, Lancelot ne devient-il pas totalement coupable alors de le trahir ? Le texte répond par l'affirmative, si l'on en croit les critiques, de plus en plus nombreuses, dont il fait l'objet.

Dans le monde féodal, lorsque le seigneur ne remplit pas son devoir, le vassal peut être délié de son engagement. Le *Lancelot en prose* met en scène une situation complexe en faisant d'Arthur un personnage ambigu, capable du pire comme du meilleur, commettant des erreurs aux conséquences catastrophiques mais sachant aussi les racheter. Il est considéré comme le plus grand des rois, mais il cause la perte de son empire. L'adultère de Lancelot et Guenièvre n'est qu'en partie et momentanément excusé. Marc, qui est un mauvais roi, délivre Tristan de ses obligations : ce dernier trahit un époux et non plus son seigneur. Mais surtout, dans le roman de chevalerie, la valeur est l'aune à laquelle tout se mesure et la puissance à laquelle tout est soumis, jusqu'au droit. Marc en étant absolument dépourvu, il devient presque légitime de le tromper, et la culpabilité des amants se déplace même sur lui. Il est en cela antithétique d'Arthur que le *Tristan en prose* pare de toutes les qualités, comme seront antithétiques les amours de Lancelot et Guenièvre par rapport à celles de Tristan et Yseut : on est coupable de trahir Arthur, alors qu'il est légitime d'ôter à Marc ce qu'il ne mérite pas. Il serait dangereux que le sang d'Arthur soit perdu au profit de celui d'un autre, mais il serait souhaitable que Marc n'ait pas d'héritier issu de son sang.

\*

- 
- 1 Francis Dubost, « Fin de partie : les dénouements dans *La Mort le roi Artu* », *op. cit.*, p. 110.
  - 2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 32.

Ainsi, dans les deux romans, l'adultère est réprouvé par une société dont les amants sont chassés et doivent se préserver ; il y est considéré comme un déshonneur qui s'étend bien au-delà du triangle amoureux car, du fait qu'il engage la personne du roi, il engage tout le royaume. En tant que tel, il est durement puni et les romans se font ici le reflet des us et coutumes de l'époque médiévale et le jugement qu'ils portent sur les amants reflète l'opinion qui devrait être celle du lecteur.

Il devient évident que l'on se trouve dans le domaine littéraire courtois lorsque l'on s'aperçoit qu'un mouvement inverse se dessine parallèlement. En effet, le couple adultère peut être officiellement admis par la société à condition que les amants s'accordent parfaitement et que l'ami convienne mieux à la dame que son mari. Si ce phénomène s'observe à la fois pour Lancelot et Guenièvre et pour Tristan et Yseut, ce sont ces derniers qui l'illustrent de la manière la plus éclatante. Destinés l'un à l'autre, ils vivent, parfois au vu et au su de tous et soutenus par Arthur lui-même, une vie quasi conjugale. Ils sont d'autant moins déclarés coupables qu'ils ne sont pas véritablement soumis, au contraire de leurs homologues arthuriens, à l'ordre du Graal et ne remettent pas en cause le pouvoir royal d'Arthur.

Le jugement que la société porte sur eux est déterminante pour l'opinion que les amants ont d'eux-mêmes dans la mesure où leur crainte est plus une crainte sociale qu'une crainte morale. Leur obsession est moins de savoir s'ils font le mal que de n'être pas mis au banc de la société (à l'exception parfois de Lancelot et Guenièvre dans le *Lancelot en prose*) et cette vision de l'adultère influence celle du lecteur.

En outre, la faute des amants (limitée, surtout dans le cas de Lancelot et Guenièvre, parce que l'adultère n'est sous-tendu d'aucune volonté politique) est contrebalancée par celles des autres personnages, qui mettent en danger le royaume tout entier par une politique désastreuse. La responsabilité de l'adultère lui-même est rejetée sur un autre personnage et c'est même parfois tout le monde courtois qui est accusé, puisqu'il a perverti, par ses valeurs, le pur Lancelot. La tendance des deux romans est plutôt de minimiser la culpabilité des amants.

Mais celle-ci est aussi fonction de l'indispensable tiers qu'est le mari trompé. La conception de l'amour que se font les personnages détermine leur opinion quant au droit de celui-ci à exercer une autorité sur sa femme et à jouir de la présence de cette dernière à ses côtés. Ainsi Guenièvre peut-elle concilier harmonieusement l'amour qu'elle porte à son mari et celui qu'elle porte à son amant car ils ne sont pas du même ordre, alors que Tristan, qui revendique un amour à caractère conjugal, peut envier les droits de Marc, de la même manière qu'Yseut jalouse Yseut aux Blanches Mains. La jalousie est d'ailleurs un sentiment que le mari n'éprouve surtout que dans la limite où l'adultère de sa femme représente pour lui une *honte*, un déshonneur social qu'il s'agit de venger.

La relation entre les amants et le mari trompé diffère cependant beaucoup d'un couple à l'autre. En effet, les sentiments qui unissent Arthur à sa femme et son chevalier sont toujours positifs, même si le *Tristan* a cherché à transformer l'affection d'Arthur pour Lancelot en intérêt politique, dans le but de la désacraliser. En revanche, dans le *Lancelot en prose*, l'amour d'Arthur pour sa



femme et son chevalier ne souffre d'aucune altération et la trahison du vassal se double de celle d'un ami et d'un fils, aggravant considérablement la faute de Lancelot et Guenièvre, alors que Tristan et Yseut ne doivent à Marc que souffrances et persécutions.

L'attitude des deux rois, cependant, excuse l'adultère. Arthur se rend lui-même coupable du péché de chair sous ses formes aggravées que sont l'adultère et surtout l'inceste (et ce particulièrement dans le *Lancelot* car le *Tristan* ne veut pas abîmer outre mesure cette figure de roi qui fait contraste avec Marc). Si Marc n'est pas épargné sur ce point, sa faute est néanmoins différente de celle d'Arthur en ce sens qu'elle est plus politique que morale. En effet, le mari d'Yseut est plutôt coupable d'être un mauvais roi ; il est en cela plus stigmatisé qu'Arthur, pourtant malmené par le *Lancelot* qui l'a montré à plusieurs reprises en faute dans l'exercice du pouvoir. Marc devient le type même du mauvais souverain, excusant par là l'adultère de son neveu et de sa femme.

Cependant, le problème est ici considéré du point de vue des valeurs développées par le roman de chevalerie, qui ne s'accordent pas nécessairement avec la morale traditionnelle et la morale religieuse. Si la présence de Dieu s'affaiblit quelque peu dans le *Tristan* par rapport au *Lancelot en prose*, elle n'a pas disparu, et il faut la prendre en compte pour juger du problème de la culpabilité des amants.

## Chapitre 3

### Le couple adultère et Dieu

Le *Lancelot-Graal* : le titre que la critique moderne donne à la première de nos sommes en prose est révélateur du rapport de cette œuvre avec le sacré. Il juxtapose le nom de son héros avec celui du vase saint, présence visible de Dieu sur la terre, et lie d'ores et déjà Lancelot à la divinité. Le cycle auquel appartient le *Tristan en prose*, par contre, n'a pas reçu le nom de *Tristan-Graal*. Il ne délaisse pourtant jamais tout à fait l'histoire du Graal puisque l'on sait qu'il interpole de nombreux extraits du *Lancelot propre*, mais aussi de la *Queste del Saint Graal*. Une distance a cependant été prise avec l'histoire spirituelle du royaume arthurien, et il faudra se demander dans quelle mesure elle peut influencer sur le traitement de l'adultère.

Comment Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut résolvent-ils le conflit qui s'établit nécessairement entre l'amour porté à une créature dans une relation, de surcroît adultère, et celui que tout être doit à son Créateur ? Ce conflit est déterminé par plusieurs facteurs, et le premier d'entre eux consiste dans le rapport plus ou moins étroit que le romancier a établi entre le couple d'amants et la religion. Peut-être choisit-il également de mettre en scène une religion de l'amour terrestre, ce qui serait une raison plus que suffisante pour condamner la liaison amoureuse, déjà coupable car relevant de plusieurs péchés capitaux. Cependant, la miséricorde divine est infinie ; quel regard ce Juge suprême pose-t-Il sur l'amour des amants ?

#### Un conflit entre amour terrestre et religion chrétienne

L'un des deux couples entretient-il un lien plus étroit avec Dieu et la religion ?

« *Non moechaberis* », dit le Décalogue<sup>1</sup>. L'amour de Lancelot et Guenièvre comme celui de Tristan et Yseut s'opposent radicalement à la loi divine. Le *Lancelot en prose* et le *Tristan* se distinguent fortement dans leur manière d'aborder le sacré : très prégnant dans le premier roman, celui-ci se limitera souvent à un simple arrière-plan dans le second. L'histoire de Lancelot et Guenièvre, dans le *Lancelot*, donne lieu à de nombreuses interprétations de rêves et, plus généralement, à l'utilisation fréquente d'une herméneutique à caractère religieux : les songes d'Arthur et de Galehaut<sup>2</sup>, les *merveilles* de Corbenic<sup>3</sup> ou

---

1 *Nova Vulgata Bibliorum sacrorum* editio sacros. oecum. concilii vaticani II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata, Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 1979, Ex. 20, 14 : « Tu ne commettras pas d'adultère ».

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 40 et suivantes. Jean Frappier déclare en outre que, pour ce personnage, « comme plus tard [pour] Gauvain dans la *Mort le roi Artu*, Lancelot est l'instrument de la vengeance divine » (Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 543).

3 Cf. en particulier le séjour de Bohort : *Lancelot en prose*, tome V, p. 262 et suivantes.

encore, bien sûr, les nombreuses visions et apparitions du *Lancelot* propre et de la *Queste del Saint Graal*<sup>1</sup>. Ce type d'épisodes se raréfie considérablement dans le *Tristan*, où il ne concerne pratiquement jamais Tristan et Yseut. Lancelot et Guenièvre se situent dans la destinée eschatologique d'un royaume qui attend l'avènement de son sauveur, Tristan et Yseut dans une perspective terrienne.

C'est pourquoi l'histoire de Lancelot et Guenièvre dans le *Lancelot en prose*, débute le jour de la Saint Jean<sup>2</sup> ; en outre, selon Philippe Walter<sup>3</sup>, elle est marquée par la fête de la Madeleine : il ne s'agit plus ici de l'utiliser comme un simple repère chronologique, comme le veut la pratique du Moyen Âge mais, de montrer, en remontant cette donnée dans la perspective du Graal, que le temps de leurs amours est lié au temps de Dieu. Rien de tel pour Tristan et Yseut. L'auteur ne jalonne pas leur histoire de dates fixes<sup>4</sup>. Ainsi, nous ne savons de leur *enamouement* qu'une chose : ils boivent le philtre *bien entor hore de midi*<sup>5</sup>. Certaines données des romans en vers qui liaient les amants avec le sacré sont ainsi supprimées par la version en prose. Philippe Walter remarquait que les amants, chez Béroul, avaient probablement bu le philtre le jour de la Saint Jean<sup>6</sup>. On la retrouvera dans le *Lancelot* mais plus dans le *Tristan en prose* qui détache par là ses héros de la thématique religieuse.

Il est d'ailleurs symptomatique que, dans leur folie d'amour, les chevaliers ne cherchent pas de l'aide auprès du même type de personnage. Lancelot, en proie à une crise de frénésie, est nourri par un ermite et trouve la guérison à Corbenic, alors que Tristan se mêle aux bergers et recouvre la raison à la cour de Marc grâce aux soins d'Yseut ; l'ermite ne joue pour lui qu'un rôle très secondaire (et peut-être même n'est-il là que pour rappeler la parenté de l'épisode avec la *folie Lancelot*)<sup>7</sup>.

En outre, l'auteur du *Lancelot en prose* se plaît à multiplier les liens entre son personnage éponyme et le Christ, notamment dans leurs enfances<sup>8</sup>. Lancelot, avant son péché, était une figure christique.

Plus généralement, c'est à la lignée de David, dont descend Jésus mais aussi la parenté de la reine Hélène, que renvoie le personnage de Lancelot. Comme le Christ est issu de David, Galaad l'écu l'est de Lancelot. Comme son illustre ancêtre maternel avec Bethsabée, ce dernier tombe amoureux d'une femme interdite dont il conduit le mari à sa perte. D'ailleurs, si la Passion constitue le *terminus a quo* du cycle, le *terminus ad quem* en est la mort de Lancelot, les deux événements constituant une structure spéculaire. L'auteur du *Tristan en prose* a voulu faire également de la lignée de son héros une branche de celle des gardiens du Graal,

---

1 *La Queste del Saint Graal*, p. 57...

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 261.

3 Pour plus de détails, consulter Philippe Walter, « La fête de la Marie-Madeleine dans le *Lancelot* », *op. cit.* L'auteur relève plusieurs occurrences de cette fête p. 1451.

4 Cf. notre étude, première partie, chapitre 4, 1.1. « L'évocation des rencontres ».

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

6 Philippe Walter, « Orion et Tristan ou la sémantique des astres », *op. cit.*, p. 442.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 171.

8 A ce sujet, consulter : Jacques Ribard, *Du Philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du Roman de Tristan et du Conte du Graal*, Paris, Champion, 1989, p. 103-104, note 9.

mais ce n'est que rapidement mentionné : il s'agit simplement de faire en sorte que Lancelot, le héros de l'ancienne Somme en prose, ne conserve pas un avantage de prestige sur son concurrent<sup>1</sup>.

Si l'on a pu parler d'un « double esprit » du *Lancelot en prose*<sup>2</sup>, il a été perdu par son successeur. Le chevalier d'Arthur se définit par une double identité, que traduisent ses deux noms : celui de Lancelot, en relation avec sa vie terrienne, et son nom de baptême, Galaad, qui le place dans une perspective céleste. Tristan ne possède qu'un seul nom, qui dit la tristesse de la vie humaine. L'histoire de Lancelot l'amène à naviguer dans la nef merveilleuse qui transporte la sœur de Perceval, représentante d'une dimension spirituelle, sacrificielle et christique, mais aussi à causer la mort de la demoiselle d'Escalot, victime de l'amour, dont la nef mortuaire est le tombeau d'un sacrifice courtois. Lancelot se trouve au carrefour de ces deux influences, alors qu'aucun fait comparable ne se retrouve chez Tristan et Yseut.

Plus largement, tous les domaines sont touchés par cette désaffection du religieux dans le *Tristan en prose*, où la chevalerie elle-même est tournée vers la recherche d'une gloire toute terrestre (excepté, évidemment, dans les interpolations). Au contraire, dans le *Lancelot*, la chevalerie est appelée à passer du « terrien » au « céleste », même si la plupart de ses membres s'avère incapable de transformer cette vocation en élection. Tristan et Lancelot, les deux représentants par excellence de la chevalerie, mais aussi des romans dont ils sont les personnages éponymes, sont les vivants reflets de ces visions du monde opposées. Lancelot est alors amené, plus encore que n'importe quel autre personnage, à supporter plusieurs systèmes de représentation de Dieu et du péché, comme l'augustinisme néoplatonicien (dans la *Queste*) ou encore une approche plus inspirée de l'aristotélisme, comme le signale Jean Frappier, à la suite d'Alfred Adler, dans son édition de la *Mort Artu*<sup>3</sup>. Lancelot (et Guenièvre à travers lui) représente différentes manières de penser le rapport de l'homme à la divinité, et Tristan (et Yseut) ce qui le confronte à sa condition humaine.

Le *Tristan en prose* fait en sorte de toujours maintenir deux fils narratifs bien distincts : celui de l'histoire du Graal et celui des amours de Tristan et Yseut. Dès la préhistoire du roman, il établit cette séparation comme le prouve, par exemple l'intervention de saint Augustin<sup>4</sup>, analysée par Colette-Anne Van Coolput :

Pour ce qui concerne l'identité des évangelisateurs, il est donc manifeste que le *Tristan* refuse de laisser jouer aux ancêtres le rôle qui leur revient traditionnellement dans le roman en prose, pour le transférer à des missionnaires véritables [saint Augustin] : tous ces saints sont connus pour avoir contribué à la conversion des régions mentionnées dans le roman. L'auteur semble ainsi vouloir dissocier l'histoire profane et l'histoire sacrée, chose extraordinaire si l'on songe que les romans du

---

1 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 119.

2 Myrrha Lot-Borodine, « Le double esprit et l'unité du *Lancelot en prose* », dans *Mélanges d'histoire du Moyen Âge offerts à M. Ferdinand Lot par ses amis et ses élèves*, Paris, Champion, 1925.

3 *La Mort le roi Artu*, p. XXVII.

4 L'épisode se situe dans *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 160.

Graal instaurent entre religion et chevalerie une connivence qui culminait avec la haute aventure du Graal<sup>1</sup>.

C'est dans le même but que, dès le prologue, l'auteur fait mention de deux *estoires* distinctes, *l'estoire del Saint Graal* et *l'estoire de Tristan*<sup>2</sup>. Cette dernière possède un statut indépendant qui sera réaffirmé par la suite puisqu'elle peut être citée comme une source à part entière<sup>3</sup>.

De plus, l'auteur prend soin de construire l'histoire de Tristan en parallèle avec celle de Galaad. Ainsi, ils forment chacun une ligne directrice du récit, lignes qui se côtoient sans jamais se rencontrer, même lorsque les deux chevaliers sont amenés à partager quelques aventures. Ainsi, l'admission de Tristan à la Table Ronde renvoie à celle de Galaad car elle repose elle aussi sur une élection merveilleuse et non sur une cooptation comme cela avait été le cas pour Lancelot<sup>4</sup>. A l'autre bout du roman, on peut comparer le retour en Logres de Sagremor qui annonce la mort de Tristan et Yseut à celui de Bohort qui annonce la disparition du Graal et de Galaad<sup>5</sup>.

Yseut, dans ce schéma, tient donc la place du Graal, conformément à son rôle dans l'ensemble du roman où elle fait l'objet d'une seconde quête, profane celle-là. Elle s'oppose à Guenièvre, toujours mise en relation avec le vase sacré, dans la mesure où Lancelot est pris entre les pôles amoureux et spirituel. Jamais Tristan ne se lance véritablement dans la sainte Quête. De ce fait, l'auteur établit pour la quête d'Yseut la même symbolique que celle qu'avait instaurée la Quête du Graal : Lancelot était le léopard, double imparfait du grand lion qu'était Galaad<sup>6</sup> ; de la même manière, Tristan et Palamède sont respectivement désignés sous le nom de lion et de léopard<sup>7</sup>, car Tristan est l'élu de l'amour, alors que Palamède reste celui qui aurait pu avoir le cœur d'Yseut, mais en sera toujours exclu.

*Le Tristan* met en scène les trois types de chevaliers représentant le rapport du guerrier à la religion. Tristan est le chevalier terrien, indifférent à la Quête du Graal et aux réalités spirituelles ; Lancelot représente une sorte d'intermédiaire, le chevalier terrien qui aspire à devenir céleste et connaît aussi bien l'élévation spirituelle que la chute dans le péché, l'idéal religieux et l'idéal courtois ; enfin, Galaad (malgré les modifications que lui fait parfois subir le roman) dessine l'archétype du chevalier christique, ancré dans sa perfection. La prédiction de la Fontaine Brahaigne<sup>8</sup> les présente d'ailleurs dans cet ordre précis, dans une montée de la terre vers le Ciel, indiquant une volonté consciente de typologie.

*Le Tristan en prose*, de plus, réécrit la Quête à sa manière, faisant dire à Emmanuèle Baumgartner que « le récit mystique de la *Quête du Saint Graal* ne

---

1 Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde*, op. cit., p. 36.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 856 et 864.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 271.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 278 et suivantes.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 202.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 274.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 236.

devient guère plus qu'une aventure un peu marginale<sup>1</sup> ». Il la dévalorise dans les passages qui sont sa création originale. Ainsi, lorsque l'on sait que le *Lancelot* faisait du prénom de Galaad la marque de l'élection divine, on comprend la portée subversive des paroles d'Agravain lorsqu'il déclare que *maint home sont apelé Galaad*<sup>2</sup>.

Les interpolations de la *Queste del Saint Graal* font cependant de Lancelot et Guenièvre un couple qui se pose avec acuité la question du péché. Au contraire, Tristan est tenu soigneusement à l'écart de la Quête du Graal, la partie du roman la plus imprégnée d'esprit religieux. En outre, la principale crainte de Tristan et Yseut par rapport à l'adultère, c'est le déshonneur social qui peut en résulter, et non la crainte de Dieu. Se dessine là une différence fondamentale entre les deux couples.

Le modèle sur lequel Tristan et Yseut sont construits leur vient probablement des légendes en vers. Même chez Bérout, où la religion occupe une place assez importante, le rôle de Dieu est limité. Il est souvent invoqué par les amants pour se venger de leurs ennemis ou faire un serment fallacieux, mais ces appels viennent renforcer la solennité du discours, plus qu'ils ne sont de véritables prières. Dans ce roman, ce que l'on retient de la religion c'est surtout sa fonction sociale consistant à maintenir un ordre dans la cité. Cela se retrouve dans la version en prose, de manière plus accentuée, et touche l'ensemble du roman, mais plus particulièrement Tristan et Yseut.

La plupart des éléments qui les mettaient en relation avec l'idée de Dieu ont été supprimés. Dans le *Morois*, rien ne s'opposait à une rencontre entre un ermite et les deux héros, mais le personnage d'Ogrin a été éliminé. Si Lancelot continue à croiser la route de ce type de *prodome*, ce n'est le cas ni de Tristan, ni d'Yseut. L'auteur a également supprimé les miracles ; par exemple, le saut de la chapelle a été rationalisé<sup>3</sup>. De la même manière, le motif des arbres entrelacés a disparu. Dans les versions en vers, Marc interprétait l'événement comme un signe du pardon divin. Seul un manuscrit du *Tristan en prose*, qui n'a pas été retenu dans les différentes éditions, a conservé l'épisode<sup>4</sup>, ce qui prouve que l'auteur et les copistes ont senti qu'il aurait été incohérent de finir le roman par un miracle.

Si, dans le *Tristan*, les deux couples perdent de leurs rapports avec le religieux, Lancelot et Guenièvre en conservent encore assez pour justifier leur condamnation sévère par la morale chrétienne, subissant encore l'influence du *Lancelot en prose*. Au contraire, Tristan et Yseut s'en détachent de manière très nette. Cependant, plusieurs passages du roman restent imprégnés d'une religiosité toute particulière, propre au *Tristan en prose*, et qui vient pallier la disparition de la religion traditionnelle.

## Une religion de l'amour

---

1 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée*, op. cit., p. 29.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 115.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 548.

4 Il s'agit du manuscrit B.N. fr. 103, cité par Laurence Harf-Lancner dans son introduction au *Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX p. 51-52.

Si l'amour humain doit refléter l'amour divin, celui que l'on porte à la créature ne doit jamais surpasser celui que l'on voue au Créateur. Il est choquant pour la pensée chrétienne de faire de l'amour humain une religion. Le *Lancelot en prose*, pourtant, commence à confondre les deux plans, notamment à travers certaines prières de Lancelot<sup>1</sup>. Dans l'aventure d'Escalon le Ténébreux, on retrouve, destinés à Guenièvre, les termes qu'utilisent les chevaliers pour s'adresser à Dieu dans la prière du plus grand péril.

Parfois, le propos peut être plus ambigu, comme dans cet exemple où Lancelot, mis en demeure de secourir une demoiselle qui risque d'être violée, craint d'y laisser la vie : *Lors se saine et dist : « Dame, a vous me commant ; et se jou muir, c'est por vous<sup>2</sup> »*. Le terme de *dame* est équivoque : dans un contexte de prière, il désigne habituellement la Vierge ; mais le lecteur sait que pour le héros, la *dame* est sa reine de cœur et qu'il n'a jamais hésité à se mettre en danger pour la conquérir ; en outre, il se met en danger de mourir pour une autre femme, une autre Guenièvre. On dépasse cependant ici le *topos* courtois pour aboutir à une confusion entre la reine et Marie.

On ne s'étonnera donc pas si certaines scènes confinent à l'idolâtrie. On connaît celle du peigne de la reine, dans l'épisode de la Charrette, où Lancelot est à nouveau pris d'extase<sup>3</sup>. On ne trouve plus, comme chez Chrétien de Troyes, le terme *aorer*<sup>4</sup>, ou la comparaison avec les corps saints de Saint Martin et Saint Jacques<sup>5</sup>, mais les deux textes restent trop semblables pour que l'on puisse parler de réécriture inverse. On peut penser que la célébrité de l'intertexte influe sur la réception de la scène du *Lancelot en prose* pour faire pencher vers l'idée d'une extase quasi mystique.

Aucune hésitation n'est possible, en revanche, pour les scènes qui montrent Guenièvre embrassant l'anneau de Lancelot *comme se ce fust une sainte chose*<sup>6</sup> ou qui vénère les cheveux de son amant tombés à la suite d'un empoisonnement<sup>7</sup>. Par deux fois, et pratiquement dans les mêmes termes, le texte fait d'elle une idolâtre.

Néanmoins, ce roman hiérarchise encore l'amour humain et l'amour divin. Ainsi, Lancelot est guéri de ses deux épisodes majeurs de démence par deux objets différents : le premier, l'écu fendu, symbolise son amour (charnel) pour la reine ; le second est le Graal, représentant de l'amour et de la puissance de Dieu sur la terre. Ce parallèle ne met cependant pas amour divin et amour humain sur le même plan ; au contraire, il présente le second comme un dépassement du premier, et le seul qui apporte une guérison définitive, conformément à la logique d'élévation vers le spirituel qui gouverne la construction de tout le roman.

Le *Tristan en prose* est plus radical et systématise la confusion qu'avait esquissée son prédécesseur dans quelques épisodes. Cette confusion forme même la base de la théorie amoureuse que Lancelot propose à Tristan<sup>8</sup>, de même que

---

1 *Lancelot en prose*, tome I, p. 262.

2 *Lancelot en prose*, tome III, p. 281.

3 *Lancelot en prose*, tome III, p. 286-287.

4 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, v. 1462.

5 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, v. 1476.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 125.

7 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 146.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, p. 18-19.

Guenièvre l'avait fait avec Yseut<sup>1</sup>. Dans son discours, Lancelot présente l'amoureux comme un nouveau Job, dont la patience est mise à l'épreuve par un dieu qui sait reconnaître ses bons et ses mauvais serviteurs ; le vocabulaire et la topique utilisés sont les mêmes que dans les sermons. Le glissement de la sphère des amants de Cornouailles, dont l'amour reste profane, à celle de Lancelot et Guenièvre où la religiosité est prégnante, se fait par l'intermédiaire de la langue, beaucoup plus que par les gestes ou les attitudes, révélant que le *Tristan* construit tout son univers autour du langage et de ses emplois<sup>2</sup>.

En effet, Tristan et Yseut connaissent bien des mésaventures amoureuses avant d'être unis dans la mort. La réunion de ceux qui s'aiment dans un au-delà est une récompense qui, selon la pensée chrétienne, devrait être accordée par Dieu, mais qui, si l'on en croit les propos de Lancelot, est donnée par l'Amour. Il faut dire que, dans cette scène, l'amour humain semble avoir complètement remplacé l'amour divin. La mort n'est plus un moyen d'aller à Dieu, mais de réunir les amants dans la *maison d'amors*, comme le chante Yseut dans son *Lai mortal*<sup>3</sup>. Le terme de *maison d'amors* possède des connotations ambiguës. Elle pourrait renvoyer au royaume céleste de Dieu. Cependant, dans ce cas, on attendrait plutôt le terme *amor* au singulier pour désigner ce sentiment qui est l'essence même de la divinité. Or, le pluriel renvoie plutôt aux amours de Tristan et Yseut, peut-être même plus particulièrement au séjour idyllique dans cet autre jardin d'Eden qu'a constitué pour eux la Maison de la Sage Demoiselle qui, par plusieurs aspects, apparaît comme un lieu de l'Autre Monde païen<sup>4</sup>. Contrairement au *Lancelot* qui donnait aux amants une mort chrétienne, le *Tristan* se propose de suivre l'exemple du poème de Thomas où, quand Tristan agonise, Yseut n'envisage que deux solutions : vivre avec lui s'il survit, ou mourir avec lui, dans ses bras, et partager sa tombe ; Dieu est absent de ses propos, elle ne manifeste aucune inquiétude pour le salut de son âme, ni pour celle de son ami. Le *Tristan en prose* précise : *et mort sont ambedoi, et par amour, sans autre confort*<sup>5</sup>, comme pour rendre explicite l'absence de toute force autre qu'amoureuse.

Tristan et Yseut eux-mêmes se détournent presque entièrement de la religion traditionnelle et n'invoquent jamais Dieu dans un moment qui s'avérait pourtant particulièrement propice. Comme en témoignent les dernières paroles de Tristan : « *Des ore ne me caut quant je muire, puis que je ai madame Yseut ore avec moi*<sup>6</sup> », ils ne sont pas appelés à s'unir au Créateur mais à se fondre l'un dans l'autre. C'est une passion purement humaine qui est sacralisée. D'ailleurs, la mort de Tristan et Yseut est traitée de manière à restituer la forme répétitive d'une litanie<sup>7</sup>. On y notera l'impression solennelle, proche de celle produite par la lyrique religieuse, que suscite l'utilisation systématique de structures parallèles.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581 et .

2 Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre de notre étude.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, p. 228.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 552.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 199.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 83.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 83. C'est nous qui soulignons.



A côté de l'idéal de la quête du Graal, Tristan et Yseut, jusqu'à la fin de leur vie, instaurent une religion de l'amour, comme le montre l'*explicit* du roman, qui accole les deux histoires de la passion des amants et de la Quête : *Icy faut l'estoire de monseigneur Tristan et del Saint Graal, si parfaicte que nul n'y savroit que y mectre*<sup>1</sup>. L'amour est une seconde quête dans le roman : l'amie est un autre Graal que l'on ne peut tenir enfin qu'en passant avec lui dans l'Autre Monde, comme Galaad.

Les autres chevaliers de la Table Ronde meurent par dizaines dans leur quête du Graal ; Tristan et Yseut meurent d'amour, dans un contraste minutieusement organisé par le texte qui, selon Colette-Anne Van Coolput, « ne donne assurément pas tort au couple de Cornouailles<sup>2</sup> ». C'est avec Palamède, double malheureux de Tristan, que l'opposition est la plus marquée car d'amoureux éconduit, le chevalier sarrasin se transforme, suite à sa conversion, en apôtre sacrifié<sup>3</sup>. Il est un Tristan qui a choisi Dieu contre Yseut ; c'est le martyr chrétien face aux martyrs de l'amour.

Les deux couples inventent donc une religion de l'amour, parallèle à la religion chrétienne. La différence réside dans leur attitude face à ces deux transcendances : le *Lancelot en prose* les oppose et les montre coexistantes, tandis que le *Tristan*, surtout à travers son personnage éponyme et son amie, exclue la seconde. Malgré tout, les deux couples évoluent dans un monde régi par la religion chrétienne et sont jugés par rapport à cette morale commune, présentée comme la seule pensable : l'auteur ne pouvait remettre l'existence de Dieu en question.

## Le péchié de la reine<sup>4</sup>

### La luxure

Dans la *Queste del Saint Graal*, la luxure a rejoint l'orgueil aux premières places de la hiérarchie du péché<sup>5</sup>. Pour autant, tout le cycle est concerné, avec des nuances : dans la *Mort Artu*, le péché de chair peut prendre la forme plus spécifique de l'inceste.

Dès le début du *Lancelot propre*, la luxure concurrence l'orgueil et le remplace même au rang de péché luciférien<sup>6</sup> : c'est elle qui cause la chute des anges. Cependant, ces deux vices entretiennent un rapport étroit : l'un est amour exclusif et démesuré de soi, l'autre désir incontrôlable du corps de l'autre. Tous deux sont donc un amour excessif de la créature, qui spolie Dieu. Le *Lancelot en prose* fait de son héros éponyme l'incarnation du péché majeur. De ce point de vue, le *Tristan* semble nettement se démarquer de lui puisque, à première vue, une

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 143.

2 Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde*, *op. cit.*, p. 98.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 130 et suivants.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

5 Depuis Augustin, la luxure est la traduction même du péché originel dans la condition humaine, comme l'écrit Jean Delumeau, *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 275-276.

6 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 39.

union légitime (voire illégitime ?) n'y est pas désignée comme inférieure à l'état de chasteté ; du fait que deux histoires coexistent, celle de Tristan et Yseult et celle du Graal, deux voies restent ouvertes : la voie spirituelle et la voie terrienne.

Seul Lancelot est explicitement visé par ce reproche qui lui vient du *Lancelot en prose*. En effet, dans ce roman, il n'est pas seulement accusé de trahir Arthur, mais d'aller à l'encontre de la chasteté imposée par la morale religieuse, d'autant qu'il devait être Galaad, le chevalier vierge. Avoir une relation charnelle avec une femme, dans son cas, c'est s'opposer au projet divin, et cette donnée est reprise par le *Tristan*.

En outre, Lancelot est l'incarnation de la mesure<sup>1</sup>, à proprement parler puisque le roman éponyme le traduit jusque dans le physique du héros<sup>2</sup>. C'est particulièrement vrai dans le *Tristan* où il est un personnage pondéré, un être de réflexion (alors que le *Lancelot* le montre aussi capable d'excès spectaculaires, comme ses extases amoureuses). Or, se laisser aller à la luxure, comme le lui reprochent les *prodomes*, c'est dépasser la mesure : même d'un point de vue strictement biologique, lorsqu'il est *eschaufez de l'ardor de luxure*<sup>3</sup>, c'est que l'équilibre des humeurs est chez lui rompu. Pour Lancelot, c'est perdre sa qualité principale, celle qui le fait tel que Dieu l'a créé.

Lancelot, lorsqu'il portait encore le nom de Galaad, était destiné aux plus hautes aventures spirituelles en tant que descendant du lignage de David. Dans sa longue lignée de saints, il crée une violente et peccamineuse rupture<sup>4</sup>. Il trahit l'esprit et la vocation d'une parenté tournée vers Dieu et se rattache symboliquement à un autre lignage : celui de Lot, marqué par la luxure (en particulier à travers les personnages de Mordret et Gauvain). Le *Lancelot* le rapproche même nettement de Gauvain, l'ami très cher : comme lui, il est le presque fils d'Arthur, il existe entre eux une similitude de tempérament qui les pousse à réagir parfois de manière identique, comme en témoignent leurs séjours respectifs à Corbenic<sup>5</sup>. Lors du passage du Graal, Gauvain fait preuve d'impiété en ignorant le Graal pour ne prêter attention qu'à la beauté de sa porteuse<sup>6</sup>. Le conteur souligne explicitement le parallèle en faisant référence à ce passage lorsque c'est au tour de Lancelot de voir passer le Graal<sup>7</sup>. Lancelot, comme Gauvain<sup>8</sup>, s'attarde sur la beauté de la jeune fille et la met en balance avec celle de la reine. Il en vient,

---

1 Lancelot est donc le représentant de l'une des vertus cardinales, la tempérance, dont s'approche l'idée de mesure.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 71-72. Nous avons déjà évoqué cet aspect dans notre étude.

3 *La Queste del Saint Graal*, p. 126.

4 Cf. Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 78.

5 Cf. aussi Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 158.

6 *Lancelot en prose*, tome II, p. 377.

7 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 205-206. On remarque que le Tristan interpole ce passage sans toutefois relater le passage de Gauvain à Corbenic (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 32).

8 Les épisodes des chevaliers de la Table Ronde à Corbenic établissent entre eux un classement de leur capacité à s'élever vers le spirituel : Gauvain ne s'intéresse qu'à la surface des choses, Lancelot y pressent la présence du sacré et Bohort est empreint de respect face aux manifestations divines. Lancelot présente des points communs avec le premier comme avec le dernier mais, accaparé par l'amour de Guenièvre, il demeure plus proche de Gauvain.

dans ses paroles, à remplacer le Graal par sa porteuse, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut<sup>1</sup>. Au-delà de la luxure, ce qui est reproché au pécheur par la chair est, encore une fois, d'adopter une attitude proche de l'idolâtrie.

L'indifférence de Lancelot au Graal est préfigurée par ses extases amoureuses. Alexandre Micha souligne le parallèle (nous parlerions plutôt de symétrie) existant entre ces extases et le coma dans lequel la vue du Graal plonge Lancelot, lui signifiant son incapacité à voir Dieu en face<sup>2</sup>. Pendant son séjour à Corbenic, alors que la possibilité lui en est encore offerte, il s'avère incapable de le contempler<sup>3</sup>. Lorsqu'il a été conduit au château, on lui a laissé le choix de la voie qu'il désirait suivre : la demoiselle qui le conduit lui a promis *a monstrier la plus bele riens del siecle*<sup>4</sup>, promesse qui recèle une ambiguïté. Le terme *rien* est polysémique et peut désigner aussi bien un objet, le Graal, qu'une personne, Amite. Lancelot a choisi de voir la jeune fille et, à travers elle, sa dame.

Lancelot et Guenièvre sont donc marqués par le péché de chair, c'est pourquoi leur personnage emblématique, et presque leur sainte patronne, dans le *Lancelot*, est Marie-Madeleine, la femme luxurieuse puis repentie. En effet, ils y sont capables de s'amender en retrouvant, momentanément, une chasteté qui reste l'une des vertus majeures dans le roman, car elle s'apparente à la virginité caractéristique de la sainteté de Galaad : outre la conversion de Lancelot dans la *Queste* et sa séparation définitive d'avec Guenièvre dans la *Mort Artu*, on en trouve également une occurrence dans le *Lancelot propre* avec le séjour de la reine en Sorelois où elle impose à Lancelot une relation platonique<sup>5</sup>. Le *Tristan* ne fera jamais mention de cet épisode, pas plus qu'il n'en inventera un similaire. La chasteté est inconnue de Tristan et Yseut et ces derniers font l'objet d'une condamnation semblable à celle qui frappe Lancelot et Guenièvre.

Dès les versions en vers, Tristan et Yseut étaient marqués par la luxure peccamineuse, symbolisée par le philtre chez Thomas<sup>6</sup>. Le *Tristan en prose* conserve cette perspective puisque, si l'amour naît entre les deux héros bien avant l'absorption du philtre, ce n'est qu'après avoir bu le *vin herbé* et accompli l'acte sexuel que le texte précise : *il ont beü lor destrucion et lor mort*<sup>7</sup>. C'est dans sa dimension charnelle que l'amour est particulièrement destructeur.

En outre, dans les *Tristan* en vers, les amours des héros sont liées au motif de la lèpre, ce que Philippe Walter analyse comme une marque de culpabilité, puisque « la lèpre éléphantiasis apparaît [...] consubstantiellement liée à l'érotisme

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 206 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménéard, tome VI, § 33.

2 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 158.

3 L'aveuglement de Lancelot devient par la suite un motif récurrent et notamment à la chapelle du Graal dans la *Queste* (p. 256 ; le passage est interpolé dans *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménéard, tome IX, § 109) ou encore lorsqu'il tue Gaheriet dans la *Mort Artu* (p. 124).

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 201.

5 *Lancelot en prose*, tome I, p. 152.

6 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, op. cit., p. 101-102.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

mélancolique [...]»<sup>1</sup>. Dans la version en prose, Tristan abandonne ses déguisements de ladre, mais le thème survit à travers l'épisode d'Yseut livrée aux lépreux. Punie par où elle a péché, elle montre que son amour pour Tristan est entaché de luxure.

Les deux couples se rejoignent donc sur ce point dans les deux romans, ce que le *Tristan en prose* met en valeur par l'utilisation de parallèles. Ainsi, la propension de Lancelot à la luxure est traduite, dans le roman éponyme, par une sensibilité extrême à la chaleur<sup>2</sup>. Ce motif revient dans chaque aventure où une demoiselle l'expose à la tentation amoureuse, comme la demoiselle à la fontaine ou encore Amite (qui se fait passer pour Guenièvre). Il boit trop d'eau de la fontaine envenimée parce qu'il a très chaud<sup>3</sup>. Pour la même raison, il accepte le philtre de Brisane et va jusqu'à s'en resservir<sup>4</sup>. Le retour de la coupe et la comparaison du vin avec la *fontaine* soulignent le lien entre ces deux épisodes qui montrent Lancelot, sous l'effet du *chaut* (l'*eschaufement de char*<sup>5</sup>, *li feux de luxure*<sup>6</sup> ?), assouvir avec démesure un besoin physique et sensuel.

Le *Tristan* ne reprend que l'envenimement par le philtre de Brisane, accentuant ainsi le parallèle avec le *vin herbé*. Il utilise alors des termes similaires à ceux que l'on trouvait dans la scène de Corbenic : *Tristanz, qui auques avoit chaut, demande a boire Gorvenal et Brangain. [...] Gorvenal verse et Brangain li done ; et cil qui estoit chaut et grant talent avoit de boire boit la cope tote plene, et cuide que ce soit bons vins*<sup>7</sup>. Tristan et Yseut boivent le philtre ; *or en sont si eschaufé qu'il ne porroit remenoir por tot le monde que Tristanz n'amast Yselt et Yselt Tristan*<sup>8</sup>. Il existe donc pour Lancelot et Tristan (et, par suite, pour Yseut) une thématique de la luxure, une propension à l'*eschaufement* qui les conduit au péché de chair, irrépressiblement. Guenièvre est elle aussi touchée, quoique plus indirectement, par ce motif, puisque on peut la rapprocher de Morgain<sup>9</sup>, définie par le *Lancelot en prose* comme *si chaude et luxuriose que plus chaude feme ne convint a querre*<sup>10</sup>.

Le péché de chair trouve un nouveau moyen d'expression dans la folie du héros. Significativement, Lancelot et Tristan sont des fous nus<sup>11</sup>, et non vêtus de

---

1 Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », *op. cit.*, p. 651-652.

2 Dans la typologie des tempéraments, l'homme est naturellement chaud et sec. Néanmoins, la chaleur qui se développe ici est excessive et correspond à un dérèglement des humeurs provoqué par la luxure. On remarquera d'ailleurs plus loin que la femme, censée être froide et humide, devient chaude elle aussi sous l'effet de la luxure.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 134-135.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 208-209 ainsi que *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 34.

5 *La Queste del Saint Graal*, p. 80.

6 *Lancelot en prose*, tome V, p. 130.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445. C'est nous qui soulignons.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446.

9 Cf. première partie, chapitre 4, p. 164-166.

10 *Lancelot en prose*, tome I, p. 300.

11 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176-177 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 155 pour la *folie Lancelot* ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 168 et suivants pour la *folie Tristan*.

peaux de bêtes ou de vêtements bariolés comme cela pouvait être l'usage<sup>1</sup>. Le corps dévoilé sans honte est une marque de la nature impudique et luxurieuse, comme l'explique Noëlle Lévy<sup>2</sup>.

En outre, Tristan et lui sont des fous errants, et ce détail n'est pas anodin lorsque la folie est à mettre en relation avec le péché de chair. En effet, le *dévoïé* est ressenti comme luxurieux, comme l'indique Noëlle Lévy, comme un « être qui se montre incapable de suivre le “droit chemin” de la “ferme raison”<sup>3</sup> ». Le terme de *dévoïé* n'apparaît pas dans nos *folies* mais l'égarment des deux chevaliers métaphorise et concrétise leur dérèglement mental et libidineux. Les manifestations de la folie peuvent se lire, chez les deux héros, comme des manifestations de leur impudicité profonde, de leur propension à pécher par la chair.

## Le péché d'adultère

La luxure comprend toute sexualité qui s'exerce en dehors du cadre du mariage ; l'adultère en est donc considéré comme une catégorie spécifique<sup>4</sup>. C'est le *Lancelot en prose* qui la condamne le plus explicitement. Assez tôt dans le roman, les amants se montrent conscients de leur culpabilité devant Dieu. C'est la reine qui est la première à en faire état, après que la fausse Guenièvre l'a contrainte à se réfugier en Sorelois :

« Bials amis doz, la chose est issi menee, com vos veés, que je sui departie del roi mon seignor par mon meffet, je le conois bien : non pas por ce que je ne soie sa feme esposee et roine coronee et sacree ausi com il fu, et sui fille al roi Leodagan de Tarmelide, mais li pechiés m'a neü de ce que je me cochai o autre qu'a mon seignor. Et neporquant il n'a si preude dame el monde qui ne deust fere un grant meschief por metre a aise un si preude chevalier com vos estes, mais Nostre Sire ne garde mie a la cortoisie del monde, kar cil qui est buens al monde est mals a Dieu<sup>5</sup>. [...] »

Ces paroles reflètent le projet du *Lancelot*, qui replace la loi divine au-dessus des usages courtois (qui, d'ordinaire, n'interdisent pas le *surplus*, en particulier aux amants parfaits tels que Lancelot), tout en laissant aux amants une certaine liberté du cœur.

La morale d'intention est déjà très influente dans le texte, en ce début du XIII<sup>e</sup> siècle. Pourquoi Guenièvre considère-t-elle que son péché consiste à coucher avec un autre que son mari plutôt que d'en aimer un autre ? En fait, il est un risque qui maintient l'adultère féminin sous le coup de la morale de l'acte : toute relation

---

1 cf. Philippe Ménard, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Romania*, n° 98, 1977, p. 433-459.

2 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 90-91.

3 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 159.

4 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 124.

5 *Lancelot en prose*, tome I, p. 152.

adultère autre que platonique s'avère dangereuse à plus d'un titre, du fait qu'elle peut déboucher sur la conception d'un enfant, et la morale sociale se confond ici avec la notion religieuse de *péchié*. L'éthique du *Lancelot* implique une horreur du scandale, où rien n'est pire que le déshonneur divulgué. L'enfant adultérin étant la preuve ostensible de la *honte* qui résulte d'une liaison<sup>1</sup>, la stérilité de Guenièvre et Yseut se comprend, comme un châtiment (rendant le couple légitime infructueux), mais Dieu manifeste aussi par là sa volonté de ne pas stigmatiser l'adultère par une descendance qui le révélerait aux yeux de tous et protège les amants comme le mari.

En outre, encore une fois, l'adultère touche à la question du lignage et de la préservation de sa pureté, de ses caractéristiques, quelles qu'elles soient<sup>2</sup>. Il remet aussi en cause la passation légitime de l'héritage<sup>3</sup>. Dans le cas d'Arthur et de Marc, la question est d'autant plus grave qu'ils sont les rois de royaumes importants (Arthur tient même plus ou moins le rôle d'un empereur) et les oints de Dieu. L'adultère de leurs femmes risque donc de subvertir l'ordre social établi en plaçant le lignage du vassal à la place de celui du seigneur, et même de devenir un véritable sacrilège puisque la royauté passera dans des mains d'usurpateurs : ce péché contre l'oint du Seigneur devient un péché contre Dieu Lui-même.

Crime de lèse m/Majesté, l'adultère n'est plus seulement une infraction au Décalogue mais une potentielle injure au pouvoir divin. Cela explique que cette faute remette en cause non seulement l'élection de Lancelot au rang de chevalier céleste accompli, mais même le Salut de son âme et de celle de Guenièvre<sup>4</sup>.

Sans doute le *Tristan en prose* reprend-il cette idée lorsqu'il écrit, après que son héros a couché pour la première fois avec Yseut : *en tel guise com je vos devis chei Tristanz es amors Yself*<sup>5</sup>. La métaphore de la Chute suit immédiatement la consommation de ce que l'on peut déjà considérer comme un adultère se doublant de ce que le *Lévitique* classe parmi les fautes contre la famille : *Qui coierit cum uxore patruï vel avunculi sui et revelaverit ignominiam cognationis suae, portabunt ambo peccatum suum : absque liberis morientur*<sup>6</sup>. Marc est l'oncle de Tristan<sup>7</sup>, une figure paternelle, et Yseut ne donne effectivement d'enfant ni à l'un, ni à l'autre ; selon la *Bible*, leur adultère est une forme d'inceste.

---

1 Cf. Doris Desclais-Berkvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 20.

2 Nous avons déjà évoqué ce problème dans notre étude. Cf. aussi Doris Desclais-Berkvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 17.

3 Doris Desclais-Berkvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 21.

4 *La Queste del Saint Graal*, p. 66.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.

6 *Nova Vulgata Bibliorum sacrorum, Levitique*, XX, 20 : « Celui qui aura couché avec la femme de son père ou de son oncle maternel et aura découvert la honte de sa parenté, ils porteront tous les deux le poids de leur péché : ils mourront sans enfant » (c'est nous qui traduisons).

7 *Le Tristan en prose* s'oppose sur ce point aux versions antérieures comme celle de la saga norroise (*Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise*, op. cit., p. 499) où Marc est son oncle maternel, ce qui dénoterait la volonté d'un clerc de faire correspondre son personnage au cas spécifiquement décrit par la Bible.

La théorie de Jean Subrenat selon laquelle Tristan et Yseut seraient époux aux yeux de Dieu, puisque *copula sponsalibus superveniens*<sup>1</sup>, ne suffit pas à résoudre le problème. En effet, cela ferait d'Yseut une femme bigame, ce que réprouve la religion chrétienne ; son amant (mari ?) n'est pas plus innocent qu'elle puisqu'il connaît cet état de fait et n'a pas cherché à l'empêcher. En outre, Tristan et Yseut pervertissent par là sciemment le sacrement du mariage contracté à l'église lors de la cérémonie qui a lié la jeune femme à Marc. Ici aussi, donc, il y aurait atteinte à la loi de Dieu. Dans tous les cas, la liaison de Tristan et Yseut est condamnée au nom du péché d'adultère<sup>2</sup>.

La relation qui unit l'épouse à l'époux est construite sur le modèle vassalique et sur celle qui soumet la créature à son Créateur. La femme appartient à son mari. Lorsqu'elle le trompe, c'est moins d'appartenir à deux hommes à la fois qui lui est reproché, que de spolier le premier de son bien : l'adultère fait plus que rompre l'obligation de monogamie, c'est un vol. C'est pourquoi le chef d'accusation retenu contre les amants du *Tristan*, et qui revient comme un *leitmotiv* est d'avoir *trahi leur seigneur*<sup>3</sup>. Les deux romans, lient donc la faute contre Dieu et la faute sociale, car pécher contre le seigneur ou la société, c'est surtout pécher contre l'ordre divin.

### L'amour empêche l'homme de remplir la fonction que Dieu lui a assignée dans la société

Le Moyen Âge considère que le premier devoir que l'homme doit accomplir pour se rendre agréable à Dieu est de remplir son rôle dans la société<sup>4</sup>. C'est ce que rappelle à Lancelot l'ermite de la *Queste* avec la parabole des talents<sup>5</sup> : Dieu donne à l'homme des talents que son devoir est de faire fructifier en sachant les utiliser dans la société. Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut semblent ne pas déchoir : ils sont toujours loués comme les meilleurs chevaliers et les meilleures reines qui se puissent trouver. De plus, Tristan et Yseut, lorsqu'ils demeurent dans les Lointaines Îles ou à la Joyeuse Garde, deviennent un modèle de couple seigneurial, aimé de ses vassaux. Cependant, cette impression d'ensemble a du mal à résister à l'étude de détail et l'amour leur enlève leur prouesse, contre toutes les convictions courtoises.

---

1 Jean Subrenat, « Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Bérout », *op. cit.*, p. 232.

2 Pourtant, à aucun moment le *Décatalogue* n'est cité dans le *Tristan*, pas plus qu'une quelconque autre règle ; parce qu'elle est considérée comme une évidence, cette raison n'est pas explicitement mentionnée pour réprouver la liaison des amants. Elle aurait sa place dans un texte plus purement didactique, pas dans un roman.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 550.

4 On peut repenser aux arguments que Joinville avait opposés à saint Louis pour rester dans son fief au lieu de se croiser à nouveau (Joinville, *Vie de Saint Louis*, éditée par Jacques Monfrin, Paris, Dunod, 1996, collection Classiques Garnier, p. 364.) Le roi et lui sont avant tout seigneurs de leurs terres et doivent aide et protection à leurs vassaux ; ce devoir est plus important aux yeux de Dieu Lui-même que d'aller reconquérir la Terre Sainte.

5 *La Queste del Saint Graal*, p. 63-64.

Si l'on entend *prouesse* au sens large de « qualité, vertu, sagesse, grandeur d'âme », les dames ne sont pas épargnées par ce reproche. Parce que son amour adultère est par définition un amour impossible, Yseut délaisse ses devoirs de reine pour se consacrer uniquement à Tristan<sup>1</sup>. On ne la voit jamais préoccupée du sort de ses vassaux comme elle devrait l'être. Elle subordonne son rôle royal à celui d'amoureuse ; c'est ainsi que l'on peut lire la scène où elle revêt sa tenue d'apparat pour se tuer à la suite de son amant qu'elle croit mort<sup>2</sup> : elle pervertit le costume royal pour en faire un costume de célébration amoureuse.

C'est beaucoup moins flagrant chez Guenièvre, dont nous avons déjà dit qu'elle remplissait ses obligations avec rigueur : elle accueille les chevaliers, retient les dames auprès d'elle et se soucie du bonheur de ceux qui dépendent de la cour de Logres. Cependant, elle est souvent dominée par sa passion ; les romans montrent que l'adultère, parce qu'il ne lui permet pas de garder son amant auprès d'elle, la rend de plus en plus inquiète, au point parfois d'agir déraisonnablement et même à l'encontre des intérêts du royaume. Le point culminant de cet état de fait est certainement celui où elle chasse Lancelot, ce qui ne manquera pas d'affaiblir la terre d'Arthur, comme le lui fait remarquer Bohort<sup>3</sup>.

La *prouesse* peut aussi être considérée d'un point de vue purement chevaleresque. La Dame du Lac l'affirme dès le début du *Lancelot*, le chevalier est l'instrument de Dieu au service de l'Église<sup>4</sup>. Son équipement même est le symbole de cette relation intime<sup>5</sup>. En combattant, en accordant aide et protection aux plus faibles, le chevalier est toujours au service de Dieu. La *prouesse* n'est pas un don gratuit qui permet de briller dans la société arthurienne. Il doit donc tout faire pour la conserver et l'augmenter, comme Lancelot lui-même l'expliquait au temps de l'innocence : il considère comme une faute grave de ne pas faire croître chaque jour les talents que Dieu a donnés, surtout lorsque ces talents sont des qualités chevaleresques<sup>6</sup>.

La littérature d'oïl lie la *prouesse* à l'amour : le chevalier amoureux, parce qu'il veut conquérir le cœur de sa dame, redouble de vaillance et obéit au devoir que Dieu lui impose. Le *Lancelot* est celui de nos romans qui préserve le plus cette théorie et la réaffirme à plusieurs reprises, y compris lorsque l'amour de la dame est connu des personnages pour être une entrave à l'achèvement de la plus haute aventure qui soit, celle du Graal. On se rappelle les paroles de Lancelot rassurant la reine culpabilisée par les échecs qu'il a dû subir à cause d'elle : « *Je cuit que ja ne fusse venuz a la grant prouesce ou je sui se par vos ne fust [...]*<sup>7</sup> ». Il est vrai, pourtant, que l'éthique religieuse amenée petit à petit par la venue prochaine du Graal s'oppose à cette façon de voir, et particulièrement dans la *Queste*, lorsque

---

1 Tout le tome II de l'édition Curtis, où Yseut se trouve toujours en Cornouailles où elle devrait exercer son devoir de reine, en témoigne : *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 532 et suivants, § 540 et suivants...

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 930 et suivants.

3 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 179 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménéard, tome VI, § 53.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 250.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 250 et suivantes.

6 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 247.

7 *Lancelot en prose*, tome V, p. 3.



Lancelot révèle pour la première fois son amour à un ermite. Il le peint en relation courtoise idéale dans laquelle le chevalier n'a pu s'améliorer que grâce à sa dame :

Ce est cele qui a plenté m'a doné l'or et l'argent et les riches dons que je ai aucune foiz donez as povres chevaliers. Ce est cele qui m'a mis ou grant boban et en la grant hautece ou je sui. Ce est cele por qui amor j'ai faites les granz proeces dont toz li mondes parole. Ce est cele qui m'a fet venir de povreté en richece et de mesaise a toutes les terrianes beneurtez. Mes je sai bien que par cest pechié de li s'est Nostre Sires si durement corociez a moi qu'il le m'a bien mostré pui ersoir<sup>1</sup>.

Lancelot opère un renversement brutal à la fin de son raisonnement, montrant que les effets de la loi courtoise se révèlent n'être que l'illusion du bien.

La disparition du Graal n'amène pas de retour aux anciennes valeurs, malgré le désir des protagonistes. Dans la *Mort Artu*, pour Jean Maurice, « Lancelot ne retrouve [...] jamais l'euphorie de la prouesse accomplie pour et par un amour déculpabilisé<sup>2</sup> ». Le combat contre le lignage de Lot en est une preuve éclatante. Certes, Lancelot se bat pour sauver la vie de la reine condamnée au bûcher et Agravain et ses frères sont pour la plupart des *losengiers* peu dignes d'estime. Cependant, il y a parmi eux Gaheriet, lequel n'a jamais agi contre le droit et pour qui Lancelot n'avait qu'affection. C'est pourtant lui que ce dernier tue lors de l'assaut, aveuglé par son amour pour Guenièvre : *Lancelos, qui aloit les rens cerchant, nel connut mie ; si le fiert si durement parmi le chief qu'il le fent jusqu'es denz*<sup>3</sup>. Le visage découvert de Gaheriet aurait dû faciliter la reconnaissance, elle ne fait que hâter son exécution par Lancelot, dès lors considéré comme meurtrier. Lui que Dieu a choisi pour servir la justice est allé à son encontre et l'amour de la reine ne fait pas passer à la postérité sa vaillance mais sa honte, à jamais gravée dans la pierre du tombeau : *CI GIST GAHERIET, LI NIES LE ROI ARTU, QUE LANCELOS DEL LAC OCIST*<sup>4</sup>. Le passage du Graal a produit une véritable révolution, réduisant à néant les lois courtoises qui régissaient la vie des héros.

Si le *Lancelot* les a préservées de manière à ce que leur influence soit longtemps en lutte avec celle du Graal, le *Tristan en prose* n'emprunte les apparences de la courtoisie que pour en dénoncer le caractère utopique à travers ses quatre protagonistes. Le lien qui unit l'amour et la prouesse est particulièrement mis à mal. L'auteur s'attache à démontrer par les faits que ces deux notions sont totalement indépendantes et que seul le discours des personnages vient affirmer le contraire, soulignant le décalage qui existe entre la réalité et l'idéal courtois dont ils sont pétris. Il dénonce ainsi dans le lien entre amour et prouesse une pure fiction verbale et, par suite, littéraire ; il est illusoire de prétendre servir Dieu à travers la dame. L'effacement de Guenièvre et Yseut en maint endroit du récit vient révéler le paradoxe qu'il y a, chez les personnages masculins, à invoquer l'influence de l'amie sur leur prouesse alors que cette amie, le plus souvent, ne détermine en rien leur existence chevaleresque.

---

1 *La Queste del Saint Graal*, p. 66.

2 Jean Maurice, *La Mort le roi Artu*, op. cit., p. 86-87.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 124.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 133.

C'est particulièrement marqué dans le cas de Guenièvre, qui apparaît peu dans le *Tristan*, et presque jamais dans le rôle de la femme à conquérir. Alors que Lancelot est présenté comme l'incarnation de l'idéologie courtoise et qu'il est celui qui affirme avec le plus de force et de conviction le lien qui unit amour et prouesse<sup>1</sup>, c'est son discours qui paraît le plus tourner à vide. On ne trouve aucune scène comparable aux tournois du *Chevalier de la Charrette* ou du *Lancelot en prose* où Lancelot voit sa valeur décuplée par la vue de sa dame : l'absence de Guenièvre à Louveserp est à cet égard significative. Tristan n'est pas en reste pour autant puisque, comme Lancelot, il affirme l'existence de ce lien<sup>2</sup>. Mais tous deux recherchent la prouesse pour la gloire chevaleresque, et non pour conquérir le cœur de leurs dames.

Cette règle a-t-elle d'ailleurs encore lieu d'être dans un roman où le loyal et preux Dinas le sénéchal, l'un des rares preux de Cornouailles, se voit abandonné par sa femme pour un chevalier beau, mais *assés couart et assés mauvais au besoig*<sup>3</sup> ? Le désir féminin ne dépend pas de la valeur chevaleresque, la prouesse n'a pas lieu d'augmenter avec un amour qu'elle ne saurait rendre réciproque. Dans le cas de Lancelot et Tristan vus par le *Tristan en prose*, cela n'a plus aucune influence sur leur devenir chevaleresque, donc sur leur capacité à accomplir le devoir confié par Dieu. Dès la première partie du roman, Tristan a obtenu tout ce qu'il pouvait désirer d'Yseut, la liaison de Lancelot et Guenièvre revêt un caractère intemporel. Tout cela ne laisse au lien amour-prouesse pratiquement aucune chance de se développer, malgré toutes les apparences que l'auteur avait ménagées pour faire de son œuvre un roman à caractère courtois.

C'est Dinadan, fidèle à son personnage de railleur, qui vient affirmer, par ses paroles, l'illusion qui fonde cette croyance, et même confirmer ses propos par des actes. Personnage d'ordinaire absolument réfractaire au sentiment amoureux, il se laisse tenter une fois par la beauté d'une demoiselle conduite par Brun le Noir, son propre frère, sur lequel il va essayer de la conquérir. Il échoue lamentablement, rappelant que se battre pour une femme n'a jamais rendu un chevalier meilleur qu'il ne l'est, mais seulement plus inutilement téméraire<sup>4</sup> ; il a risqué sa vie dans un but égoïste et vain, sa prouesse n'est plus tournée vers le service de la justice, donc de Dieu. Il dit et montre des vérités qui ne peuvent être confiées au personnage de Tristan. A eux deux, ils forment un *Janus bifrons* : Dinadan représente l'autre face du héros courtois, celle que l'auteur juge sans doute la plus véritable. Par là, il montre aussi la face cachée du personnage de Lancelot dans le *Tristan en prose*.

Rares sont les occasions où ce roman ose s'attaquer à la valeur intrinsèque de son héros éponyme. Il s'y risque pourtant lorsqu'il s'agit de remettre en cause l'idée que sa prouesse exceptionnelle lui vient de son amour pour Yseut. Alors qu'il se bat *incognito* avec Hélié, ce dernier ne cesse de lui réclamer son nom ; lorsqu'il l'obtient enfin, il en est désolé et s'en explique ainsi : *Je ne te puis mon*

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 259 et 261.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 33.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 123.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 136 et suivants.

*cuer celer : plus m'a tes nons espueenté que ta proesce n'a fait*<sup>1</sup>. Cet étonnant aveu révèle à Tristan comme au lecteur que le héros vit sur sa réputation ; sa prouesse n'est pas plus grande que celle d'un autre. Elle devrait pourtant l'être puisqu'à cet endroit du récit, Tristan et Hélé se battent parce qu'ils aiment la plus belle des femmes, Yseut, et qu'ils viennent de s'accorder sur le fait qu'*Amours est bien tele, au voir dire, que qui plus ainme, plus est preus*<sup>2</sup>.

Les corps de Tristan et Yseut réunis en Cornouailles alors que l'épée et l'écu du chevalier sont envoyés en Logres marquent la disjonction définitive entre amour et prouesse. Cependant, à défaut d'augmenter la valeur du chevalier et de l'aider dans le devoir que Dieu lui assigne, l'amour pouvait ne pas la diminuer en s'opposant par là à l'accomplissement de ce devoir. Or, il n'en est rien.

Le sentiment amoureux produit dans le *Lancelot* comme dans le *Tristan* des effets contraires à ceux que lui attribuent la théorie de l'*amour fine*. Emmanuèle Baumgartner l'affirme :

En plaçant l'objet du désir, la reine, et non la fée-amante, au-delà de toute jouissance, sinon dérobée et fugitive, la passion telle que l'image le *Lancelot en prose* n'oppose plus l'errance chevaleresque à l'espace contraint de l'amour conjugal d'Érec ou d'Yvain. Cet amour d'élection librement consentie n'est plus en rivalité avec l'exercice d'une prouesse virile/guerrière qui seule désormais l'impulse et le justifie et la « prison d'amour » n'existe, dans cet univers, qu'intériorisée au cœur de l'amant et de l'amante<sup>3</sup>.

Cette remarque résume la manière dont l'amour entrave le chevalier dans son devoir. Lancelot n'est jamais retenu physiquement par Guenièvre. Les seules prisons qui le retiennent sont le fait d'autres femmes : certes, on peut considérer Morgain<sup>4</sup> ou même Gamille<sup>5</sup> comme des doubles maléfiques de Guenièvre, le miroir qui en révèle le visage le plus dangereux. La reine n'est cependant jamais directement mise en cause. En apparence, donc, l'amour ne saurait desservir la prouesse.

L'entrave est plus sournoise car elle est intérieure, comme le prouve la carole magique qui élève une prison dont les murs ne sont constitués que du seul nom de Guenièvre, chanté à l'infini pour arrêter le héros dans sa course<sup>6</sup>. Il est plus difficile de la déceler et le lecteur peut admettre que le roman affirme la théorie de l'amour source de prouesse tout en s'y opposant quelquefois dans les faits. Le sentiment amoureux, en effet, aboutit à des conséquences parfois strictement inverses. Les manifestations les plus évidentes de sa puissance invalidante sont les extases qui saisissent Lancelot dès qu'il aperçoit la reine. Elles suspendent l'action du

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 327.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 319.

3 Emmanuèle Baumgartner, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 471 (première publication dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, volume XLIII, 1991).

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 235 et suivantes ; tome V, p. 48 et suivantes.

5 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 452.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 235 et suivantes.

chevalier, le rendent physiquement incapable de combattre ; elles sont le reflet de son entrave intérieure.

Leur gravité va *crescendo* tout au long du *Lancelot*. La première occurrence en est pourtant déjà spectaculaire et accusatrice puisqu'elle met Lancelot en danger de mourir noyé (donc de manière à la fois ignoble et terrible<sup>1</sup>) et en position d'infamie puisqu'il est alors conquis sans résistance par Dagenet, le fou d'Arthur<sup>2</sup>. Les desseins divins ont créé le meilleur chevalier du monde, la dame fait de lui le plus mauvais.

C'est ce que l'on déduit des paroles d'Ydier. Il déclare, après que Lancelot a eu un malaise sur le champ de bataille en voyant Guenièvre, que celui-ci est à la fois le meilleur et le plus mauvais des chevaliers<sup>3</sup>. Cette critique est un saisissant raccourci du personnage : il est certainement le meilleur chevalier du monde (terrien), mais il est aussi celui qui a laissé se perdre le plus grand nombre de talents (célestiens).

Enfin, l'ultime étape de cette dérégulation se trouve dans la grande *folie Lancelot* de la fin du roman : c'est la plus longue et la plus violente de toutes. Elle anéantit sa prouesse : il est alors incapable d'une véritable action héroïque et devient l'anti-chevalier, allant jusqu'à faire violence aux dames et aux demoiselles, celles qu'il doit justement défendre.

Peut-être la critique va-t-elle encore plus loin. Dans le *Lancelot en prose* qui, comme le souligne Emmanuèle Baumgartner, entretient « le mythe d'une classe chevaleresque utile au monde, nécessaire à son équilibre et sa survie<sup>4</sup> », Lancelot s'oppose à l'ordre du monde institué par Dieu. Il contrevient à la stabilité de la Création. Plus encore que sa fonction dans la société, c'est sa place dans le monde, dans la bonne marche toujours fragile de l'univers qu'il remet en cause.

Le rôle qu'il devait y jouer était loin d'être négligeable puisque son nom de baptême l'appelait à devenir l' élu du Graal. En le perdant pour devenir Lancelot, il perd non seulement l'identité de l'homme qu'il aurait dû être, mais il se détourne

---

1 Cf. Micheline de Combarieu, « L'eau et l'aventure dans le cycle du *Lancelot-Graal* », dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » et « *Senefiances* » dans le *Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000 (première publication dans *L'Eau au Moyen Âge*, Senefiance 15, 1985), p. 168.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 442 et suivantes.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 372.

4 Peut-être la critique va-t-elle encore plus loin. Dans le *Lancelot en prose* qui, comme le souligne Emmanuèle Baumgartner, entretient « le mythe d'une classe chevaleresque utile au monde, nécessaire à son équilibre et sa survie », Lancelot s'oppose à l'ordre du monde institué par Dieu. Il contrevient à la stabilité de la Création. Plus encore que sa fonction dans la société, c'est sa place dans le monde, dans la bonne marche toujours fragile de l'univers qu'il remet en cause.

Le rôle qu'il devait y jouer était loin d'être négligeable puisque son nom de baptême l'appelait à devenir l' élu du Graal. En le perdant pour devenir Lancelot, il perd non seulement l'identité de l'homme qu'il aurait dû être, mais il se détourne de l'honneur d'être l'envoyé de Dieu dans le monde arthurien. Autant dire qu'il se détourne de Lui et de l'incommensurable amour qu'Il lui porte.

de l'honneur d'être l'envoyé de Dieu dans le monde arthurien. Autant dire qu'il se détourne de Lui et de l'incommensurable amour qu'Il lui porte.

Son amour pour Guenièvre, qui n'est que feu, chaleur et brûlure<sup>1</sup>, s'oppose à sa nature d'enfant du Lac, dont l'innocence était préservée par l'eau qui le cachait à la vue du monde. Alexandre Micha l'a fait remarquer : au cours de ses aventures, le feu est l'élément qui met Lancelot en échec<sup>2</sup>. Le feu de la chair le fait faillir à son rôle le plus sacré. Ses échecs s'accumulent dès le *Lancelot propre* : dès lors qu'il s'agit de contrer le feu du péché à la fontaine bouillante<sup>3</sup> ou à la tombe ardente de Symeu<sup>4</sup>, sa luxure l'en empêche ; c'est ce que lui expliquent Symeu lui-même et, avec plus de netteté encore, l'ermite qui garde le corps décapité de son aïeul<sup>5</sup> : son discours lie explicitement les échecs de Lancelot devant le feu et la perte du Graal à la flamme de la luxure.

Définitivement lié à cet élément dévastateur<sup>6</sup>, il n'est plus la promesse d'un avenir fécond. Dès lors, il ne peut plus répondre au vœu de Pellès qui l'attendait pour redonner vie à sa terre ravagée<sup>7</sup>. On retrouve le motif de la *terre gaste* du *Conte du Graal*<sup>8</sup>. Cependant, chez Chrétien, compte tenu de l'état du texte, il est impossible de savoir si, après son premier échec, Perceval parvenait à lui rendre sa fertilité. Lancelot, lui, s'avère incapable de répandre la vie sur le pays de Corbenic. Certes, il y conçoit Galaad, preuve d'une certaine fécondité, mais celui-ci n'exaucera pas plus que ne l'a fait son père le vœu du roi Pellés. Ici encore, le texte désigne chez Lancelot des capacités qui le destinaient à un rôle de sauveur, mais que son péché a anéanties.

Cela expliquerait la curieuse mention de la charrette d'infamie que l'on prèdit à Lancelot lors de son arrivée à Corbenic : « *Sire chevaliers, la charrette vos atant.* » *Et il respont basset que s'il li couvient entrer, ce n'est pas la premiere foiz qu'il i a antré*<sup>9</sup>. Il le dit lui-même, ce ne serait que le redoublement de l'épisode de la *Charrette*. Faut-il comprendre l'aventure de Corbenic comme une nouvelle humiliation, cette fois définitive, subie à cause de Guenièvre ? La reine amènerait donc la *honte* et le *domage* qu'évoque une demoiselle rencontrée aux abords de la ville :

Quant il vindrent pres, si enconterent une damoisele qui dist a la dame : « Dame, ou menez vos cel chevalier ? » Et ele dist : « A Corbenic. – Voire, dame, fet la pucele, en non Deu, donc ne l'amez vos gueres, car vos l'amenez en tel leu dont il ne puet partir sanz honte et sanz domage<sup>10</sup>. »

---

1 Cf. plus haut.

2 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 185.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 120.

4 *Lancelot en prose*, tome II, p. 34 et suivantes.

5 *Lancelot en prose*, tome V, p. 130.

6 Il est dévastateur dans le contexte amoureux ; ailleurs, il peut aussi représenter le feu du Saint Esprit et de la charité.

7 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 204.

8 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, op. cit., v. 2990 et suivants.

9 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 201.

10 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 201.

Rien, *a priori*, ne vient corroborer ces deux avertissements. Il faut alors entendre que cette nouvelle charrette est toute métaphorique. La charrette d'infamie était réservée aux mauvais chevaliers ; celle qu'on lui promet à l'approche de ce lieu symbolique du céleste qu'est Corbenic signifierait que son amour pour Guenièvre va définitivement lui ôter le Graal puisqu'il l'amène à engendrer Galaad, l'écu qui entérine son échec à mener la Quête à son terme.

La reine le confine dans un usage de la chevalerie vouée à une gloire chevaleresque, devenue vaine à l'approche du Graal et, dans la *Queste*, il doit d'abord y renoncer avant d'arriver à l'eau Marcoise où un chevalier merveilleux lui tue son cheval, le ramenant ainsi à plus d'humilité. Elle est une entrave qui l'empêche de répondre à l'appel de Dieu.

Le *Tristan en prose*, en revanche, épargne longtemps à Lancelot cette critique. Comme l'amour de Tristan et Yseut y tend plus vers l'amour passion que celui de Guenièvre et son amant, il est toujours menacé de devenir une prison d'amour pour le chevalier alors incapable d'accomplir son devoir. Lancelot le dit clairement, un chevalier errant ne doit se fixer nulle part<sup>1</sup>. Alors que Lancelot incarne l'idéal d'équilibre entre amour et aventure, Tristan a jusqu'alors été retenu par Yseut d'abolir les mauvaises coutumes. Dans la première partie du roman, l'auteur n'a donc retenu du héros du *Lancelot en prose* que l'aspect le plus conforme à la morale chevaleresque en le laissant pleinement accomplir son devoir. Tristan, lui, n'est pas encore complètement influencé par ce modèle et demeure en grande partie analogue à ce qu'il était dans les romans en vers, un homme avant tout préoccupé de son amour.

Cette attitude, Tristan lui-même la réprouve. Pour cette raison, il condamne son amour pour la reine : alors que Lancelot s'est déjà engagé dans la mission pacificatrice du chevalier, Tristan s'est complu dans l'inactivité<sup>2</sup>. Il tient là le même discours que les amants du Morois dans la version de Bérout<sup>3</sup> pour qui le péché consistait en grande partie à ne plus remplir leur rôle social. Il faut probablement y associer l'influence du thème de la *recreantise* que Chrétien de Troyes a développé dans *Erec et Enide*<sup>4</sup> puisque les romans en prose ont emprunté nombre de motifs au poète champenois<sup>5</sup>.

Loin que l'amour puisse augmenter la prouesse du chevalier, il l'amène, sous le coup de la passion, à livrer des combats inutiles, à se laisser aller à la démesure donc à une réaction qui s'oppose à la prouesse qui, chez le héros courtois, garde toujours un aspect contrôlé. Le *folie n'est pas vasselage*<sup>6</sup> d'Yseut résonne alors comme une devise du roman contre l'amour tel qu'il est pensé par les protagonistes. Encore une fois, cette maxime est adressée à un double de Tristan, à un autre fou d'amour que la passion fait basculer du côté de la démesure jusqu'à lui ôter toute force, toute prouesse, puis la vie. Le message qu'Yseut envoie à son

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 75.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 564.

3 Bérout, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*, v. 2205-2222.

4 Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1990.

5 Voir Emmanuèle Baumgartner, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 470-471.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 148.

ami par procuration est que l'amour mène à la destruction de celui qui l'éprouve, qu'il n'y a rien à attendre de lui pour augmenter sa valeur, donc pour répondre aux attentes divines.

Pire, il peut le faire condamner sans appel, le transformer de protecteur en meurtrier, comme le prouve Tristan rencontrant Lamorat, qu'il veut tuer pour le punir d'avoir envoyé le cor magique *por mal de li et por desonor* et prouvé publiquement l'infidélité d'Yseut. Ce dernier le critique sévèrement :

« Or m'as tant dit, fait Lamorat, que je conois que tu iés deleaus et mauvés, car tuit li chevalier sont mauvés et deleal qui autre velent metre a mort puis qu'il n'ont mort deservie ; et tu sez bien que je n'ai pas mort deservie. Et quant je voi en ceste chose ta deleauté si aperte, je sui cil qui desormés ne te doute, car je conois que je sui leal chevaliers et mentendrai ci ma leauté, et ta deleauté te nuira si durement que tu seras honiz se tu estoies meillor chevalier la moitié que tu n'iés. [...] Or fai dou pis que tu porras, car huimés ne te dot je riens<sup>1</sup> ! »

Aveuglé par l'amour, Tristan rejoint les rangs des mauvais chevaliers tels que Breüs ou Gauvain et n'est donc plus redoutable.

Les chevaliers finissent par oublier leurs amies éloignées pour se consacrer totalement à leurs exploits guerriers. Pour autant, les épisodes qui les montrent amoureux d'elles ou en leur compagnie ne parviennent pas à réunir amour et chevalerie ; dans ce cas, Tristan et Lancelot en viennent à oublier qu'ils sont des chevaliers. Par son insistance à dénoncer cet aspect de la liaison courtoise, l'auteur montre que c'est là que se trouve l'attitude la plus choquante ; dans un roman qui veut exalter la prouesse et le compagnonnage, il est bien plus grave d'oublier la chevalerie que l'amie, d'autant que la chevalerie est au service de Dieu. Les deux couples s'inscrivent dans cette problématique ; même Lancelot finit par ne plus concilier l'amour et la prouesse. Lorsque l'un d'eux couples semble avoir trouvé un équilibre, le roman se charge de montrer à quel point il n'était qu'illusoire.

L'amour, dans le *Tristan*, fait fonctionner les deux partenaires en autarcie stérile : heureux, l'amoureux ne vit que pour l'être aimé, malheureux, il vit dans la prostration. Ce fonctionnement est par essence un héritage de la tradition tristanienne. Yseut énonce à nouveau ce problème de la *recreantise*, au moment de la Pentecôte du Graal<sup>2</sup>. Malgré ses recommandations, Tristan retarde son départ pour Camelot et n'y parvient qu'après le début des festivités et l'arrivée de l'épée merveilleuse : certes, cela lui était imposé par le texte interpolé du *Lancelot en prose* qui ne pouvait mentionner sa présence, mais cela prouve aussi la force d'inertie provoquée par le bonheur en amour qui fait manquer au meilleur chevalier du monde l'événement le plus important de l'histoire arthurienne et la manifestation visible de Dieu au monde chevaleresque. Arthur, désolé de ne pas voir Tristan parmi ses invités, s'exclame : *Roïne Yseut, vostre biauté si nous taut hui a acomplir la hautesce de nostre feste*<sup>3</sup>. À travers Yseut, c'est l'amour qui est attaqué, parce qu'il empêche Tristan d'accomplir son devoir et amoindrit une fête solennelle et sainte.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 786.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 86.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 102.

Dans le *Tristan en prose* comme dans le *Lancelot*, le Graal est un bouleversement qui condamne à l'échec le chevalier ayant placé son cœur ailleurs qu'en Dieu. Le *Tristan* interdit doublement la conciliation de l'amour et de la chevalerie et va plus loin encore que son prédécesseur. Le problème se pose-t-il en termes exactement identiques pour les deux couples ? Tristan n'a jamais été investi d'une mission sacrée, au contraire de son homologue Lancelot. Dans le cas de Tristan et Yseut, ce sont la chevalerie terrienne et l'amour qui s'affrontent. Pour Lancelot et Guenièvre, l'amour est un obstacle à la chevalerie céleste.

Peu après que son amour a été condamné par son grand-père maternel, Lancelot essuie les reproches d'un saint homme qui lui déclare qu'il a servi le diable pendant vingt-quatre ans, accusation particulièrement redoutable non seulement pour lui mais aussi pour Guenièvre qui devient un suppôt de Satan (c'est à elle que Lancelot a rendu le *service* d'amour durant tout ce temps). Elle cause la chute du plus beau des chevaliers.

Des interpolations comparables d'après le *Lancelot* se font de plus en plus nombreuses à l'approche de la Pentecôte du Graal et plus encore pendant sa Quête. On retrouve ainsi Lancelot pleurant sa prouesse perdue après le tournoi symbolique des chevaliers blancs contre les chevaliers noirs, prouvant que l'amour ne peut plus procurer la prouesse quand celle-ci devient affaire divine<sup>1</sup>. La parabole des talents est elle aussi reprise pour condamner Lancelot d'avoir été plus au service de Guenièvre que de Dieu et d'avoir ainsi gâché ses prédispositions à la chevalerie céleste<sup>2</sup>. Dieu l'avait choisi, mais il a été son *mauvais sergans*<sup>3</sup> et la reine la cause de cette faute.

En apparence, l'auteur a évité à Tristan et Yseut de tels déboires en tenant son héros à l'écart de la Quête. Cependant, n'est-il pas répréhensible pour le meilleur des chevaliers terriens de ne pas véritablement participer à la plus grande aventure qui sera jamais dans le monde arthurien ? Ce motif est présent depuis le début du roman puisqu'il ne devra qu'à un exil imposé par Marc de quitter la terre des mauvais chevaliers pour devenir le guerrier qu'il doit être. Ensuite, durant une grande partie du roman, il se consacre entièrement à la chevalerie et résiste même aux appels d'Yseut lorsqu'elle lui demande de délaissier les aventures pour revenir auprès d'elle<sup>4</sup>. Lorsqu'il refuse d'abandonner une demoiselle à laquelle il avait promis son aide<sup>5</sup>, il accomplit son devoir de protection envers les plus faibles. Il finit pourtant par retourner à la reine et le coup de lance mortel que lui inflige Marc est le châtement que subit celui qui a préféré le confort de la chambre d'amour à sa mission, à la dure vie de l'errance aventureuse et de la quête<sup>6</sup>.

Néanmoins, le cas des deux couples n'est pas si différent qu'il semble l'être. Dans le *Tristan*, la chevalerie céleste est fortement tirée du côté de la chevalerie terrienne : Galaad lui-même, celui que Lancelot aurait dû devenir, paraît être le plus souvent un chevalier comme les autres. Guenièvre fait donc perdre à son

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, p. 164.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, p. 87.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, p. 87.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 311.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 311.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76 et suivants.



amant sa valeur de meilleur chevalier du monde, même du point de vue de la chevalerie terrestre, puisque c'est son fils qui en mérite alors le titre. Dès lors, on comprend que portent à faux les célèbres paroles de Lancelot à sa dame dans le *Lancelot en prose*, où il la rassure en lui disant que si elle lui a fait perdre le Graal elle lui a donné le titre de meilleur chevalier du monde<sup>1</sup>. Dans le *Tristan*, elle lui a fait oublier sa mission originelle, quelle que soit la manière dont celle-ci est conçue.

Une accumulation d'événements et de paroles joue en défaveur du sentiment amoureux pour le montrer en opposition avec la chevalerie dans les deux œuvres. La critique n'est que rarement explicite, mais elle est toujours présente au moins de manière latente. À la fin des romans, et contrairement à ce que l'on pouvait trouver dans *Érec et Énide* par exemple, il n'y a pas de solution à cette contradiction. L'amour s'opposera donc toujours à la mission du chevalier au sein de la chrétienté. Passé du statut de serviteur de Dieu à celui de serviteur de l'amour, l'amant devient pécheur car sa prouesse amoindrie ne lui permet plus de jouer son rôle dans la société.

L'un des aspects spécifiques de la mission du chevalier consiste à apporter aide et conseil au seigneur dont il doit protéger à la fois la personne et les terres. Ce devoir va bien au-delà d'une simple fonction sociale puisque la relation qui unit le vassal au seigneur est la représentation microcosmique de celle qui lie le fidèle à Dieu. S'attaquer au seigneur, symboliquement, c'est s'attaquer à Dieu Lui-même, d'autant que, dans le cas de Lancelot et Guenièvre, comme de Tristan et Yseut, les seigneurs sont des rois, des oints du Seigneur, représentants de Dieu sur la terre. Nul n'a le droit d'attenter à son pouvoir et encore moins à sa vie<sup>2</sup>, fût-il un mauvais roi, comme c'est le cas de Marc et parfois, même, d'Arthur. C'est le dernier argument qu'oppose Marc à un Gaheriet furieux au point de vouloir le tuer : *Ne m'ochi pas, car ce seroit desloiauté de moi ochirre, a tout le mains pour che que rois sui*<sup>3</sup> ! Il énonce la théorie qui doit arrêter la main de tout loyal chevalier.

Dans le *Lancelot en prose* pourtant, le héros qui a plusieurs fois protégé Arthur et son royaume devient régicide. L'auteur ne le fait certes pas s'attaquer à Arthur lui-même, mais à un roi rencontré en aventure afin de montrer, grâce à un personnage annexe, qu'il n'est plus un soutien mais un danger pour la royauté, dans un contexte où, à l'approche du Graal, tout le royaume arthurien entre en déliquescence. En témoignent les vifs reproches dont il fait alors l'objet de la part des demoiselles et des chevaliers présents :

« Ha, franchises damoiseles, por Dieu aiez merci de vos et si ne vos occiez mie por .I. chevalier, car puis qu'il est morz, el plourer ne porriez vos riens conquerre. – Por .I. chevalier ? Lasses, font eles, que est ce que vos dites ? *Chevaliers n'est il pas tant seulement, mais riches rois et puissanz* et .I. des millors chevaliers dou siecle [...]. »  
[Les chevaliers :] « Ha, sire chevalier, tant avez mal exploitié et fait grant damage a maint prodome et a maintes damoiseles qui riens ne vos avoient mesfait ! *Si avez*

---

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 2-3.

2 Le Moyen Âge a également connu une théorie du tyrannicide légitime, mais elle était très minoritaire, et ne semble par conséquent pas avoir eu d'influence sur nos deux romans.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, p. 157. C'est nous qui soulignons.

*mainte contree faite orfeline de prodome qui sires en estoit. Certes a grant poinne porriez restorer le grant damage que les povres genz i avront<sup>1</sup>. »*

Lancelot est allé complètement à l'encontre de sa mission car, à travers la personne du roi, c'est à son royaume entier qu'il a fait tort, à ceux qu'en tant que chevalier il doit protéger, les *prodomes et damoiseles qui riens [n']avoient mesfait*, c'est-à-dire les innocents. Celui à qui toutes les aventures étaient acquises, celui que tous louaient passe de plus en plus souvent dans le camp des réprouvés. Il finit par agir contre la personne royale.

Lancelot, de toute façon, a déjà atteint l'intégrité d'Arthur en le touchant dans son honneur, que tout *preudome* aime plus que la vie. Son adultère affecte non seulement la dignité d'un mari mais celle d'un roi, d'où l'emploi du terme *desenneur* « moins fréquent, donc plus expressif, lorsque la situation atteint un extrême degré de gravité<sup>2</sup> » selon Yvonne Robreau, par deux fois, à seulement quelques lignes d'intervalle dans la bouche d'Agravain<sup>3</sup>. Lancelot menace la pierre angulaire du royaume de Logres, tout comme Tristan menace la Cornouailles, même si Marc n'en est pas le digne souverain.

Dès l'adoubement de Lancelot, l'amour que celui-ci ressent pour Guenièvre ôte à Arthur le soutien absolu du meilleur chevalier du monde : il devient en fait le chevalier de la reine puisque c'est d'elle, et non du roi, qu'il a tenu à recevoir son épée<sup>4</sup>. La reine garde symboliquement la mainmise sur une grande partie du rôle social de Lancelot. L'union de la reine et du chevalier, métaphorisée par la soudure de l'écu fendu, rend symétriquement impossible la réunion des deux parties de l'épée brisée, de l'arme que le chevalier met au service de ses seigneurs, terrien et surtout divin<sup>5</sup>. Guenièvre et Yseut vont donc à double titre contre la relation vassalique qui les unit à leur mari : elles le trahissent<sup>6</sup> et le privent de leur meilleur chevalier.

Mais l'adultère va plus loin encore : il est un moyen pour le vassal de prendre le pouvoir. A plusieurs reprises, chacun des deux héros emmène la reine loin de son royaume<sup>7</sup>, lui enlevant par là sa force féconde. Emmanuèle Baumgartner signale le danger que représente l'offre que Galehaut fait à Lancelot : si, comme il le propose, l'amant de Guenièvre devenait roi de Sorelois et se mariait avec elle, le royaume de Logres s'éteindrait, deviendrait lui aussi une *Terre Gaste*<sup>8</sup>. La

---

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 137. C'est nous qui soulignons.

2 Yvonne Robreau, *L'honneur et la honte – Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., p. 143.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 109. C'est nous qui soulignons.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 284 et suivantes.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 251-252.

6 Selon Noëlle Lévy, dans *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 195, l'histoire sémantique atteste cette conception de l'adultère féminin comme rupture du lien vassalique qui unit la femme à son *seigneur*, son mari.

7 Lancelot emmène Guenièvre en Sorelois (quoique avec l'accord d'Arthur qui l'a bannie) et à la Joyeuse Garde (le *Tristan en prose* n'évoque que cette dernière occurrence) ; Tristan multiplie ces épisodes : aux Lointaines Îles, dans une tour, dans le Morois et surtout à la Joyeuse Garde.

8 Emmanuèle Baumgartner, « Géants et chevaliers », op. cit., p. 282. Lancelot refuse ce mariage ; cependant, il garde Guenièvre auprès de lui.

protection que le vassal doit à son seigneur et à sa terre consiste également à y préserver les forces fécondes qui font sa puissance mais ne peuvent se défendre seules. En enlevant la reine, le chevalier leur porte délibérément atteinte.

Les deux figures masculines se livrent à une véritable partie d'échecs, comme le signale Neda Chernack Zovic : « Comme dans un jeu d'échecs, le pouvoir semble se concentrer autour de celui qui retient "la reine", ne fût-ce que brièvement, dans son propre camp<sup>1</sup> ». On comprend dès lors l'importance des dons exceptionnels que possèdent à ce jeu les deux chevaliers, mise en scène d'un rapport trouble au pouvoir à travers la reine. C'est le but inavoué du héros mis en danger par la figure royale dans le domaine littéraire :

Selon J. M. Apostolidès, le héros et le roi sont deux figures incompatibles. L'émergence du roi entraîne la mort du héros parce que le roi va monopoliser les traits du héros féodal et va les donner en spectacle à l'ensemble du pays. La monopolisation des traits du héros par le monarque entraîne la mort du héros qui devient un individu seul et marginal. Cette marginalisation est à l'origine de l'individualisme, mais l'individu ainsi créé a un caractère criminel, car l'individualité de Tristan naît de l'amour-passion. En effet, dans une société où les unions sont fondées sur des considérations sociales, la fin du Moyen Âge voit dans la naissance d'une union bâtie sur l'amour-passion, un mouvement qui aboutit parfois à des attitudes extrêmes et antisociales<sup>2</sup>.

La monarchie de Marc, mise en danger par Tristan, s'oppose apparemment à celle d'Arthur, qui se nourrit des héros qui la soutiennent. Pourtant, elle est aussi fragilisée par Lancelot qui tient toujours le sort d'Arthur entre ses mains. Dans nos romans en prose, la puissance est dans les mains du chevalier, grâce à sa maîtrise des armes.

Il semble que le *Lancelot* et le *Tristan* témoignent tous deux d'un désir sacrilège de la chevalerie de prendre la place du roi comme en témoigne, selon Emmanuèle Baumgartner, la leçon de chevalerie que la Dame du Lac donne à Lancelot :

Dans la mesure en effet où la description que fait la Dame du Lac des armes et des attributs du chevalier peut apparaître comme une réécriture des admonestations de l'archevêque de Logres à Arthur à la fin du *Merlin*, ne peut-on y trouver la trace des ambitions nouvelles de la chevalerie, de son désir de s'appropriier le droit et le devoir, jadis commis au roi, de faire régner par l'épée la paix, la justice et la loi chrétienne et de se donner comme seul intermédiaire entre le peuple et Dieu<sup>3</sup> ?

Le chevalier s'approprie le caractère sacré du roi, il veut prendre sa place et sa fonction. Capter à son profit l'amour de la reine, promesse d'avenir pour le royaume, c'est métaphoriser cette usurpation peccamineuse du chevalier.

---

1 Neda Chernack Zovic, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, New York, Peter Lang Publishing, 1996, p. 80.

2 Neda Chernack Zovic, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, *op. cit.*, p. 79-80.

3 Emmanuèle Baumgartner, « La prose du *Lancelot* », *op. cit.*, p. 15.

La littérature se fait ici le reflet d'une réalité historique et rejoue le conflit qui oppose la monarchie au système féodal<sup>1</sup>. Par son adultère, le héros remet en question la monarchie naissante. Cependant, le roman montre que cette menace n'est que temporaire et que la victoire du roi est inéluctable, tant dans la vie politique que dans le domaine littéraire. Chez Béroul, pour ce qui concerne le statut du héros,

L'alternance des formes ludiques (carnaval, tournoi masqué) auxquelles Tristan a eu recours, ne lui a pas permis de se maintenir sur la scène de l'action, et de s'opposer au monarque comme un adversaire de poids. Le jeu n'est donc qu'une alternative, une activité de substitution dans la lutte qu'ils se livrent pour s'imposer comme le personnage dominant de l'imaginaire féodal. Aux yeux de la chevalerie Tristan est un bouc émissaire, une victime par laquelle la chevalerie féodale fait son deuil de son système de valeurs, de son mode de vie guerrier au fur et à mesure que se développe la puissance du roi. La représentation des formes ludiques dans la littérature correspond donc à une « réalité » historique accablante pour la chevalerie médiévale<sup>2</sup>.

Les jeux de masques auxquels se prête la chevalerie dans le *Lancelot* et plus encore dans le *Tristan*, notamment à travers les héros éponymes, manifestent cette conscience d'une fin toute proche que les romans tentent de pallier par une éviction fantasmée du roi par le chevalier, jusque dans sa fonction sacrée. Pourtant, les œuvres elles-mêmes disent à quel point ce renversement de l'ordre social est illusoire et ne répond que momentanément aux aspirations d'un public chevaleresque. La mort de Tristan, tué par son oncle, en est la preuve ultime, de même que celle du royaume de Logres, qui reposait sur l'impossible égalité du roi et du héros. Ainsi, les deux romans mettent en scène aussi bien l'usurpation sacrilège de la fonction royale que la vanité de cette entreprise : est-ce parce qu'il se sait d'ores et déjà condamné que le héros des romans en prose est marqué par la mélancolie ?

Parmi nos quatre personnages, le grand mélancolique par tradition est Tristan, qui en porte des traces jusque dans son nom<sup>3</sup>. On remarquera qu'il se place au cœur d'un système où domine la couleur noire, caractéristique de l'humeur mélancolique. L'épisode de la *folie Tristan* en fournit un exemple flagrant. Le jeune homme, qui se croit trahi par Yseut, s'enfuit de Tintagel sur un cheval noir<sup>4</sup> ; peu après, il est retrouvé par un chevalier qui entend sa voix alors qu'il chemine *tot sol au rai de la lune qui ja estoit levee et qui auques luisoit clerement*<sup>5</sup>. L'astre des mélancoliques se devait donc de se lier au noir dans cet épisode. La chair de Tristan, malade de chagrin, est *noere et bloe*<sup>6</sup> et s'oppose à la carnation vermeille

---

1 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, op. cit., p. 55-56, nous le confirme en s'appuyant sur le récit de Béroul. Les romans en prose gardent trace de ce rapport de forces.

2 Neda Chernack Zovic, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, op. cit., p 109-110.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229. Cf. plus haut dans notre étude.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 851.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 853.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 866.

de la santé, propre au type sanguin. Le noir, comme l'a montré Michel Pastoureau dans ses travaux, est défini comme du décoloré sale<sup>1</sup>. L'absence de couleur fait alors écho à l'absence de vie.

On en trouve une utilisation significative dans la coutume, présentée comme novatrice par le roman, du noir comme couleur emblématique du deuil. Ce n'est que très tard qu'elle s'impose en Europe avec cette signification<sup>2</sup>. Or, le *Tristan* nous offre la vision d'une cour arthurienne entièrement vêtue de robes noires pour porter le deuil du héros éponyme, précisant que *monseignour Tristran fut le premier par qui mort robes noires furent premier treuvees*<sup>3</sup>, comme pour souligner la concomitance entre la pratique réelle et la fiction (et sans doute en jouer, en faisant croire que cette nouvelle coutume est issue du *Tristan*, dont l'univers aurait une influence sur la réalité ou, mieux encore, appartiendrait à cette réalité). Le noir étant traditionnellement la couleur emblématique du héros éponyme, cette pratique neuve s'est aisément insérée dans le texte ; cette couleur devait être choisie pour rendre hommage à Tristan, l'associant plus inextricablement encore avec l'idée de la mélancolie mortifère.

C'est surtout à partir du thème des amours que cette couleur va le plus se diffuser. Les bons chevaliers noirs ont ainsi un point commun : ce sont des amoureux notoires. On trouve dans leurs rangs Lancelot et Tristan, les amoureux exemplaires et adultères, Palamède et Kaherdin, rivaux malheureux et doubles inversés de Tristan, Lamorat, qui connaît une fin terrible. L'amour serait indissociablement lié à la mélancolie. L'un des motifs récurrents associé à ces chevaliers est celui de la lamentation à la fontaine, qui caractérise l'amoureux mélancolique.

Tristan et Palamède sont d'ailleurs deux personnages qui, dans la classification humorale, pourraient être rangés sous le type mélancolique. Comme dans la *folie Tristan*, l'amour noircit Palamède de chagrin<sup>4</sup>. Il est significatif aussi que ce soient les deux chevaliers dont le visage est le plus souvent noirci par le port des armes (et Tristan plus fréquemment encore que Palamède, bien entendu). Il est fait mention de ce phénomène pour l'un puis pour l'autre à un intervalle très proche<sup>5</sup>, ce qui accentue le parallèle entre les deux rivaux et leur propension à la mélancolie. Ce sont eux aussi qui portent le plus souvent des armes noires, l'écu devenant une synecdoque de son possesseur. Lorsque Tristan est enfin reconnu comme un membre à part entière de la chevalerie de Logres, il couvre son écu noir d'une housse blanche<sup>6</sup> : quand la reconnaissance chevaleresque prime sur l'amour, le héros a la possibilité d'abandonner sa mélancolie tristanienne caractéristique de ses amours avec Yseut.

Cet abandon ne pourra être que momentané. Dès l'apparition du personnage de Tristan, la coloration (ou plutôt la non-coloration) qui lui est associée surgit elle

---

1 Cf. en particulier Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 15.

2 Cf. Michel Pastoureau, « Les couleurs médiévales : système de valeurs et modes de sensibilité », dans *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 35-50.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, tome IX, p. 281-282.

4 *Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, tome VI, p. 100.

5 *Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, tome III, p. 205 et 238.

6 *Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, tome III, p. 77.

aussi pour le marquer de son sceau. Dès son enfance, Tristan est décrit sans couleur et sans autre précision que celle qui concerne sa beauté. Il s'oppose en cela au personnage qui lui sert de modèle : le Lancelot du *Lancelot en prose* dont le portrait tricolore portait en lui tous les possibles colorés du roman<sup>1</sup>. Parallèlement, Tristan enfant met en abyme un roman décoloré, qui ne se colorera que dans la chevalerie<sup>2</sup>. Tristan, malgré sa valeur, est voué à la mort, sinon au péché, sa forme spirituelle.

Le noir mélancolique comporte une ambiguïté. Le roman comporte plusieurs chevaliers noirs, parmi lesquels on compte les plus illustres et les meilleurs qui soient : Tristan, Palamède, Lamorat, Galaad et même Lancelot qui a caché son écu sous une housse noire<sup>3</sup> ; mais aussi les pires représentants de l'ordre chevaleresque, tant du point de la valeur morale que de la prouesse aux armes : Marc, Audret, Dagueuet, Mordret, Breüs et la parenté de Lot. Le noir n'a donc pas de valeur fixe<sup>4</sup> ce que souligne la reprise du chevalier à l'eau marcoise, dont Micheline de Combarieu avait montré qu'il était emblématique de l'ambivalence toujours possible de la couleur<sup>5</sup>. Cette ambivalence des armes noires renvoie plus généralement à celle de la couleur de Tristan mélancolique ; le héros est toujours menacé de passer du meilleur au pire, à la violence incontrôlée (qui lui fait rejoindre le personnage de Breüs Sans Pitié), à la jalousie (le faisant ainsi basculer du côté de Marc, le mari jaloux).

L'amour lie le personnage au thème de la mélancolie associée à un noir qui, signifiant la lividité, est absence de vie. Il la diffuse autour de lui, d'où l'invasion du roman, devenu roman de la mort, par des mentions de la nuit « noire et obscure<sup>6</sup> », dans une saisissante mise en abyme. Le *Tristan en prose* semble adopter une attitude plus tranchée que le *Lancelot*, souvent ambivalent dans sa manière de considérer l'amour. Ce dernier est montré sous un jour négatif par le *Tristan*. Il n'y a d'ailleurs pas de portrait positif dans ce roman, pas de carnation rouge et blanche synonyme de la beauté qui éveille l'amour. Quand il est fait mention de la carnation, c'est pour la montrer pâle, décolorée par l'émotion violente et dévastatrice.

Enfin, il est notable que la dernière mention de couleur que l'on relève dans le roman soit celle des robes noires du deuil de Tristan, comme un retour à la couleur première du roman pour montrer l'histoire du héros comme un tout dont la cohérence est assurée par la mélancolie, et comme une annonce de la tonalité à la fois sombre et décolorée de la *Mort Artu* qui lui fait suite.

Cependant, si nos trois autres personnages n'appartiennent pas à ce type humoral, ils peuvent toujours sombrer dans un accès d'humeur noire. Ainsi Lancelot est-il plusieurs fois sujet à ces crises dans les deux romans. On

---

1 Micheline de Combarieu, « Les couleurs dans le cycle du *Lancelot Graal* », *op. cit.*, p. 262.

2 C'est en effet dans l'héraldique que se logent la plupart des mentions de couleur.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome II, p. 235.

4 Au Moyen Âge, une même couleur pouvait être connotée méliorativement ou péjorativement selon qu'elle était saturée ou insaturée, brillante ou terne. Cependant, ce n'est pas ici ce type de distinction qui fonctionne puisque le texte n'établit aucune nuance entre les différents noirs.

5 Micheline de Combarieu, « Les couleurs dans le cycle du *Lancelot Graal* », *op. cit.*, p. 324.

6 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome II, § 583 ; tome III, § 796 ; édition Ménard, tome I, p. 162 (deux occurrences) ; tome VI, p. 344...

remarquera en particulier que, comme pour Tristan, sa folie débute par une période de mélancolie, assimilée à une folie douce<sup>1</sup>. La folie furieuse qui le prend ensuite est le propre du colérique (chaud et sec), type avec lequel le mélancolique (froid et sec) possède des affinités. Comme pour Tristan, d'ailleurs, son teint noircit sous l'effet de la folie<sup>2</sup>. L'utilisation de la théorie humorale permet de rapprocher les deux personnages tout en leur gardant leur tempérament propre.

Cet épisode s'achève avec le séjour à l'Île de Joie où Lancelot porte un *escu divers*<sup>3</sup> où le fond noir est intimement lié avec les *ymages* qui y sont peintes *d'une roine d'argent et devant li un chevalier a genolz ausi come s'il criast merci*<sup>4</sup>, donc avec l'amour porté à la dame. La coutume qu'instaure le chevalier en même temps qu'il fait faire cet écu le montre dans la posture mélancolique de l'attente vaine<sup>5</sup>. Celle-ci s'apparente à l'acédie et la négligence des besoins fondamentaux et vitaux que sont le boire et le manger ressemble à un suicide lent. Lancelot contraste avec l'Île de Joie dont le nom échoue à lui rappeler l'idéal auquel sa nature de dispensateur de *joie* le destine. Dans son portrait comme dans ses armes, le jeune Lancelot, personnage totalisant, réunissait tout le prisme coloré du roman ainsi que tous les tempéraments<sup>6</sup>. En choisissant de porter des armes noires, il traduit le déséquilibre humoral, la mélancolie dans lequel le plonge son amour au sortir de la folie.

Au Moyen Âge, celle-ci est un signe de culpabilité, le châtement d'une faute. Comment ne pas voir dans la folie de Lancelot la punition du « péché de la reine », passion extrême qui a poussé Lancelot au désespoir ? Car c'est là que se trouve la véritable faute du mélancolique : l'acédie est un péché mortel. Passion du diable, selon les clercs, elle laisse s'installer un désœuvrement qui est une porte ouverte au Malin ; elle traduit la désespérance de l'homme, l'éloignant définitivement de Dieu. Poussée à l'extrême, la thématique de la mélancolie rejoint celle du suicide, traduction en acte de la désespérance.

Ce suicide peut être lent, dans le cas des chevaliers pris de mélancolie qui se laissent mourir de faim et appellent la mort<sup>7</sup> ou dans celui d'Yseut qui dépérit en l'absence de son amant<sup>8</sup>. Les personnages peuvent aussi user de moyens plus violents, comme lorsque Yseut veut se tuer en se jetant sur l'épée de Tristan<sup>9</sup>. Au

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176-177 et *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, p. 155.

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 207 (voir aussi *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, p. 184).

3 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 233 et *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, p. 206.

4 *Id.*

5 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 232-233 et *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, p. 206-207.

6 Micheline de Combarieu du Grès, « Les couleurs dans le cycle du *Lancelot Graal* », *op. cit.*, p. 262, 333, 337 et suivantes.

7 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176-177 et *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, p. 155. *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 839.

8 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VII, § 37-38.

9 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 929-934.

moment de mourir, ce dernier demande le consentement de son amie avant de l'embrasser dans une dernière et mortelle étreinte. Yseut choisit la mort<sup>1</sup> .

Toutes les formes en sont expressément condamnées par le *Tristan en prose*. Marc lui-même l'énonce : le suicide est indigne d'une reine, qui doit être un exemple pour le peuple<sup>2</sup> ; le propos est donc autant religieux que politique. Auparavant, le chevalier qui rencontre Tristan durant son accès de mélancolie tente de le raisonner par le même type de discours :

« Ha ! sire chevaliers, por Dieu et por franchise, n'enprenez si grant duel sor vos, car tost en porriez morir ; et se vos de duel moriez, onques mes nus chevaliers dou monde ne fist greignor recreantise, car greignor defaute de cuer ne puis je en nul home veoir que soi lessier morir de duel<sup>3</sup> . »

Il condamne explicitement le suicide, même passif.

L'amour adultère, dans le *Lancelot* ou le *Tristan*, mène, par le biais de la mélancolie, à la désespérance, c'est-à-dire au péché majeur de la théologie chrétienne<sup>4</sup> . Qui pêche par désespérance pêche aussi par orgueil : ne plus espérer en Dieu, penser qu'il ne peut plus nous aider ou nous sauver, c'est ramener Son pouvoir à notre mesure, toute humaine. Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut commettent par amour le péché par excellence, le péché luciférien.

Un ermite de la *Queste del Saint Graal* désigne l'orgueil, et non plus la luxure, comme le péché de Lancelot :

Quant vos [Lanceloz et Hestors] fustes partiz li uns de l'autre, Lancelot chevaucha tant qu'il chai de son cheval, ce est a dire qu'il lessa orgueil et se prist a humilité. Et sez tu qui l'osta d'orgueil ? Celui qui abati orgueil dou ciel ; ce fu Jhesucrist, qui humilia Lancelot et le mena a ce qu'il le despoilla<sup>5</sup>.

Il est ici associé aux anges déchus, que Dieu a fait tomber du Ciel comme il a jeté Lancelot à bas de son cheval à l'eau Marcoise, l'obligeant enfin à déposer les armes et à se mettre à l'écoute, à *estre en proieres et en oroisons vers Nostre Seignor, que Il par sa pitié le viegne conforter et visiter, et doner li conseil par coi il ne puisse chaoir en temptacion d'anemi par engin de deable, ne estre menez a desesperance*<sup>6</sup>. Plus exactement, luxure et orgueil apparaissent en lui de manière concomitante, comme le lui explique un *preudome* :

Quant tu veis qu'ele [la reine] te resgarda, si i pensas ; et maintenant te feri li anemis d'un de ses darz a descovert, si durement qu'il te fist chanceler. Chanceler te fist il, si qu'il te fist guenchir fors de droite voie et entrer en cele que tu n'avoies onques coneue : ce fu en la voie de luxure, ce fu en la voie qui gaste cors et ame si merueilleusement que nus nel puet tres bien savoir qui essaié ne l'a. Des lors te toli li anemis la veue. Car si tost come tu eus tes eulz eschaufez de l'ardor de luxure,

---

1 Cette interprétation s'oppose à celle que fournit Laurence Harf-Lancner dans *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome IX, introduction p. 42.

2 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 933.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 854.

4 Elle est l'antithèse de la vertu théologique d'espérance.

5 *La Queste del Saint Graal*, p. 158.

6 *La Queste del Saint Graal*, p. 146. C'est nous qui soulignons.



maintenant enchaças humilité et atresis orgueil et vousis aler teste levee ausi fierement come un lyon, et deis en ton cuer que tu ne devoies riens prisier ne ne priseroies ja mes, se tu n'avoies ta volenté de cele que tu veoies si bele<sup>1</sup>.

On pourrait même dire que si Lancelot est luxurieux, sa luxure n'est qu'une conséquence de son orgueil. Cette idée, qui sous-tend les deux romans, est conforme à la théologie chrétienne qui fait de l'orgueil la source de tous les autres péchés<sup>2</sup>. En tant que péché luciférien, il est à l'origine de toute Chute, y compris celle des amants.

Le début du *Lancelot en prose* incite à croire à la relation inverse : le héros veut être le meilleur chevalier du monde pour mériter les faveurs de sa dame et, parallèlement, celle-ci veut bientôt être l'objet d'un amour exclusif de la part de son amant. C'est elle-même qui, la première, et dès l'arrivée de Lancelot à la cour, souligne le lien entre orgueil et luxure, craignant que le jeune homme n'ait accepté la proposition du chevalier enfermé, entreprise démesurée parce qu'impossible et presque suicidaire, que pour se faire aimer d'elle<sup>3</sup>. C'est la *Queste del Saint Graal* qui achève d'identifier finalement l'orgueil comme la véritable cause du péché des amants<sup>4</sup>.

Le *Tristan en prose*, au contraire, fait de l'orgueil, dès les premières pages, l'origine de la faute amoureuse. L'histoire des ancêtres de Tristan, qui préfigure ses amours avec Yseut, en témoigne déjà, comme le signale Emmanuel J. Mickel :

In fact the dominance of lust in Tristan's family becomes symbolic of what ails the entire structure of the Cornwallian world. This lust or *luxuria* is more than sexual appetite. It derives from man's desire to govern himself, from a wish not to submit his will to another<sup>5</sup>.

Depuis que Sador a refusé de prendre pour épouse la femme désignée par Joseph d'Arimathie<sup>6</sup> et choisi Chélinde, les meurtres, les incestes et les crimes passionnels n'ont jamais cessé de marquer son lignage. Le péché originel consiste donc bien à ne pas tenir compte de la volonté de Dieu ou de ses représentants sur la terre. Sador annonce par là son lointain descendant Tristan, dont les amours sont, dès les prémices, placées sous les auspices de l'orgueil. Durant le premier séjour en Irlande, c'est ce seul sentiment qui pousse le jeune chevalier à s'éprendre d'Yseut<sup>7</sup>. Le sentiment amoureux et son corollaire peccamineux, la luxure, sont donc, dès

---

1 *La Queste del Saint Graal*, p. 125-126.

2 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 18.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p.280.

4 *Cf.* plus haut.

5 Emmanuel J. Mickel, « Tristan's ancestry », dans *Romania*, tome 109, fascicule 1, 1988, p. 80-81 : « En fait, la prédominance de la luxure dans la famille de Tristan devient symbolique de ce dont souffre la structure entière du monde de Cornouailles. Cette luxure ou *luxuria* est plus qu'un appétit sexuel. Elle dérive du désir de l'homme de se gouverner lui-même, d'un souhait de ne pas soumettre sa volonté à une autre. » (C'est nous qui traduisons).

6 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome I, § 1-3.

7 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome I, § 329.

l'origine, intimement liés. La luxure est ce qui fait sortir de la norme, elle est démesure<sup>1</sup> : elle rejoint par là la thématique de l'*hybris* et de l'orgueil.

Dans le *Lancelot en prose*, il existe un personnage qui incarne l'*hybris*, qui « sort du juste milieu » tant par sa taille que par ses ambitions ou sa passion pour le héros. Selon Jean Frappier, il est le creuset où se mêlent passion et démesure :

Que Galehaut fût châtié dans et par son amitié pour Lancelot, tel était bien le dessein moral et religieux de l'auteur selon toute apparence. Il a voulu montrer semble-t-il, que la démesure est le péché non seulement de l'orgueilleux mais aussi de tout être passionné<sup>2</sup>.

L'amour de Lancelot et Guenièvre qui, par bien des aspects, se révèle être un amour-passion, les lie au péché d'orgueil, et Galehaut a donc pour eux valeur d'*exemplum*.

Cette démesure se traduit également à travers les épisodes de folie plus ou moins prononcée que traversent les quatre amants, et en particulier à travers les grandes *folie Lancelot* et *folie Tristan*, comme nous le suggère Noëlle Lévy :

La *folie*, c'est aussi bien la « bêtise », que le « trouble mental » ou l' « orgueil », le noyau commun de ces acceptions étant l'idée de démesure due à une faiblesse de la raison. A la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au XIII<sup>e</sup> siècle, *folie* prend le sens d' « acte impudique », lorsqu'il est associé aux mots de l'amour ou de la sexualité [. C'est] dans le cadre de la littérature courtoise que l'on rencontre le plus souvent le terme de *folie*, désignant un amour excessif et indiscret, par opposition au modèle courtois, tout de raison et de discrétion<sup>3</sup>.

Folie d'amour, luxure et orgueil sont liés jusque dans le lexique.

On comprend alors pourquoi ce *fol amour* est parfois représenté comme relevant de l'idolâtrie. Préférer la créature au Créateur, c'est la placer à Son niveau, c'est donner à l'homme une importance qu'il ne pourra jamais atteindre, c'est donc se considérer soi-même, à travers l'être aimé, comme l'égal de Dieu. L'amant idolâtre a des traits lucifériens.

La religion chrétienne, si l'on suit ses dogmes, ne peut que réprover l'amour adultère qui unit Lancelot à Guenièvre et Tristan à Yseut. Pourtant, ils ne sont pas expressément condamnés au nom des motifs que nous venons d'évoquer ; les romans conservent une attitude ambiguë par rapport à leur culpabilité. Si l'amour adultère y est réprouvé par la morale chrétienne, comment est-il considéré par Dieu Lui-même ?

## Dieu prend-il le parti des amants ?

### L'hostilité divine

---

1 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 63.

2 Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 543.

3 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 152.

Il serait logique de penser que la morale chrétienne, fondée en la matière sur le commandement du Décalogue relatif à l'adultère, est subsumée, dans les deux romans, par un jugement de Dieu qui condamne fermement la passion des personnages. Un indice de ce jugement se décèle dans ce qu'aucun des deux couples, pourtant formés de jeunes gens en parfaite santé, ne peut concevoir d'enfant et que les deux reines ne donnent jamais d'héritier à leurs maris.

Certes, ces jeunes femmes, dans le *Tristan en prose*, sont des figures d'amantes et non de mères. Mais Guenièvre n'a pas toujours été l'amie de Lancelot : dans plusieurs romans<sup>1</sup>, elle est l'épouse aimante d'Arthur et sa digne compagne, une reine exemplaire. A ce titre, si le *Lancelot* et le *Tristan* suivaient la tradition, ils pourraient consacrer cette union royale d'un enfant. C'est donc que Guenièvre et Yseut forment avec leurs amants des couples suspects, et par conséquent inféconds ; la stérilité de la femme (car c'est bien d'elle qu'il s'agit puisque Lancelot engendre un fils<sup>2</sup>) peut être interprétée comme un châtement de Dieu, qui lui interdit même d'avoir des enfants avec son mari.

La condamnation se fait dans l'implicite, de même lorsque l'auteur attaque les doubles de la femme d'Arthur, Gamille et la fausse Guenièvre, auxquelles il réserve une fin infâmante<sup>3</sup>. Il est vrai qu'elles sont punies d'avoir voulu remplacer et même tuer une reine légitime, donc sacrée. Jean-René Valette suggère aussi de voir dans leur châtement la preuve que Dieu est profondément hostile à la relation de Guenièvre avec Lancelot et que le récit trouve ce moyen détourné, s'en prendre à ses doubles et en particulier à son parfait sosie, pour le prouver<sup>4</sup>.

L'épisode de la fausse Guenièvre est d'ailleurs explicitement désigné comme une condamnation de l'adultère de la reine<sup>5</sup>. Une fois que Lancelot et Guenièvre sont amoureux et que la reine a accordé le *surplus* à son chevalier, la sanction ne tarde pas à venir. Ce n'est pas la seule étape de leur relation à être ainsi châtiée. Immédiatement après que les deux amants sont retombés dans le péché, au début de la *Mort Artu*, la reine est accusée d'avoir empoisonné Gaheris et risque, comme dans l'affaire de la fausse Guenièvre à laquelle ce procès fait écho, de périr sur le bûcher. Ce nouveau commencement entraîne le même châtement que le premier.

Lancelot a lui aussi sa part dans la punition divine réservée, comme le montre l'analyse qu'a faite Jean Frappier de son duel contre Gauvain : c'est de Dieu Lui-même que ce dernier a reçu le don de voir sa force croître avec le soleil et trouver son apogée au zénith de l'astre. « C'est donc bien Dieu qui châtie Lancelot en cette heure de midi, par la vertu de Gauvain fougueux comme un ange de la vengeance<sup>6</sup> ». Lancelot blesse ensuite mortellement celui qui fut son ami, car ce

---

1 C'est le cas, par exemple, de la majorité des romans de Chrétien de Troyes, à l'exception de la *Charrette*, bien entendu.

2 Cela ne signifie pas pour autant que Lancelot n'est pas coupable. C'est la stérilité de la femme qui marque l'opprobre jeté sur l'adultère, c'est elle qui met en danger le lignage (cf. plus haut).

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 482 et tome I, p. 160 et suivantes.

4 Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 131-132.

5 *Lancelot en prose*, tome I, p. 151-152. Cf. plus haut dans notre étude.

6 Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, op. cit., p. 237-238.

dernier fait preuve d'une démesure et d'un aveuglement condamnables ; cependant, la vengeance divine, qui châtie chacun selon ses méfaits, le frappe d'abord comme le premier coupable, avant de se retourner contre Gauvain.

L'histoire de Tristan et Yseut, quoique relevant d'une inspiration plus profane, finit elle aussi par être frappée d'une sanction divine. En effet, en l'absence de Tristan, Marc enlève sa femme à la Joyeuse Garde et la ramène en Cornouailles ; son ami ne peut s'empêcher de l'y rejoindre et, découvert, se fait mortellement blesser avant d'entraîner Yseut dans la mort. Après l'enlèvement, il incrimine directement la Quête, responsable (quoique non coupable) selon lui de son malheur<sup>1</sup>. Ce passage est une préfiguration du *planctus* que Tristan ne tardera pas à prononcer, il en annonce le thème de l'adieu aux compagnons d'armes, dont certains sont plus explicitement mentionnés, comme c'est ici le cas de Lancelot. A travers ce parallèle et l'emploi du champ lexical de la mort, la Quête est désignée comme responsable de la fin brutale de Tristan. Alors que le *Tristan en prose* semblait faire cohabiter idéal chrétien et idéal profane, on assiste ici à un renversement brutal, quoique discret. Comme pour tant d'autres chevaliers insensibles à la chevalerie céleste, la Quête s'est avérée mortifère pour Tristan. Dieu semble finalement le punir de n'avoir pas choisi Sa voie à l'instar de Lancelot, momentanément sauvé.

### Bienveillance de Dieu à l'égard des amants

La condamnation de nos quatre amants n'est pourtant pas aussi certaine qu'il y paraît. Lorsque Lancelot passe la nuit avec Amite, la fille du roi Pellès, il est abusé par un philtre et pense partager son lit avec la reine. Il est d'ailleurs précisé par Brisane et Pellès qu'il n'y a qu'à cette condition que Lancelot pourra concevoir Galaad ; il n'accepterait de coucher avec aucune autre femme que sa dame<sup>2</sup>. Et l'auteur d'insister : *Et cil le desiroit en autre maniere, car pour sa biauté ne le couvoitoit il mie, mais il quidoit que ce fust sa dame la roïne. Et par ce en fu il si escaufés qu'il le connut ensi com Adans fist sa dame de feme [...]*<sup>3</sup>. Si Galaad n'est pas conçu par Guenièvre, il est le fruit de l'amour que Lancelot lui porte : chaque fois que la beauté d'Amite est évoquée, c'est en parallèle avec celle de Guenièvre, dont la jeune fille apparaît comme une sorte de double. Peut-on encore parler d'un couple stérile lorsqu'il donne naissance à l' élu du Graal ?

La condamnation de Tristan et Yseut peut aussi être remise en question, dès leur première rencontre. Lorsque Tristan, blessé par Morholt, décide d'aller chercher du secours, il s'en remet à la Providence et ne veut *nule compaignie fors que Dieu*<sup>4</sup>. La rencontre avec Yseut est donc à penser comme une grâce divine. L'opposition est fortement marquée entre la rencontre d'Yseut aux Blanches Mains, dirigée par Brangien et qui aboutit à une union parfaitement légitime, et celle d'Yseut la Blonde. Le couple conjugal et autorisé n'est issu que de la volonté des hommes, le couple adultère de celle de Dieu.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 53.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 31.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 35.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 308-309.

A l'autre extrémité de l'histoire, au moment de la mort des amants, Il semble intervenir à nouveau dans leur sens. Il est vrai que le coup qui frappe Tristan ressemble à la blessure infligée au Roi Pêcheur *par mi les cuisses*<sup>1</sup>, interprétée, nous l'avons rappelé, comme le châtiment d'une faute sexuelle. Tristan parle d'ailleurs de *caus dolereus*<sup>2</sup>. Cependant, cela fait aussi de l'amant adultère l'équivalent d'un grand roi qui entretient des rapports privilégiés avec la Divinité et consacre sa vie à servir Ses desseins. L'ambiguïté du Roi Pêcheur est transposée sur Tristan.

Enfin, si la présence de Dieu est extrêmement discrète dans tout le roman, l'étreinte fantastique de Tristan ne serait-elle pas un miracle ? Au moment de l'agonie, le héros demande à mourir avec son amie et sa prière, entièrement conditionnée par un chiasme à la volonté de Dieu (***Donc avenra, se Dieu plaist ! [...] Donc, se a Dieu plaist qu'entre les bras la roïne Yseut fine je ma vie, qui brieve est, finerai adont plus aiesé, ce m'est avis***<sup>3</sup> !), est entendue. Alors que toute force avait déserté le bras du jeune homme, il retrouve soudain une vigueur extraordinaire pour embrasser Yseut *contre son pis de tant de force com il avoit, si qu'il li fist le cuer partir*<sup>4</sup>. Dieu ne condamne pas tout à fait cette liaison adultère, puisqu'Il permet aux amants d'être unis dans la mort, dans Son éternité.

### Mystère du point de vue divin sur les amants

En définitive, il s'avère extrêmement difficile de trouver dans les deux romans un élément qui prouve de manière décisive que Dieu se montre hostile ou bienveillant envers les amants adultères. Alors qu'Il intervient, directement ou par l'intermédiaire de Ses émissaires, lorsque d'autres problèmes sont en jeu que la relation amoureuse, Il se fait presque absent dans ce cas. Dès lors, Son jugement relève toujours de l'implicite. Le problème semble trop délicat pour que les auteurs puissent le développer autrement que de manière tacite ou ambiguë. La démesure de Galehaut est un péché évident dont il doit être averti par un miracle. Une relation amoureuse, même adultère, dans un contexte courtois, se mêlant à des problèmes politiques et moraux complexes, ne peut être aussi clairement peccamineuse.

Pour tenter de percer le mystère du point de vue divin, le lecteur est contraint de s'appuyer sur les seules déclarations des personnages, avec ce qu'elles comportent de partiel et de partial. Lorsque Lancelot explique à Guenièvre qu'une seule parole d'elle a achevé de le rendre amoureux, elle déclare que c'est Dieu Lui-même qui lui a inspiré ce *biax dols amis* pour faire de lui le meilleur chevalier du monde<sup>5</sup>. Jean-René Valette précise que l'interprétation de la reine participe d'une attitude pandéterministe comme on en rencontre souvent dans le *Lancelot en*

---

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 273.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 79.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 198-199. C'est nous qui soulignons.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 83.

5 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 111-112.

*prose*<sup>1</sup>. A aucun moment pourtant le narrateur omniscient (seul personnage qui, par son statut, peut prétendre à partager le point de vue de Dieu) ne tente de confirmer ou d'infirmes ces propos.

La multitude des interprétations possibles rend difficile le choix du lecteur. Ainsi, la stérilité de Guenièvre ou d'Yseut peut-elle être interprétée comme un signe du courroux divin ; cependant, on y a vu également une réminiscence de leur caractère féerique car une fée est immarcescible. Comment être certain de l'hostilité de Dieu en pareil cas ?

Déjà, Bérout et Thomas Lui prêtaient une attitude ambiguë<sup>2</sup>. Étienne Dussol parle du « silence de Dieu » dans la version béroulienne :

Rappelons tout d'abord, de façon assez générale, que si, pour les clercs du Moyen Âge, Dieu est présent dans l'histoire humaine par l'Incarnation de son fils, par les Écritures, éventuellement aussi par ses miracles, il est en même temps et majoritairement lointain, indéchiffrable, silencieux. Ce fait apparaît très clairement dans l'épopée (pensons à la *Chanson de Roland*) chaque fois que la mort surgit. Les chevaliers chrétiens ne comprennent pas et Dieu ne veut donner aucune explication. [...] Le silence de Dieu apparaît ainsi comme l'une des façons de dire sa distance insondable, sa radicale altérité par rapport au monde qu'Il a créé. Et le texte de Bérout est suffisamment proche des textes épiques par son écriture pour que l'on puisse songer, au moins partiellement, à une explication de ce type<sup>3</sup>.

Le *Lancelot* et le *Tristan* disent aussi, chacun à leur manière, cette impossibilité absolue de pénétrer le jugement et les voies de Dieu.

Le premier choisit de la montrer en amenant les personnages à réaliser Ses desseins de la manière la plus inattendue. Ainsi, François Suard remarquait que « le chevalier sans tache naît d'un désir adultère<sup>4</sup> ». On retrouve l'idée récurrente d'un Dieu si puissant qu'Il peut même se servir du diable pour les accomplir. Dès lors, peut-être faut-il voir aussi dans le couple de Lancelot et Guenièvre un simple instrument du courroux divin qui utilise leur adultère pour punir le royaume arthurien, indigne du Graal et de la Grâce. La rechute de Lancelot après son repentir de la Quête est encore une voie détournée de la volonté divine.

Le *Tristan en prose*, du fait des interpolations, reprend ces données. Cependant, ce qui domine dans ce roman, c'est moins l'idée que Dieu peut emprunter des chemins qui échappent aux critères moraux des hommes, que celle d'un Dieu silencieux. Il n'est pas rare qu'Il s'adresse aux hommes dans le *Lancelot*, notamment à travers des songes<sup>5</sup>. Dans le *Tristan*, les songes sont de simples rêves prémonitoires, pas des avertissements divins<sup>6</sup>. La parole de Dieu ne peut être

---

1 Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 141.

2 Consulter notamment Jean Frappier, « Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise », *op. cit.*, p. 441-454.

3 Étienne Dussol, « A propos du *Tristan* de Bérout : du mensonge des hommes au silence de Dieu », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble, hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, tome II, Paris, Champion, 1993, p. 530.

4 François Suard, « Bohort de Gaunes, image et héraut de Lancelot », *op. cit.*, p. 1309.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 434-437. *La Queste del Saint Graal*, p. 130-131...

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 441 ; édition Ménard, tome VII, § 175...

entendue dans ce monde où tout, et en particulier la relation adultère et secrète des amants, n'est que mensonge.

Il semble que l'on retrouve là une donnée déjà présente dans le *Tristan de Béroul*, et qu'Étienne Dussol avait ainsi analysée :

Le mensonge est roi dans ce texte. Il est le visage essentiel de la parole humaine – et ce ne peut être un hasard s'il domine dans la grande scène de *l'escondit*. Par là-même, la parole humaine n'a rien de commun et ne peut rien avoir de commun avec le Verbe divin, supposé, lui, créateur, éternel et VRAI. Cette altérité radicale, comment la dire autrement ou mieux, dans un texte à l'écriture très manichéenne, qu'en mettant face à face le silence de Dieu et les vains et mensongers bavardages humains<sup>1</sup> ?

Le *Tristan en prose* reprend cette idée, malgré l'absence de la scène de *l'escondit*, et la rend très prégnante.

Dieu s'absente souvent du texte, ce que l'auteur souligne par l'introduction d'événements que nous pourrions qualifier de fantastiques dans la mesure où ils obéissent rigoureusement au principe d'hésitation défini par Tzvetan Todorov<sup>2</sup> : l'explication peut en être aussi bien rationnelle que miraculeuse. C'est le cas du saut de la chapelle repris des légendes en vers : malgré l'action de grâce finale, on est en droit d'expliquer de manière parfaitement naturelle ce saut extraordinaire<sup>3</sup>.

La mort des amants pose un problème plus complexe. En effet, la soudaine force de Tristan, agonisant mais capable de tuer son amie de sa seule étreinte, ne peut avoir qu'une origine miraculeuse. Mais qui opère véritablement ce miracle ? *Le se a Dieu plaist*<sup>4</sup> du héros peut n'être qu'une tournure lexicale, presque un appui du discours, aussi bien qu'une véritable prière. Qui, de Dieu ou de la force d'amour, accorde à Tristan ses dernières forces et son ultime vœu ? La seconde proposition est d'autant plus plausible que l'amour est en lui-même une sorte de divinité concurrente de Dieu dans le *Tristan en prose*.

Ce roman fait sentir le silence de Dieu sur la terre ; le monde semble voué à lui-même, ce qui explique que meurent Tristan et Yseut quand survivent les méchants (au sens étymologique du mot) que sont Gauvain ou Breüs. L'apparente absence de Dieu à la mort des amants se fait l'écho de cette non-intervention de Dieu sur terre. D'une façon assez hardie, l'auteur suggère, non l'inexistence de Dieu, mais Son absence à notre monde humain qui ne peut ni Lui parler, ni Le comprendre.

\*

Malgré l'influence de la courtoisie, l'amour qui unit Lancelot et Guenièvre ou Tristan et Yseut reste condamné par la religion, si ce n'est par Dieu Lui-même.

---

1 Étienne Dussol, « A propos du *Tristan* de Béroul : du mensonge des hommes au silence de Dieu », *op. cit.*, p. 531.

2 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1970.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 548. Cf. plus haut dans notre étude.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 199.

Le *Lancelot* et le *Tristan* montrent que l'*amour fine* est un idéal qui ne peut être que théorique et littéraire, mais impossible dans une société organisée, gouvernée par des lois et par la morale chrétiennes. Lorsque l'on croit évoluer dans le terrain familier de la courtoisie, on s'aperçoit que tout n'est que décor et trompe-l'œil, destiné à cacher les vrais problèmes éthiques et religieux soulevés par un amour de type courtois. Les deux romans, et le *Tristan* de manière plus affirmée encore, montrent que l'on ne peut plus se contenter d'accepter l'idéal courtois tel qu'il avait été développé jusqu'alors et ils en montrent les failles, et toutes les potentialités peccamineuses. Ils en gardent les apparences pour mieux le déconstruire, car l'amour, dans ces romans, est une force dangereuse et destructrice.





## Chapitre 4

### La critique du sentiment amoureux

La morale sociale et religieuse condamne l'amour adultère de Lancelot et Guenièvre, comme celui de Tristan et Yseut. Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* mettent à mal les mythes courtois que la littérature a édifiés depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit plus d'exalter l'*amour fine* ou la *fin'amor* mais d'en révéler la face obscure. En tant que passion, il est mouvement de l'âme mais, néfaste, il l'agite et la tourmente, ne la laisse jamais en repos.

Se dévoile alors le véritable visage de l'amour : mortifère, il menace le cœur et le corps. Dans nos romans, on meurt d'amour. On peut aussi en perdre la raison ; la folie devient alors l'indice d'un mal fatal de l'âme. L'amour est en effet présenté par les deux romans comme une fatalité<sup>1</sup> : une fois pris dans les rets du destin, les amants, comme l'ensemble du royaume arthurien, sont condamnés. L'amour est une force qui déconstruit. Il met en péril jusqu'au sens des mots et des choses.

Les amants adultères sont directement visés par cette critique du sentiment amoureux ; leur condamnation est-elle également radicale ? Dans cette vision très noire brossée par le *Lancelot* et le *Tristan*, l'ultime lueur résiderait-elle dans le plaisir de dire la difficulté d'aimer ?

#### Une passion inquiète

##### L'avenir incertain

Si l'on observe de plus près le début de nos romans, on s'aperçoit qu'il n'y a aucune période de bonheur absolu pour les amants ; les auteurs disséminent de petites touches sombres pour introduire un malaise diffus mais persistant.

Cette pratique est perceptible dans le *Lancelot* dès la première rencontre des amants : si la gêne de Lancelot, tout jeune homme, n'est pas surprenante, la réaction de la reine, inquiète des sentiments qu'elle pourrait faire naître chez lui, semblant pressentir les malheurs qu'entraînerait leur liaison, est moins attendue et nuance déjà la relation qui s'instaure d'une coloration plus sombre que prévue<sup>2</sup>. Celle-ci se précise immédiatement après, lorsque Guenièvre apprend que Lancelot s'est mis en danger de mort en déferrant le chevalier qui demandait à être vengé de tous ses ennemis, sans exception :

Tant sont corues les paroles par tot laiens que la roine le sot, si l'en poise durement, car ele crient et doute qu'il ne l'amast de si grant amor que il eust por li empris a desferer le chevalier, si dist que moult est grant dolor de lui et grans damages<sup>3</sup>.

---

1 C'est ce qu'explique Arthur pour justifier Lancelot, accusé d'adultère, dans *La Mort le roi Artu*, p. 5 : [...] *force d'amors li fist fere, encontre qui sens ne reson ne puet avoir duree*.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274-275.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 280.

La première occurrence du terme *amor* utilisée au sujet de Lancelot et Guenièvre s'entoure des verbes *poiser*, *criendre* et *douter* ainsi que de la structure répétitive *grant dolor [...] et grans damages*, accumulation de termes péjoratifs qui connotent négativement le sentiment naissant.

La scène de l'*enamouement* n'est pas la seule à être détournée dans ce sens. Celle du premier baiser subit le même infléchissement. Tout comme la précédente, elle se déroule dans le cadre de la cour ; les amants sont donc toujours susceptibles d'attirer des regards indiscrets, dont la dame de Malehaut rend la menace prégnante :

A ches paroles que la roine disoit avint que la dame del Pui de Malohaut s'estousi tout a essient et drecha la teste que ele avoit enbroncie. Et chil [Lanselos] l'entendi maintenant, qui maintes fois l'avoit oïe. Et il l'esgarde, si la connut, si en ot teil paor et teile angoisse en son cuer que il ne pot respondre a che que la roine li disoit ; si commença a souspirer moult durement et les larmes li cuerent tot contreval les iex si espesement que li samis dont il estoit vestus en fu moilliés dusques sour les genols. Et quant il plus esgarde la dame de Malohaut, plus estoit ses cuers a malaise<sup>1</sup>.

Le vocabulaire qui entoure le jeu des regards est celui de l'inquiétude, alors que l'aveu d'amour vient à peine d'être arraché au jeune homme. Quant à l'aplomb de Guenièvre, il est de courte durée puisqu'elle ne tarde pas à mettre Lancelot en garde contre les dangers qu'elle encourerait si leur amour était dévoilé, alors même que la dame de Malehaut vient de les espionner<sup>2</sup>, prouvant que les craintes de la reine ne sont pas vaines.

L'inquiétude devient d'ailleurs la caractéristique majeure du personnage de Guenièvre au fur et à mesure qu'avance le roman<sup>3</sup>. Se multiplient alors les épisodes qui la montrent tourmentée, non seulement par la crainte de voir son amour découvert, mais par celle de le voir s'éteindre. Le vocabulaire utilisé à son sujet peut être très fort :

Et cele qui tant est desvee que por un poi qu'ele n'enrage ne se puet tenir qu'ele ne die une partie de son corage [...]. Lors s'en lieve et s'en torne vers ses chambres tel duel faisant que nus n'en pooit parole traire. Et Galehout qui molt bien conoist sa mesaise cort après, si la trueve en une coche gisant pasmee et delés li la dame de Maloaut qui molt est dolente ; et il la prent molt doucement entre ses bras tant qu'ele revient de pasmisons et lors se demente molt durement et il bee a li conforter [...]<sup>4</sup>.

Lancelot étant parti au secours de Gauvain sans avoir demandé son congé, dérogeant ainsi à la règle courtoise, elle doute de la force de son amour. Les violents mouvements de son âme, mis en valeur par l'utilisation quasi-systématique d'intensifs, se traduisent finalement par un malaise physique, preuve que les passions ont bouleversé son équilibre humoral. L'incertitude inhérente à l'amour prend des proportions exceptionnelles pour les amants du *Lancelot*, pour

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 110-111.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 116.

3 Cf. plus haut dans notre étude.

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 247.

lesquels la paix intérieure reste un luxe rare ; le *Tristan* réutilise cette donnée en l'accentuant encore chez le héros éponyme et son amie.

La brièveté du séjour dans les Lointaines Îles<sup>1</sup> indique déjà que Tristan et Yseut ne pourront connaître que de brefs moments de bonheur dans des *loci amoeni* imparfaits<sup>2</sup>. D'ailleurs, à la Joyeuse Garde, l'inquiétude du lecteur est encore renforcée par plusieurs rêves dont on se doute qu'ils sont prémonitoires et dans lesquels on lit la fin du bonheur amoureux<sup>3</sup>. Le séjour dans la cité de la joie qu'est par essence le château de Lancelot, ne suffit pas à débarrasser Tristan de sa méfiance continuelle, qui contredit le sentiment de sécurité dont le narrateur fait d'abord état. Le *Tristan en prose* introduit l'inquiétude au cœur de son texte en établissant une situation puis en la détruisant de l'intérieur. Chaque élément présenté comme source de bonheur est finalement contredit dans une anaphore de *Et* ou *Et sachiés que* qui sape petit à petit le *topos* du *locus amoenus*<sup>4</sup>. Le contraste est fort entre la topique de l'idylle dans le *locus amoenus*, marqué par le vocabulaire de la *joie* et du *deduit*, où Tristan et Yseut deviennent des sortes d'archétypes d'amoureux, *Biau Cavalier* et *dame Avenant*, et les précautions dont ils s'entourent ; il est significatif que Tristan doive toujours rester en armes et se défier de tous les chevaliers. Ceux de Logres, qui étaient pour la plupart cités comme des modèles de courtoisie et s'opposaient en cela aux Cornouaillais, respectent théoriquement les coutumes de la joute et n'attaquent pas un homme désarmé. Soudain, les ennemis semblent pourtant à Tristan et Yseut s'être multipliés autour d'eux. Pour eux, même la terre de Logres est incertaine.

L'inquiétude plane sans cesse ; l'errance à laquelle sont condamnés les amants qui, lorsqu'ils sont réunis, sont toujours présentés en mouvement (de l'Irlande aux Lointaines Îles, des Lointaines Îles à la Cornouailles, de la Joyeuse Garde au tournoi de Louveserp où ils vont et viennent entre leur pavillon et le lieu du combat...), en est la représentation spatiale : la paix, le repos, ne sont pas pour eux.

Même un amour apparemment sans nuages tel celui de Lancelot et Guenièvre ne laisse pas de susciter le trouble chez le lecteur. La première véritable intervention de la reine de Logres dans le récit est la lettre qu'elle adresse à Yseut en détresse où elle se charge de détromper la jeune femme qui avait vu en elle une amante fortunée<sup>5</sup>. Elle conserve un trait caractéristique du personnage qu'elle était dans le *Lancelot en prose* : une femme que l'inquiétude amoureuse tourmente de plus en plus. Dès le départ, l'auteur donne au lecteur la conviction que le bonheur en amour est éphémère.

Le *Tristan* va plus loin encore. Il arrive parfois à Tristan et Yseut d'évoquer une vie où ils pourraient vivre légitimement, comme ils le souhaitent ; immédiatement, ils envisagent le péril que comporte la vie à deux dans la solitude, sans risque, comme celle du Morois, la mort lente de leur amour sous les coups de

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 450 et suivants.

2 Cf. ce que nous avons dit plus haut du *locus amoenus* amoureux.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 132, 175.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 76-77.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581. Cf. plus haut dans notre étude.

l'ennui et du regret de la vie mondaine<sup>1</sup>. Même si ces doutes sont immédiatement repoussés par les amants qui jurent trouver leur bonheur l'un dans l'autre, l'inquiétude a marqué le texte et laisse présager que, dans le danger comme dans la quiétude, le bonheur en amour ne peut être constant, il est destiné à s'éteindre par sa nature même. Pour le *Tristan en prose*, l'amour heureux est trop éphémère pour constituer un sujet sur lequel s'attarder. C'est pourquoi les épisodes qui montrent les amants heureux sont si brefs : l'écriture ne se nourrit que du malheur d'aimer.

## Jalousie et rivalité amoureuses, des passions morbides

La peur d'être abandonné ou trahi, la jalousie, sont des sentiments partagés par les deux couples, dans les deux romans, quoique de manière inégale. Dans le *Lancelot en prose*, le personnage éponyme n'est que très rarement visé ; aucun soupçon ne vient le tourmenter au sujet de sa dame dont il ne saurait rien mettre en doute, pas même la fidélité. Il faut l'intervention de la magie maléfique de Morgain pour qu'il se croie trompé<sup>2</sup>. L'épisode est bref, celui de la *Charrette* lui succédant presque aussitôt. Ce dernier, d'ailleurs, est représentatif de ce qui peut pousser Lancelot à se battre pour Guenièvre : il s'agit de la sauver, non de châtier un éventuel rival.

En revanche, la jalousie, plus ou moins motivée, est un trait inhérent à l'amour de la reine. L'auteur montre que tout dans les réactions de Guenièvre est exacerbé : la seconde nuit que Lancelot passe avec Amite, loin de n'être qu'un épisode de transition<sup>3</sup>, révèle à quel point la reine se montre cruelle et irresponsable.

Peut-être le cas de la demoiselle d'Escalot est-il plus révélateur encore : Lancelot n'accepte de porter les couleurs de la *pucelle* que parce qu'elle l'en prie par un don contraignant, obtenu *par la foi qu'[il] doi[t] a la riens el monde qu'[il] mieuz ainm[e]*<sup>4</sup>. Il ne prend donc la manche de la demoiselle que par amour de sa dame, par laquelle la jeune fille *trop [l'a] conjuré*<sup>5</sup>. La jalousie de la reine est infondée, d'autant que, Jean Maurice le rappelle, *La Mort Artu* a été écrite en réaction à la politique de Philippe Auguste qui affaiblissait alors la haute noblesse au profit de la petite<sup>6</sup> : dans le roman, il n'est donc pas envisageable que ces deux mondes se mélangent et que Lancelot daigne *son cuer abaisser por amer en si bas leu*<sup>7</sup>, la demoiselle fût-elle, comme il le reconnaît lui-même, en tout point digne

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 550. Il est à noter que le terme *envoiseüre* donne au passage une signification différente de celle de son équivalent béroulien ; il s'agit ici de plaisir, de divertissement, autant que de devoir alors que dans la version en vers, l'accent est plutôt mis sur la perte d'un rang social et du manquement aux fonctions qui l'accompagnent (Béroul, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*, v. 2165-2184).

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 369-370.

3 Cf. Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 71-72.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 10.

5 Id.

6 Jean Maurice : *La Mort le roi Artu*, *op. cit.*, 1995, p. 12-13.

7 *La Mort le roi Artu*, p. 90.

d'être aimée<sup>1</sup>. C'est dans la reine qu'il a idéalement *assis* son amour<sup>2</sup>. La jalousie de Guenièvre, « marque de démesure<sup>3</sup> » et de *fole amour*, fait partie de l'engrenage qui exacerbe les passions, fait étalage de l'adultère royal et amène à la catastrophe finale. On peut alors aller jusqu'à établir un parallèle entre la jalousie de Guenièvre et celle de Mordret qui, par rivalité amoureuse, met le royaume à feu et à sang et finit par tuer Arthur<sup>4</sup>.

Alors que ce trait du personnage est très développé par le *Lancelot en prose*, il est beaucoup moins marqué dans le *Tristan*. Mais, pour s'être atténué d'une part, il contamine les autres personnages. Dans le *Tristan*, il arrive quelquefois à Lancelot de céder à la jalousie, même si ces accès ne sont que suggérés. C'est pour ce faire que Méléagant fait une apparition inhabituelle : il devient ainsi à Lancelot ce que Palamède est à Tristan. On le trouve dans une posture affectionnée de Palamède et même de Kaherdin et des autres amoureux d'Yseut, celle du chevalier qui exhale ses plaintes dans la solitude d'un lieu écarté<sup>5</sup>. Lamorat ne manque pas de souligner le danger qu'encourrait Méléagant s'il s'exposait à la jalousie de Lancelot<sup>6</sup>. L'auteur met malicieusement en avant cette modification du héros en montrant que ses accès de jalousie peuvent être aussi terribles qu'incontrôlables, révélant qu'il n'est plus le personnage confiant du *Lancelot* : Méléagant ne serait plus l'ennemi qui attend à la liberté de sa dame, mais celui qui ose prétendre à son amour.

Plus encore que Lancelot, c'est Tristan le héros jaloux. « Le thème de la rivalité en amour est une des grandes créations poétiques de l'auteur du *Tristan en prose*<sup>7</sup> », déclare Philippe Ménard. Le motif touche donc principalement le personnage éponyme, en tant que représentant du roman. Dans l'histoire des ancêtres de Tristan déjà, on remarque que ce sentiment gouverne tous les rapports humains ; on le retrouve ensuite chez le héros, comme un héritage tragique. Il cherche sans cesse à éliminer les divers prétendants d'Yseut, même lorsque ceux-ci ne sont qu'imaginaires. Dans ce dernier cas, il peut même aller jusqu'à la soupçonner<sup>8</sup>. Ce type de sentiment n'est possible chez Tristan et Yseut que parce qu'ils ne se savent pas éternellement liés par le philtre, contrairement à ce que l'on trouve dans d'autres versions de la légende, et qu'ils ne sont par conséquent jamais assurés de l'amour de l'autre.

C'est encore chez Tristan que la jalousie se manifeste de la manière la plus exacerbée, car chez Yseut ce sentiment n'apparaît qu'une seule fois, et de façon motivée, à l'occasion du mariage de son amant<sup>9</sup>. Cela explique que la haine de

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 41.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 42.

3 Jean Maurice, *La Mort le roi Artu, op. cit.*, 1995, p. 13.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 171.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 796-797.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 797.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 50.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 217.

9 Emmanuèle Baumgartner, dans *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval, op. cit.*, p. 241, explique que l'auteur préfère abandonner Yseut aux Blanches Mains dans le silence plutôt que d'en faire une femme minée par la jalousie et la haine. Nous voyons là une nouvelle trace de la critique que l'auteur fait de la jalousie amoureuse,

Tristan soit particulièrement tournée contre Palamède, le plus parfait représentant du rival : dès qu'il peut lui faire du mal ou le ridiculiser aux yeux de son amie, il le fait sans retard. Le tournoi du Château des Pucelles contient un exemple caractéristique. Parce qu'une demoiselle d'Yseut les observe, Tristan décide de s'acharner sur Palamède, faisant fi de ses scrupules à attaquer un combattant du camp arthurien<sup>1</sup>. Par la mise en balance qu'il opère entre l'amour pour Arthur et la haine pour Palamède, l'auteur s'applique à montrer toute l'étendue de la rivalité amoureuse.

La jalousie entretient des rapports étroits avec la folie : c'est sous le coup de ce sentiment que Guenièvre chasse Lancelot de Camelot dans les deux romans<sup>2</sup>, que Tristan s'enfuit de Tintagel et perd la raison<sup>3</sup>. La jalousie, comme la folie, est traitée par le *Lancelot* (qui le suggère) mais surtout par le *Tristan en prose* comme une pathologie : elle est malade car toujours excessive et, la plupart du temps, infondée ; en outre, comme la folie, elle pousse le héros à commettre des actes inhumains et barbares, jusqu'au meurtre. Ph. E. Bennett, cité par Marie-Luce Chênerie, déclare que la fonction du tournoi de Louveserp, « comme celles des autres, est de développer la jalousie de Tristan et de Palamidès ; que sous les yeux d'Yseut, et à cause d'elle, le tournoi de Louvezerp devient un bain de sang<sup>4</sup> ». ... Cet épisode constituant l'apogée de Tristan et Yseut, ne doit-elle pas nécessairement être aussi celle du combat sanglant ?

Tristan et Palamède, si semblables qu'ils sont de véritables doubles, manquent sans cesse de s'entretuer. La critique de l'amour déraisonnable qu'ils portent à Yseut transparait à travers les figures d'Ansel et Synadoc, deux frères qui se sont entretués pour une demoiselle, parce que la jalousie a développé entre eux une haine absurde. Le vocabulaire utilisé par Ansel pour désigner ce sentiment est très violent et porte une grave accusation contre les amants jaloux :

« Je sui cevaliers pecieres assés plus que je ne deüsse, et par mon pecié sans faille m'est avenue ceste mort. Ansel ai non et estoie compains de la Table Reonde. Si avint hui par mesaventure qu'entre moi et Synadoc, mon frere, trouvasmes une damoisele qu'il vaut avoir, et je autresi, tant que nous commenchasmes mellee entre nous .II., ensi comme li Anemis et mesqueance le nous fist faire. Au daerrain, je li caupai la teste et il me fist ceste plaie mortel, si comme vous poés veoir. [...]»<sup>5</sup>

La jalousie entraîne des conséquences mortelles : des vies s'y perdent de manière absurde, et elle met en danger le salut de l'âme, coupable du péché d'*invidia*. Tristan et Palamède, tous deux chevaliers de la Table Ronde comme Ansel et Synadoc, sont eux aussi liés par la fraternité consubstantielle à cet ordre. Or, l'auteur a construit ces deux personnages pour en faire des frères ennemis, deux Caïn sans Abel qui se disputent l'amour d'Yseut. C'est elle qui crée cette gémellité,

---

sentiment qui déprécie le personnage qui le ressent, en rappelant implicitement l'Yseut aux Blanches Mains de Thomas dont la jalousie cause la mort des amants.

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 147.

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 175-176 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 51.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 836 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, introduction, p. 44.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 13.

comme le souligne un passage du tournoi de Louveserp qui montre le chevalier Sarrasin voulant déconfire aussi bien Tristan que Lancelot afin de briller aux yeux de celle qu'il aime :

U il morra u il i metra monsigneur Tristran et Lanselot en povre pris, s'il em puet a chief venir, pour faire grans merveilles de son cors ! *En tel orgueil com je vous cont, en tel beubant* et en si haute sourquidance monte *Palamidés pour les amours de madame Yseut*<sup>1</sup>.

Ce passage fait écho au premier voyage de Tristan en Irlande :

S'il [Palamedes] est bons chevaliers, si soit ; il en a d'ausi bons par le monde. Et il meesmes, qui estoit bien gariz, dit qu'il fera autretant d'armes en un jor com fist devant hier Palamedes. *Ensi entra en orguel et en bobant Tristanz por les amors ma dame Ysel*<sup>2</sup>.

Les rôles sont inversés, comme pour montrer à quel point, du point de vue de la rivalité amoureuse, Tristan et Palamède sont interchangeableables.

La critique pourrait aussi être renouvelée pour Tristan et Marc qui se vouent une haine féroce alors qu'ils sont oncle et neveu, lien familial au moins aussi important, au Moyen Âge, que le lien filial. L'épisode de la femme de Séguradés a de ce point de vue une fonction d'*exemplum* et montre que la jalousie amoureuse sème une discorde meurtrière au sein d'un lignage. Le contraste est d'ailleurs saisissant entre le début de cet épisode et le passage qui le précède immédiatement, où une entente exemplaire règne entre oncle et neveu<sup>3</sup>. Plus généralement que l'adultère, c'est l'amour et la jalousie qui lui est inhérente qui sont mis en cause dans la querelle meurtrière qui commence ici entre deux hommes pour ne finir que dans le sang. Il faut rapprocher cet épisode de celui de la *Vergoigne Uter*<sup>4</sup>, emblématique d'un roman qui dénonce la morale des romans courtois, qui a lui aussi valeur d'*exemplum* sur le sujet de la jalousie amoureuse : elle pousse Argan, pourtant présenté comme un seigneur bon et droit, à la démesure et à la folie meurtrière.

Les ennemis, réels ou fictifs, de Tristan ne se limitent pas à Marc et Palamède. La rencontre avec Hélie, le chevalier vermeil<sup>5</sup>, est un exemple flagrant de ce caractère ombrageux, puisque le conteur établit un contraste violent entre l'attitude souriante de Tristan, tant qu'il pense que le chevalier est amoureux de Guenièvre, et la vengeance qu'il veut tirer de lui aussitôt qu'il est détrompé.

L'auteur critique vivement cette attitude en faisant tuer Habé le Renommé par un Tristan aveuglé par sa folle jalousie, alors que ce chevalier appartient lui aussi à la Table Ronde<sup>6</sup>. Agissant ainsi, Tristan enfreint les règles de cette confrérie ; à ce moment, il devient un meurtrier, oublieux du devoir de son ordre qui est d'éliminer les seuls criminels. Pour Gahériet, personnage pleinement positif

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 229. C'est nous qui soulignons.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 329. C'est nous qui soulignons.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 355-356.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 137 et suivants.

5 Cf. ci-dessus.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 141 et suivants.



dont le jugement peut refléter celui de l'auteur, l'acte de Tristan mériterait la mort ; sa honte est pour jamais gravée dans la pierre, sur la tombe d'Habé<sup>1</sup>.

L'auteur oppose à l'attitude de l'amant celle de Palamède qui, comme le souligne Jean Subrenat<sup>2</sup>, ne cesse de progresser du point de vue humain tout au long de l'oeuvre. Il contraste donc avec Tristan : celui-ci s'enlise dans une jalousie malade qui durcit un cœur qu'un chevalier se doit d'avoir tendre pour les justes.

Tristan s'oppose aussi à un Galaad toujours serein. Une scène, en particulier, montre tout ce qui sépare l'amant du chevalier vierge de passion terrestre : alors que Galaad passe la nuit en prière, Tristan subit les affres de la colère et de sa jalousie envers Palamède. L'auteur prête ses reproches à Galaad pour condamner Tristan :

Et se aucuns me demandoit pour coi [Galaad] nel voloit esveillier tant comme li cevaliers [Palamidés] fu prés, je li respondroie qu'il l'avoit laissié pour ce qu'il ne voloit mie que mesire Tristrans l'ocest devant lui pour si povre acoison comme d'amer la roïne Yseut<sup>3</sup>.

*Pour si povre acoison comme d'amer la roïne Yseut* recèle une ambiguïté grammaticale : il peut s'appliquer à Palamède et, dans ce cas, son amour pour Yseut n'est pas une raison suffisante pour le tuer ; cependant, si on l'applique à Tristan, la tournure devient critique : l'amour que l'on porte à une femme ne permet en aucun cas que l'on tue pour elle, ce qui s'oppose au motif de la conquête de la dame.

Si Tristan est la cible particulière de ce type de critique, Lancelot n'est pas épargné. Tous les épisodes où il commence à ressentir de la jalousie pour un autre chevalier sont désamorçés<sup>4</sup>, ce qui laisse entendre que, si un chevalier s'avérait être véritablement amoureux de Guenièvre, il agirait comme Tristan. Lancelot ne serait pas aussi raisonnable qu'on l'aurait cru.

Les deux couples sont donc touchés de manière équivalente par ce motif de la jalousie mortifère. La jalousie et la rivalité en amour étant un trait particulier au *Tristan en prose*, les personnages du *Lancelot* n'y sont plus les modèles. En effet, Lancelot y prend les traits jaloux de Tristan, alors que Guenièvre perd un peu de cette caractéristique pour ressembler plus à Yseut, dont la jalousie est toujours motivée. C'est une donnée capitale pour les amants du *Tristan en prose* dont l'amour ne peut mener qu'à la mort.

## L'amour, force mortifère

### La mort d'amour

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 143.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, introduction de Jean Subrenat, p. 62.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 141.

4 Cf., par exemple, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 100.

C'est évidemment pour Tristan et Yseut que ce thème est le plus prégnant dans la mesure où, depuis la légende primitive, leur amour est la cause directe de leur mort, ce qui n'est pas le cas de Lancelot et Guenièvre. Ces derniers meurent après avoir mené une vie religieuse exemplaire<sup>1</sup> ; la reine suit bientôt son mari dans la mort<sup>2</sup>, se démarquant par là de la fin d'Yseut ; quant à Lancelot, c'est aux côtés de Galehaut qu'il est enterré<sup>3</sup>, ce qui détache sa mort de tout lien avec Guenièvre. Lancelot et Guenièvre n'ont *a priori* plus rien à voir avec Tristan et Yseut.

Les versions en vers de la légende tristanienne sont assez courtes, l'amour s'avère très vite une passion mortelle pour les héros. Dans le *Tristan en prose*, il faut que leur existence soit prolongée sur plusieurs volumes, tout en évitant le risque d'affaiblir le caractère dramatique et fatal de leur amour : la mort est donc suggérée de façon récurrente dans le discours des amants. Tristan et Yseut sont ainsi des personnages fortement tentés par le suicide<sup>4</sup>.

En outre, les amants n'ont de cesse de concevoir la mort comme le seul véritable moyen d'être uni à l'être aimé, dans un paradis qui pourrait n'avoir rien à voir avec celui de la religion chrétienne<sup>5</sup>. La présence de ce motif culmine bien sûr au moment de leur mort, consentie parce qu'ils voient en elle leur union achevée. Pourtant, rien n'indique que cette union s'opère effectivement et, même, la suppression des arbres entrelacés aurait tendance à laisser penser le contraire. Dès lors, les nombreuses évocations de la mort hypothétique des amants prennent un tour particulièrement inquiétant.

Elles peuvent prendre des formes diverses et souvent plus discrètes que la tentative de suicide ; elles n'en marquent pas moins le texte. Tristan et Yseut écrivent ainsi chacun un *lai mortal*, expérience lyrique de la mort d'amour. Plusieurs doubles de Tristan trouvent la mort à la suite d'amours malheureuses : on a déjà parlé de Kaherdin, on pourrait citer encore le chevalier qui se suicide à la cour d'Arthur et qui est un substitut de Tristan absent, auquel il est explicitement comparé par ses talents de harpeur<sup>6</sup>. Il chante la douleur d'aimer, mais il apporte aussi l'annonce de la destruction du royaume arthurien ; il arrive au moment où commence la Quête du Graal qui signe le déclin de la terre de Logres. Ce personnage qui se suicide par amour pour de mystérieuses raisons, annonce pour tous la fin du bonheur, et en particulier pour Lancelot et Guenièvre. La mort d'amour contamine tout un royaume.

Cette faculté de l'amour à propager la mort autour de lui, à une vitesse fulgurante, était déjà en germe dans la *folie Tristan* du début du roman. Si le héros ne met pas à exécution son projet suicidaire, une fausse mort de Tristan est bientôt mise en scène par Audret<sup>7</sup>. Cette nouvelle est suivie de la tentative de suicide d'Yseut et Marc menace alors de tuer Dinas et Brangien qui l'ont laissée seule suffisamment longtemps pour lui permettre d'exécuter son dessein. Tous les

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 254 pour Guenièvre et p. 260-262 pour Lancelot.

2 Guenièvre meurt quelques jours avant la bataille de Wincestre, donc peu après celle de Salesbières qui a coûté la vie à Arthur.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 262-263.

4 Cf. seconde partie, chapitre 3.

5 Cf. seconde partie, chapitre 3.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 98.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 925-927.

personnages principaux sont successivement confrontés à la mort en un laps de temps, dans le récit comme dans la fiction, extrêmement réduit.

Dès lors, il faut prêter plus d'attention à toutes les notations qui montrent l'amour comme mortifère, même métaphoriquement. Le premier lieu qui abrite les amours de Tristan et Yseut sont les Lointaines Îles, où est sis le Château des Pleurs<sup>1</sup>, toponyme antithétique de la fonction de *locus amoenus* dévolue par la suite à ces îles, *por ce que tant en i muert des uns et des autres*<sup>2</sup>. Contrairement à la Douleoureuse Garde qui, après avoir été conquise par Lancelot, voyait son nom transformé par la *joie*, les *Plors* du château ne seront jamais étanchés lors du séjour des amants de Cornouailles. Ces îles sont métaphoriques du sentiment qui anime Tristan et Yseut : à la fois verger d'amour et prison où la mort rôde.

L'histoire de Tristan et Yseut s'ouvre et se clôt sur le *topos* du lien qui unit *Éros* et *Thanatos*. De la scène de l'*enamouement*, on retrouve dans la mort des amants<sup>3</sup> les structures binaires, rythmiques, lexicales et syntaxiques, particulièrement significatives quand elles mettent en regard *amour* et *mort*, qui évoquent une parfaite réciprocité de sentiment, mais aussi la mise en accusation de l'amour, responsable de leur triste fin et qui faisait ainsi s'exclamer le conteur : *Diex, quel duel ! Il ont beü lor destrucion et lor mort*<sup>4</sup>. Si Thomas ne semble jamais critiquer les sentiments, même fatals, de Tristan et Yseut, leur traitement dans le *Tristan en prose* montre que la mort y est une condamnation de l'amour. Jean-Charles Payen voyait dans le nouveau dénouement inventé par le roman en prose « la conjuration d'un mythe subversif »<sup>5</sup>, celui de la légende tristanienne traditionnelle : selon lui, faire blesser Tristan par Marc, c'est prouver que le héros ne meurt pas d'amour, aspect rassurant pour les consciences médiévales parce que « les *Tristan* en vers ont tout autant inquiété leurs lecteurs qu'ils les ont bouleversés<sup>6</sup> ».

Nous aimerions apporter quelques nuances à ce jugement car, si Tristan ne meurt pas d'amour, il meurt toujours à cause de lui : il reçoit la blessure qui le tue en chantant un lai à Yseut (la lyrique amoureuse le rend incapable de se défendre) et parce qu'il l'a rejointe à Tintagel ; son obstination à aimer lui coûte la vie : à peine a-t-il retrouvé Yseut qu'il est mortellement blessé ; la quasi-simultanéité des deux événements les lie d'un lien de cause à effet. S'il y a « conjuration d'un mythe subversif », c'est que ce châtiment ne fait plus d'une passion mortifère un sentiment cautionné par le roman.

La reine meurt étouffée par l'étreinte de son amant, et cette agonie renforce le propos de l'auteur : c'est l'amour de Tristan qui tue Yseut. Depuis le début du roman, sa liaison adultère en fait une reine prisonnière qui meurt de son enfermement ; ici, l'étau s'est refermé de manière fatale et Tristan *li fist le cuer*

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 450 et suivants.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 453.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 199.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

5 Jean-Charles Payen, « Lancelot contre Tristan : la conjuration d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au moyen âge) », *op. cit.*, p. 617-632.

6 *Idem*, p. 618.

*partir*<sup>1</sup>. Cette expression, souvent utilisée, est ici refondée par le contexte de la mort d'amour.

L'agonie de Tristan et la mort des amants sont réalistes et détaillées<sup>2</sup>. Le récit insistant des souffrances endurées par les héros ne traduit pas seulement une volonté de pathétique que l'épuration du roman de Thomas rendait aussi bien : il véhicule aussi l'idée d'une punition émanant d'une instance supérieure difficile à définir. A travers Tristan, puis Yseut, c'est l'amour qui est condamné.

D'autant qu'ensuite, les morts vont se succéder comme si la faute des amants se répercutait sur tout le monde arthurien. Il s'agit d'une réaction en chaîne entre des personnages qui, tous, ont été en rapport avec le sentiment amoureux : Dinadan était le critique de l'amour fasciné par l'objet de ses railleries, Palamède le chevalier amoureux d'Yseut, tous deux sont les compagnons privilégiés de Tristan... Lorsque l'on a eu affaire avec l'amour, il faut en payer le prix.

Faut-il en voir une préfiguration dans le vœu de Tristan, dans son *Lai mortal* ?

Ha ! Lancelot, biaux douz amis,  
A vos vel je que soit tramis  
Cist lais. Amor a mort m'a mis.  
Il ne m'avoit pas ce promis<sup>3</sup>.

Cette strophe, en forme de dédicace, joue à nouveau sur la proximité phonique d'*amor* et *a mort* et transmet ce double héritage à Lancelot. L'héritage tristanien, tant dans la fiction que du point de vue de l'histoire littéraire, est d'amour et de mort.

Micheline de Combarieu du Grès a souligné la transmission de cet héritage, en montrant que l'amour, dans le *Lancelot*, est une maladie mortelle, « sombre vision des choses qui laisse peu de place aux joies de l'amour, *tristanienne de tonalité*<sup>4</sup> et qui, dans son ordre, anticipe, dès le *Lancelot*, sur la désolation de la *Mort Artu* : la passion au demeurant mortelle de Galehaut pour Lancelot en sera la préfiguration<sup>5</sup> ». L'amoureux est atteint d'une maladie irrémédiable, c'est pourquoi Lancelot, dans les scènes d'amour les plus capitales du roman éponyme en présente les signes physiques, comme lors du premier baiser : *Et li chevaliers tramble si durement que a paines puet la roine saluer et a toute la color perdue si que la roine s'en merveille moult*<sup>6</sup>. La décoloration du teint montre l'amoureux comme un mort en sursis.

Lancelot et Guenièvre ne seraient donc pas épargnés par cette critique, même s'ils ne sont pas directement touchés par le motif de la mort d'amour. On pourrait y voir la cause du comportement final de Gauvain dans le *Tristan*, dont la haine

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 83.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, p. 171 strophe XI.

4 C'est nous qui soulignons.

5 Micheline de Combarieu, « Un cœur gros comme ça – Le cœur dans le *Lancelot Graal* », dans *D'aventures en Aventure*, « *Semblances* » et « *Senefiances* » dans le *Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 369 (première publication dans *Le « Cuer » au Moyen Age*, Senefiance 30, 1991).

6 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 104.

pour la reine et son amant tourne à l'assassinat pur et simple<sup>1</sup>. Leur amour propage la mort tout autant que celui de Tristan et Yseut.

Il faut aussi prendre en compte des occurrences où la mort d'amour n'est évoquée que métaphoriquement par Lancelot et Guenièvre, comme lorsque celui-ci, chassé par la reine, se retourne sur la cité de Camelot pour déclarer : *Ha, Camaalot, [...] ore ai pris en toi mort a cest commencement, car sans faille je sui venu au doeul pour coi je morrai ! [...] Mort, haste toi de venir a moi, car je sui de vivre tous anuiés<sup>2</sup> !* Dans le contexte du *Tristan en prose*, il faut entendre ces paroles pratiquement au sens propre car la mort d'amour contamine tout, jusqu'à Lancelot et Guenièvre. Le *Tristan* invite donc à une relecture du *Lancelot*, grâce à l'interpolation qui rend plus claires des virtualités du texte d'origine qui, pour être discrètes, n'y étaient pas moins présentes :

« Ha, Kamaalot, bonne cité et bele et bien garnie de toute cevalerie, beneuree de toute biauté de dames, en toi pris je commencement de vie. » Et ce disoit il pour sa dame par cui il li ert avis qu'il vivoit. « Et si ai pris de toi commencement de mort et sanz faille je sui venuz au duel par quoi je morrai. [...] Mort, mort, haste toi de venir a moi, car je sui de vivre touz rasasiez<sup>3</sup>. »

Le texte du *Lancelot* établit un parallèle entre *en toi pris je commencement de vie* et *et si ai pris de toi commencement de mort* : faut-il seulement y voir un renversement de fortune ? La lecture du *Tristan* nous suggère une autre interprétation : recevoir la vie c'est, par nécessité, recevoir la mort. Les biens de l'amour humain sont, comme tous les biens terrestres, périssables et corruptibles.

La *Queste* ne sera donc qu'une suspension brève dans ce processus. Après l'avoir achevée, Lancelot retourne à la vie courtoise et à l'amour de Guenièvre dont l'effet mortifère ne tarde pas à se faire sentir. Seul l'amour de Dieu pouvait donner une vie véritable à Lancelot ; il revient à ce qui n'est qu'illusion de vie.

On retrouve ici toute l'architecture du *Lancelot* : de l'amour de Lancelot pour Guenièvre semble tout d'abord jaillir toute vie, puis il devient un ferment de la mort du royaume. C'est ainsi que la blessure de Lancelot à Wincestre ne reste pas isolée : il y abat son frère sans l'avoir reconnu<sup>4</sup>, dans une évidente préfiguration de la mort de Gahériet. Ce n'est pas d'ailleurs la seule fois où Lancelot menace de tuer l'un de ses parents dans la *Mort Artu* : tenu à l'écart du tournoi de Tanebourg, et par là de celle qu'il aime, par une blessure, il souhaiterait avoir supprimé celui qui la lui a causée, sans savoir qu'il s'agit de Bohort<sup>5</sup>. Comme dans le *Tristan*, et même si le *Lancelot* demeure plus volontiers dans la suggestion, la mort se propage en cercles concentriques autour des amants.

L'amour n'est donc plus synonyme de fécondité et d'harmonie ; nos deux couples sont par excellence les porteurs de ce germe néfaste qui vient apporter la mort du corps et de l'esprit.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 130-132.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 51.

3 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176-177.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 15.

5 *La Mort le roi Artu*, p. 43.

## La folie, mort de l'âme.

Dans le *Lancelot* et le *Tristan en prose*, la passion est traitée comme une pathologie, comme le veut la tradition dont Ovide assura la *translatio* de l'Antiquité au Moyen Âge. Elle se traduit par divers symptômes comme l'anorexie et le repli sur soi qui finissent par conduire à la folie<sup>1</sup>. La folie n'est pas un retour aux origines et au temps de l'innocence mais une régression vers les pulsions les plus primaires. En outre, l'homme médiéval la considérait comme un châtiment envoyé par Dieu à la suite d'une faute grave : l'amour ?

La passion, par son caractère excessif, voire exclusif, donne à l'amant une disposition particulière à la démesure et, de celle-ci, à la folie<sup>2</sup>. Dans le *Lancelot en prose*, le héros éponyme affirme rapidement sa propension à déraisonner à travers ses extases, mais aussi à travers de véritables crises de démence, dont la dernière est la grande *folie Lancelot* qui occupe plusieurs années de la fiction<sup>3</sup>.

Dans le *Tristan en prose*, les plus visiblement touchés sont Lancelot et Tristan dont les folies encadrent le roman et font de la folie d'amour un motif récurrent. La *folie Lancelot* répond inversement à celle de Tristan : l'amant d'Yseut la quittait car il se croyait trompé<sup>4</sup> ; l'amant de Guenièvre se fait chasser par son amie qui le pense infidèle<sup>5</sup>. Le *Tristan* insiste donc tout autant que le *Lancelot* sur la folie d'amour, quoique de manière différente : où l'un avait choisi la récurrence et l'accumulation, l'autre choisit la symétrie.

Le motif n'épargne pas pour autant les personnages féminins puisque, à l'origine de la folie de Lancelot il y a celle, moins visible, de Guenièvre, que sa passion aliène. Elle parle d'ailleurs elle-même de folie après avoir chassé son ami loin d'elle : *Et pour ce en fui je tant durement dolante quant je le trouvai avoec la damoisele, car tele en fui atournee que j'en quidai bien issir hors de mon sens*<sup>6</sup>. Dans le *Lancelot*, elle se montrait encore plus affirmative, puisqu'elle n'employait même pas le verbe *quidier* : [...] *il n'a home el monde, de ce voil je bien que vos sachiez, que je aim autant come je faz lui ; et pour ce en fui je tant dolente quant je le trovai o la damoisele que je am perdi le sens, que je ne savoie que je faisoie*<sup>7</sup>. L'expression *pour ce* met explicitement en relation le sentiment amoureux et la folie ; Guenièvre, et à travers elle le conteur, accuse l'amour de sa démence passagère et donc de la perte de Lancelot, qui affaiblit le lignage de Ban et le royaume d'Arthur.

A Yseut, aussi, l'amour fait perdre toute sagesse. Dans le passage de Brangien livrée aux serfs, le terme de *folie* n'est pas prononcé, mais l'attitude de

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 177. Lancelot et Tristan réalisent une synthèse des deux traditions sur le mélancolique, insatiable ou anorexique : cf. Jean-Marie Fritz, « La théorie humorale comme moyen de penser le monde. Limites et contradictions du système », *op. cit.*, p. 25-26.

2 Cf. chapitre précédent.

3 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 177 et suivantes.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, de l'édition Curtis, tome III, § 839 et suivants.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 51 et suivants.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 53. C'est nous qui soulignons.

7 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 179-180.

la reine sous-entend qu'elle déraisonne soudain lorsqu'elle décide de tuer sa confidente : ce désir meurtrier disparaît aussi brusquement qu'il était apparu, lorsque ses deux serviteurs reviennent à elle avec les *enseignes* de leur mission accomplie :

Lors lor comande qu'il li dient quele chiere ele avoit fait a la mort, et queles paroles ele avoit dites. Et il li content qu'ele avoit fait mout grant duel, et si li dient les paroles qu'ele lor avoit dites de la flor de lis. « Et autre chose vos dist ele, fait la roïne, quant ele dut morir ? » « Dame, font il, nenil, fors que mout comandoit s'ame a nostre seignor. » Quant la roïne entent ceste chose, ele conoist tot maintenant la cortoisie de Brangain, si est tant correciee de ce qu'ele l'a fait ocirre qu'ele vorroit avoir doné quanque ele a que ceste chose ne fust avenue<sup>1</sup>.

Le texte insiste sur la soudaineté de ce renversement par l'accumulation de compléments circonstanciels de temps : une subordonnée, *quant la roïne entant ceste chose*, et des adverbes, *tot maintenant*.

C'est que le péché de chair, auquel est rattaché l'adultère, prédispose aux maladies de l'âme. C'est ce que Noëlle Lévy a constaté en étudiant des textes didactiques contemporains de nos romans :

Pour le penseur du XIII<sup>e</sup> siècle, « Le péché de luxure et de fornication déforme la beauté naturelle de l'âme comme la lèpre<sup>2</sup> » et « aucun péché ne retire à l'homme toute son énergie et ne le fait pourrir comme la luxure<sup>3</sup>. » Le syntagme *enervatum et putridum* montre à quel point l'abandon à la luxure est perçu comme une dégénérescence, une maladie, la corruption d'un naturel sain<sup>4</sup>.

La représentation de la folie de Lancelot et Tristan est donc dominée par des représentations scientifiques et médicales. Un amour déréglé entraîne un dérèglement biologique et mental.

Les *folies Lancelot et Tristan* nous semblent se situer au confluent de la manie et de la mélancolie, maladies diversement apparentées selon les théories, comme le signale Jackie Pigeaud<sup>5</sup>. Nos romans se situeraient dans la lignée d'Arétée, la crise de folie furieuse étant précédée d'une période d'abattement

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 489.

2 Noëlle Lévy cite ici saint Bonaventure, *Sermones dominicales*, Grottaferrata, Collegio S. Bonaventura, Padri editori di quarrichi, Assisi, Bibliotheca franciscana scholastica medii aevi, XXVII, 1977, 9, 5, p. 194. cf. Bonaventura, *Sermones dominicales*, sermo 9, par. 5, linea 69, dans *Library of latin texts, CLCLT-5. Base de Données pour la Tradition Occidentale Latine*, moderante Paul Tombeur, Centre Traditio Litterarum Occidentalium, Brepols Publishers, 2002 : *Secundo peccatum luxuria et fornicationis ad modum leprae animam deformat in pulchritudine naturali*. cf. Bonaventura, *Sermones dominicales*, sermo 34, par. 7, linea 116, op. cit. : *Nihil enim inter omnia peccata tantum reddit hominem enervatum et putridum sicut peccatum luxuria*.

3 *Id.*, 34, 7, p. 370.

4 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 112.

5 Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (première édition 1981), p. 130.

accompagnée d'une anorexie qui pourrait renvoyer aux troubles digestifs de la mélancolie.

Mais on pourrait aussi y voir l'influence du stoïcisme et du *Problème XXX* d'Aristote parvenus à travers les *Tusculanes* de Cicéron, qui lient étroitement mélancolie et *furor*, se distinguant ainsi des théories purement médicales. Jackie Pigeaud les cite et les commente :

Au livre III des *Tusculanes*, après la distinction que nous avons commentée, Cicéron écrit ceci : [...] « Les Grecs, eux, voudraient bien en faire autant, mais les mots les trahissent : ce que nous entendons par *furor*, ils l'appellent μελαγχολία, tout comme si l'esprit était seulement dérangé par la bile noire, comme si ce n'était pas souvent le cas sous l'effet d'une colère, ou d'une terreur, ou d'une douleur particulièrement fortes ; c'est à ce genre de trouble que nous pensons quand nous disons qu'Athamas, Alcmeon, Ajax ou Oreste, sont atteints de *furor*. »

La première chose à noter, tellement surprenante, est l'équivalence entre mélancolie et fureur. Si l'on se tourne vers les médecins, la justification en est bien difficile, car ils distinguent très fermement *phrénitis*, *mélancolie* et *manie* [...].

[Le *Problème XXX* d'où Cicéron tire cette remarque] est, à notre connaissance, le seul texte conservé pré-cicéronien qui fasse de la *manie*, ou plutôt de l'*aliénation* [...], une forme de la mélancolie, et qui incrimine donc la bile noire dans la folie furieuse :

« Pourquoi tous les hommes qui se sont illustrés en philosophie, en politique, en poésie, dans les arts, étaient-ils bilieux, et bilieux à ce point de souffrir de maladies qui viennent de la bile noire, comme par exemple on cite Hercule parmi les héros ? Il semble qu'en effet Hercule avait ce tempérament ; et c'est aussi en songeant à lui que les Anciens ont appelé mal sacré les accès des épileptiques. Ce qui prouve cette disposition chez Hercule, c'est sa fureur [...]. On en dit autant d'Ajax et de Bellérophon, l'un en devint tout à fait fou [...], et l'autre ne recherchait que des solitudes. [...] Bon nombre de héros semblent avoir souffert des mêmes affections que ceux-là. Parmi les modernes, Empédocle, Platon, Socrate et une foule de personnages illustres en étaient là. Il en est de même de la plupart des poètes. C'est cette espèce de tempérament qui a causé les maladies réelles d'un certain nombre d'entre eux ; et chez les autres, leur disposition naturelle avait évidemment tendance à une affection. C'était là, à ce qu'on vient de dire, le tempérament particulier de tous ces personnages. »

Ce *Problème* est passionnant à bien des égards. Il lie le génie au phénomène pathologique de la mélancolie. Il fait de la folie une forme paroxystique de la mélancolie<sup>1</sup>.

Ce *furor* mélancolique est donc celui de héros guerriers comme Ajax, littérairement apparenté aux deux chevaliers, mais aussi celui du génie poétique au sens large, et l'on retrouve là une caractéristique tristannienne.

En outre, la mélancolie ne se transforme en *furor* que sous le coup d'une émotion violente. L'amour est un sentiment dangereux pour ces tempéraments mélancoliques, mais aussi dangereux par essence puisque, toujours selon Cicéron, la passion ne se distingue de la folie que par l'intensité<sup>2</sup>. L'amour, en soi si proche de la folie pour la pensée stoïcienne, est dévastateur.

---

1 Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, op. cit., p. 259-262.

2 Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, op. cit., p. 245-246.



Il est d'autant plus dangereux chez les tempéraments mélancoliques, auxquels se rattachent Tristan et Lancelot<sup>1</sup>, qu'il est contrarié, comme le suggère l'explication suivante d'Hildegarde de Bingen :

Les mélancoliques ont de grands os contenant peu de moelle, laquelle toutefois brûle si fort qu'elle les rend envers les femmes aussi incontinents que des vipères [...], ils sont excessivement luxurieux et immodérés avec les femmes, comme des ânes, à tel point que l'interruption de leur débauche pourrait aisément les rendre fous [et] leur étreinte est odieuse, tortueuse et mortelle comme celle des loups sauvages<sup>2</sup>.

On retrouve dans cette description bien des éléments que l'on a déjà relevés au cours de notre étude : la brûlure nous rappelle la propension de Lancelot à l'*eschaufement*<sup>3</sup> ainsi que l'ardeur qui a poussé Tristan et Yseut à boire le philtre ; la vipère nous renvoie à la représentation de Guenièvre sous forme de serpent<sup>4</sup>, aux nombreuses confrontations de Lancelot avec ces animaux<sup>5</sup> et leur venin, mais aussi à Tristan et Yseut puisque cette dernière, par tradition, entretient avec la *guivre* un rapport d'étroite proximité<sup>6</sup>.

Les représentations de la démence dans la *folie Lancelot* et la *folie Tristan* sont très inspirées par les théories médicales de l'époque. Philippe Walter en atteste :

Les médecins expliquent en effet que, comme le lépreux, le fou possède un organisme rempli d'air. Cet air lui monte à la tête ; il se met donc à discourir de manière insensée car son esprit perturbé subit les atteintes fumeuses de la mélancolie<sup>7</sup>.

On retrouve dans cette description les symptômes présentés par les héros de la *folie Lancelot* et de la *folie Tristan*.

Il faut en effet un espace vide dans l'organisme pour que celui-ci se remplisse des vapeurs funestes de la folie. C'est ce qui se produit chez Lancelot, retenu loin de la reine dans la prison de Gamille, lors de sa première crise de frénésie<sup>8</sup>, et l'on trouve un sensible équivalent à cette description dans la vision nocturne de Guenièvre<sup>9</sup>. Dans la *folie Tristan*, l'air contenu en excès dans le corps se manifeste de manière différente et plus discrète : dans son désespoir d'amour, Tristan soupire incessamment, expulsant ainsi l'air qui gonfle son cœur<sup>10</sup>.

---

1 Cf. première partie, chapitre 4, p. 145 et suivantes.

2 Hildegarde de Bingen : *Causae et curae*, éd. Kaiser, Leipzig, Teubner, 1903, p. 73-74 ; ouvrage cité par Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », *op. cit.*, p. 651.

3 Cf. seconde partie, chapitre 3.

4 Ainsi, dans le songe de Galehaut (*Lancelot en prose*, tome I, p. 7 et suivantes).

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 133 et suivantes, p. 202 et suivantes, p. 300 et suivantes.

6 Cf. Philippe Walter, *Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996, p. 251-252.

7 Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », *op. cit.*, p. 652.

8 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 452.

9 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 119-120.

10 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 850, 852, 861, 862.

Cette assimilation du fou au ladre<sup>1</sup> doit nous rappeler que la lèpre est le signe d'un péché, donc d'une mort spirituelle qui trouve dans la décomposition corporelle une manifestation extérieure. La folie des deux chevaliers est la lèpre de leur âme. Elle les empêche de ressentir la honte de la nudité, donc de leur impudicité. On rejoint ici l'idée de péché de chair. La folie oppose l'attitude de Lancelot et Tristan à celle d'Adam et Ève, sur laquelle s'attardent les deux romans<sup>2</sup>. La nudité de Lancelot et Tristan n'est pas un retour à celle, quasi *espirte[l]* d'Adam et Eve avant la faute ; au contraire, en ne manifestant même plus la même *vergoigne* qu'eux, ils vont encore plus loin dans le péché. Noëlle Lévy rappelle que cette attitude *vergondeuse* est pourtant considérée comme essentielle depuis Augustin<sup>3</sup>. Le dernier rempart qui protège de l'impudicité s'effondre avec la folie, mort de l'âme au sens chrétien du terme.

La représentation de la folie qu'offre Tristan met de surcroît l'accent sur un interdit plus grave encore, celui de l'inceste. Il retourne ainsi à un état proche de l'animalité<sup>4</sup>. Pour lui, le retour à la vie primitive ne signifie plus seulement, comme pour Lancelot, la régression vers les plus bas instincts que suppose le péché de chair. Il indique la transgression du tabou suprême : Tristan touche à sa tante par alliance, et il n'est pas rare en littérature médiévale de voir une relation de tante à neveu prendre toutes les caractéristiques d'une relation mère-fils<sup>5</sup>.

Le retour à la vie sauvage sous l'emprise de la folie est une métaphore du retrait de la vie sociale qu'impose l'état peccamineux, aggravé ou non d'inceste. Symétrique du saint qui se retire au désert dans une démarche volontaire et pénitentielle, le fou se retire dans la solitude des forêts. Alors que la courtoisie, la vie de cour et de culture, définissent l'homme dans nos romans, Lancelot et Tristan s'en détournent totalement. Ils meurent à eux-mêmes, en perdant leur statut de héros courtois.

Lancelot semble pourtant plus affecté par sa folie que ne l'est Tristan, et ce alors même qu'elle se limite encore à de simples extases. C'est Daguenet « le fou », personnage que l'on retrouve à la fois dans la *folie Tristan* et lors de la première extase de Lancelot, qui sert de révélateur. A chaque fois, il tente de se mesurer au héros : Tristan parvient à le vaincre, préfigurant ainsi sa victoire sur la folie, Lancelot se laisse capturer sans résistance, métaphorisant ainsi sa propension naturelle à l'égarement.

---

1 Cf. plus haut.

2 *La Queste del Saint Graal*, p. 211. Passage repris dans *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 191.

3 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 161.

4 Neda Chernack Zovic, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, *op. cit.*, p. 41-42.

5 Que l'on pense à la tendresse qui unit Guibourc à ses neveux dans *La Chanson de Guillaume*, éditée par François Suard, Paris, Bordas (collection Classiques Garnier), 1991, ou *Aliscans*, tome I et II, publié par Claude Régner, Paris, Champion, 1990. Ce lien est symétrique de celui qui existe entre l'oncle et son neveu et donc de la relation père/fils : cf. Reto R. Bezzola, « Les neveux », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, Professeur à la Sorbonne par ses collègues, ses élèves et ses amis*, tome I, Genève, Droz, 1970, p. 89-115.

C'est alors l'un des plus mauvais guerriers qui soit<sup>1</sup> qui prend le dessus sur Lancelot sans difficulté : si Tristan conserve quelque chose de son passé de meilleur chevalier du monde, l'amant de Guenièvre est dénaturé par la folie, folie d'amour puisque le fou d'amour par excellence qu'est Yvain préside à cet épisode extatique<sup>2</sup> comme il avait introduit Lancelot à la cour<sup>3</sup>, auprès de la reine. C'est lui qui vient tirer de l'eau le héros en danger de se noyer : le cas de ce dernier surpasse en gravité celui de son prédécesseur. Le chevalier au lion devient son parrain en déraison.

La folie rend les deux héros étrangers à leur nature : ils ne sont plus eux-mêmes, au propre comme au figuré. C'est sans doute ce que les deux romans transposent dans l'incapacité que rencontrent les personnages à reconnaître le héros lorsque celui-ci se trouve sous l'emprise de la folie. Il est vrai que la transformation physique qu'il a subie rend son identification impossible, même par son parent le plus proche<sup>4</sup>. Mais la difficulté ne tient pas uniquement à ce changement d'apparence. Son origine est aussi profonde que le mal qui ronge le fou d'amour, comme le prouve l'épisode de Lancelot chez Bliant, chevalier qui l'a recueilli dans la forêt et lui a donné un toit, des vêtements et de la nourriture. Ce traitement a été favorable à l'état de santé corporel du fou mais, malgré le retour à son apparence habituelle, Lancelot reste méconnaissable, preuve que l'aliéné est véritablement devenu autre et que celui qu'il était est bien mort pour autrui<sup>5</sup>.

La proximité de la folie avec la mort se révèle aussi en ce qu'elle en est un substitut immédiat. Il n'existe que deux solutions pour répondre au désespoir d'amour : le suicide ou la folie, mourir réellement ou symboliquement. *Le Tristan en prose* exprime particulièrement bien cette problématique à travers son héros éponyme et son double, Kaherdin. Ce dernier choisit de se laisser mourir. C'est aussi la solution à laquelle Tristan souhaite tout d'abord en venir, mais il ne trouve aucun moyen de mettre fin à ses jours :

« Diex, que vois je ci antandant ? Por quoi ne m'ocie je maintenant ? Si fust adonc a un sol cop ma dolor finee. » Et en ce qu'il disoit cele parole, il se dresce en son estant et regarde tout entor li por savoir s'il poïst espee trover dom il s'oceïst. Et quant il voit qu'il ne le puet faire, il li vient au cuer une si grant rage et une si grant forsenerie en la teste qu'il en pert tout le sens et le memoire si plenment qu'il ne set qu'il fait. Il ne set mes s'il est Tristanz ou non. Il ne li sovient mes de madame Yselt ne dou roi Marc, ne de riens qu'il onques feïst<sup>6</sup>.

La folie est explicitement donnée comme le substitut immédiat de la mort, à travers la subordonnée circonstancielle *et quant il voit qu'il ne le puet faire*, et, comme la mort, elle plonge le personnage dans le néant : il perd toute identité en perdant la mémoire de son passé, de son histoire et surtout, il ne se souvient plus de son nom,

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 446.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 445.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 271.

4 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 207 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 186.

5 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 212.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 871.

ce qui est symptomatique pour la mentalité médiévale, dont Chrétien de Troyes avait résumé l'une des constantes dans la formule *par le non conuist an l'ome*<sup>1</sup>.

La folie est donc conçue par les deux romans comme une mort métaphorique, éminemment visible dans les crises de frénésie des deux héros. Les dames ne sont pas épargnées par des formes moins spectaculaires, mais tout aussi réelles, de folie, qui les amènent à toutes les cruautés<sup>2</sup>. Alors Yseut et Guenièvre, meurent à ce qu'elles étaient : de grandes dames courtoises et aimantes. Dans ce cas, les deux amantes se rapprochent d'un personnage entièrement négatif, Morgain, la fée mauvaise et, dans le *Tristan en prose*, l'amoureuse tourmentée que son amour frustré pour Huneson rend impitoyable et pour lequel elle causera la mort du héros éponyme. A travers Morgain, les deux reines sont mises en relation avec la mort de l'amant.

Cette folie aliène le héros et l'homme en général pour lui faire perdre toutes ses caractéristiques humaines : il va nu comme une bête, comme elle il mange la viande crue, n'a pas l'usage de la parole... et, dans le cas de Lancelot, il perd tant le sens commun qu'il fait violence toutes les dames et les demoiselles qu'il rencontre. L'homme meurt à ce qui fait de lui un être raisonnable, sociable et religieux. Or, dans une civilisation chrétienne, quelle faute saurait être plus grave que celle qui fait perdre à l'homme ce qui le rattache à Dieu, ce qui fait de lui une créature à Son image ? La critique est encore plus sévère pour Lancelot dans la mesure où, même revenu de sa frénésie, il reste enfermé dans un désespoir et une mélancolie que la médecine médiévale assimile à de la folie.

L'amour, pour les héros, est en lui-même une forme de folie<sup>3</sup>, comme l'indiquent tout d'abord l'expression de *fole amor* et ses dérivés, récurrents dans les deux romans<sup>4</sup>. L'hyperbole est, de façon logique, une figure fréquente, pour ne pas dire systématique, dans la description de cette forme de démesure :

La roine regarde le vallet *moult* doucement et il li, *toutes les fois* qu'il puet vers li mener ses iex covertement, si se merueille moult dont si grans biautés puet venir com il voit en lui paroir, ne de la biauté sa dame del Lac ne de *nule* qu'il onques veist mais ne prise il *rien* envers chestui. [...] *tant* pense il a li *durement* qu'il ne seit qu'ele li a dit. Et ele aperchoit qu'il est *moult* esbahis [...] ; et por chou qu'ele nel veut en *grignor folie* mettre, ele se lieve de la plache [...]<sup>5</sup>.

Et la ou chascuns pensoit ensi en soi meïsmes, il se merveillent d'ou cil pensers lor est venuz *si* sotainement, car devant ne pensassent il a ceste vilenie por riens dou monde. Or en sont *si* eschaufé qu'il ne porroit remenoir *por tot le monde* que Tristanz n'amast Yselt et Yselt Tristan. A ce s'acorderent selonc lor coraiges *si* fierement que de celi proposement ne se quierent il remuer. Se Tristanz aime Yselt, de ce li poise *noiant* ne peser ne li doit, ce li est avis, car ele est *tant* bele et *tant* avenanz de *totes choses* qu'il il conoist *bien* qu'il ne porroit metre son cuer en *plus* bele riens *ne en*

---

1 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, op. cit., v. 560. cf. Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, p. 123-124.

2 Cf. plus haut.

3 Cf. Danielle Jacquart, « L'amour « héroïque » à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve », op. cit., p. 146-147.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 3 ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 493, 561...

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 275. C'est nous qui soulignons.

*plus* vaillant. Se Yselt aime Tristan, ele en est liee et joieuse, et *bien* li semble qu'ele ne porroit *mieuz* metre son cuer *en nule maniere*, car c'est *li plus* biax chevaliers *dou monde* et li *miaudres*, ce li est avis. Il est *tres* biax et ele est *tres* bele [...]¹.

Par essence, l'amour est dérèglement du corps et de l'esprit.

Philippe Walter a développé l'équivalence existant entre le fou et l'amoureux dans les représentations tristaniennes :

Béroul en atteste : la lune tient les amants sous son pouvoir, comme elle dirige l'esprit des fous. Elle déclenche les crises de fureur amoureuse, comme dans le célèbre épisode de la fleur de farine, sans doute à cause du vin herbé composé de plantes lunaires [...]. Les nuits d'amour sont de véritables nuits de folie qui correspondent aux lunaisons. Les amants comme les fous obéissent aux démons de la lune. Mais l'amant (en latin *amans*) n'est-il pas toujours fou (en latin *amens*) à la faveur d'un jeu de mot qu'a parfaitement commenté Jean-Charles Payen² ?

Si le temps des rencontres entre les amants n'est qu'exceptionnellement précisé dans les deux romans en prose³, on peut dire que cette représentation tirée de l'intertexte commun qu'est le poème de Béroul y est encore valide, du fait que l'astre de la nuit préside à la destinée des mélancoliques, dont Lancelot et Tristan sont de grands représentants.

En outre, la poésie lyrique associe couramment le service d'amour à la folie, selon Frank Ronald Powell Akehurst :

A examiner l'emploi du mot *folia*, on constate que bon nombre de poètes qui jouissent d'une réputation de courtoisie, ou qui ont du moins de hautes prétentions, et une patience courageuse, se rendent parfaitement compte de leur position foncièrement indéfendable. Faire la cour, et ne pas recevoir de réponse, servir sans récompense, c'est de la folie, ou une activité gratuite, que l'on devrait, en fin de compte, abandonner⁴.

Si, la plupart du temps, Lancelot et Tristan, qui sont aussi des figures de poètes, sont mieux payés de leur amour, il reste qu'ils sombrent effectivement dans des crises de frénésie lorsqu'ils ne se croient plus aimés. Alors que les troubadours utilisent le terme de *folie* au figuré, le *Lancelot* et le *Tristan en prose* savent aussi le transposer au sens propre, faisant de ce qui devait n'être qu'une folie lyrique, une folie de mots, qui peut se révéler aussi proche de l'inspiration, une démence véritable.

L'amour mène donc nécessairement, de par son caractère démesuré, à la folie et à la déshumanisation, voire à l'animalité. En cela, il est stigmatisé par nos romans en prose : il va contre les règles du monde arthurien qui tente de supprimer toute trace de sauvagerie. C'est d'autant plus frappant dans le cas de Lancelot et

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446. C'est nous qui soulignons.

2 Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », *op. cit.*, p. 652-653. Article cité : Jean-Charles Payen, « Tristan, *l'amans-amens*, et le masque dans les Folies », colloque *Tristan* de l'Université de Picardie, Amiens, 1982 (*Göppingen Arbeiten zur Germanistik*, 355, 1982, p. 61-68).

3 Cf. p. 139 et suivantes.

4 Frank Ronald Powell Akehurst, « La folie chez les troubadours », dans *Mélanges de Philologie romane offerts à Charles Camproux*, tome I, Montpellier, CEO, 1978, p. 24.

Guenièvre que leur adultère porte atteinte à la personne même d'Arthur, c'est-à-dire à l'incarnation de cette volonté régulatrice<sup>1</sup>. Les deux couples sont touchés de manière pratiquement égale par cette critique, diffusant autour d'eux l'excès de passion. Toute la fin des deux romans semble habitée par une forme de folie furieuse et violente qui répand la haine entre les habitants du royaume d'Arthur et sème la destruction.

### La fin de l'*amour fine* et de la *fin' amor* mise en scène

Au XIII<sup>e</sup> siècle, toute une série de facteurs aboutit à la condamnation de l'*amour fine* et de la *fin' amor* : l'antiféminisme monastique et théologique, le développement du culte marial qui donne un idéal moins charnel de la femme, la montée de la bourgeoisie qui préfère la matrone à la femme déifiée... la courtoisie décline et le roman en prose se fait le reflet de cette lente agonie.

Si la *Mort Artu* est une chronique de la fin de la chevalerie, elle met aussi en scène la mort de l'idéal courtois de l'amour. La mort des deux amants peut également être comprise comme celle de l'*amour fine*. Ce n'est pas tant leur mort en elle-même qu'il faut considérer, que la manière dont ils meurent. Lorsque Eilhart von Oberg<sup>2</sup> ou les poètes de la *saga*<sup>3</sup> utilisent le motif des arbres entrelacés, ils font perdurer l'amour de Tristan et Yseut dans un au-delà. La mort de Lancelot et Guenièvre apparaît comme le coup fatal porté à l'*amour fine* ; rien n'y est conservé de l'intertexte tristanien.

En effet, la mort désunit les amants car ceux-ci meurent dans le repentir, tournés vers Dieu, et entièrement détachés de leurs amours terrestres<sup>4</sup>. A l'approche de la mort, ils s'aiment comme frère et sœur de religion qui *d[oivent] user le remenant de [lor] vies ou servise nostre Seigneur*, comme le montre leur dernière entrevue<sup>5</sup>. Leur mort au monde bientôt suivie de leur mort physique est aussi celle d'une certaine idée de l'amour : l'amour du Créateur reprend ses droits sur celui de la créature.

L'ensemble du cycle se présente comme la chronique de cette mort annoncée. L'idéal courtois de l'amour est plus que remis en cause : très vite, de petites touches font apparaître sur son visage blanc et vermeil le teint du moribond. Les épisodes du Saint Cimetière et du cimetière de Corbenic autorisent une telle lecture : lorsque Lancelot échoue à la tombe de Symeu parce qu'il est *home corrompu*<sup>6</sup>, il fait mentir une fois de plus la théorie qui fonde l'*amour fine* ; celle-ci trouve la mort dans le Saint Cimetière. Son épitaphe est gravée sur la tombe qui, au château du Graal, condamne depuis toujours l'amant de la reine à ne rester que le léopard, derrière le lion vierge, Galaad<sup>7</sup>.

---

1 Marc est, au contraire, incarnation des forces de destruction. Cf. seconde partie, chapitre 2.

2 Eilhart von Oberg, *Tristant*, op. cit., p. 249.

3 *Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise*, op. cit., p. 626.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 254 et 261-262.

5 *La Mort le roi Artu*, appendice, p. 264-266.

6 *Lancelot en prose*, tome II, p. 37.

7 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 202.

Dans le *Tristan en prose*, la fin de la *fin'amor* est symbolisée par la mort de Tristan et Yseut devenus, au même titre que Lancelot et Guenièvre, les représentants de l'ordre courtois. Cette mort est préfigurée par l'incendie, rêvé<sup>1</sup> puis réel<sup>2</sup>, de la Joyeuse Garde, bastion de la courtoisie depuis le *Lancelot en prose* : Lancelot en avait fait la cité de l'*amour fine* en la conquérant par les armes, Tristan et Yseut le temple de la *fin'amor* en y portant leur talent artistique et leurs chants. A travers cette destruction, ce sont les deux couples qui sont touchés, et toutes les conceptions courtoises de l'amour. La forteresse inexpugnable s'est écroulée sous le premier assaut des forces anti-courtoises : l'utopie courtoise n'est que le rêve d'un temps, comme la vie des amants.

Pour Emmanuèle Baumgartner<sup>3</sup>, il est important que ce soit la lance empoisonnée par Morgain qui tue Tristan<sup>4</sup>. Fée mauvaise, Morgain représente le faux amour, la luxure. La lance est maniée par Marc, le mauvais roi, le lâche qui n'exploite pas la force exceptionnelle que Dieu lui a donnée. La scène du meurtre pourrait donc être représentée sous la forme d'une *psychomachia*, où la luxure et la couardise finiraient par l'emporter sur l'amour et la prouesse. Seul le couple formé par Marc et Morgain survit, signe de la mort définitive de la *fin'amor*.

Emmanuèle Baumgartner estime que Tristan, frappé alors qu'il chante, meurt d'avoir laissé « la prose pour le vers, l'action héroïque pour le lyrisme d'amour, l'épée pour la harpe<sup>5</sup> ». D'ailleurs, Lancelot, parangon du héros de roman en prose, ne meurt pas ici : sa fin est différée à *la Mort le roi Artu*, le *Tristan* n'y a rien modifié. Mais la mort de Tristan est un peu la sienne, lui qui se laisse tenter dans cette nouvelle œuvre par le lyrisme. L'auteur suggère qu'il n'y a plus de vie possible que dans l'écriture prosaïque, reléguant ainsi les romans tristaniens en vers dans un passé révolu. La prose se détournerait résolument de la *fin'amor*, car ce sujet n'est pas plus viable que l'amour lui-même ne l'est dans le roman.

Selon Laurence Harf-Lancner, cette mort revêt un caractère particulièrement terrible dans le *Tristan en prose*, par rapport aux anciennes versions de la légende :

[... Elle] a ici quelque chose de trouble, d'inquiétant. Tout en suggérant un grand amour, elle a perdu la simplicité et la beauté du dénouement ancien. Loin d'être figée et stylisée, elle ressemble à un accident de la vie quotidienne. L'étreinte excessive de Tristan donnant la mort à Yseut surprend le lecteur moderne. Elle traduit peut-être les réserves voilées du romancier, son souci d'enlever à l'amour vécu grandeur et dignité<sup>6</sup>.

C'est peut-être que la conception courtoise de l'amour a perdu sa dignité première. L'amour recèle en lui-même le ferment de sa mort.

## L'amour comme fatalité

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 132.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome XI, § 2.

3 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée*, *op. cit.*, p. 158-159.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76.

5 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée*, *op. cit.*, p. 159.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, introduction, p. 8.

Lorsque Arthur parle de la *force d'amors*<sup>1</sup>, il révèle qu'une puissance supérieure est à l'œuvre. Ainsi, les peintures de Lancelot dans la chambre aux images racontent toute son histoire et, parallèlement, celle de Guenièvre et Arthur<sup>2</sup>. Ce point de vue, qui embrasse toute une vie en une seule vision, permet de l'apercevoir dans sa globalité, non plus comme une succession d'événements accidentels, mais comme un destin. Les lais d'amour de Tristan et Yseut<sup>3</sup> ou composés à leur sujet<sup>4</sup> en sont le pendant lyrique.

Le *Tristan en prose*, en comparaison avec le *Lancelot*, a accentué l'aspect tragique de l'histoire de ses héros par un resserrement dramatique extrême. Ainsi, dans le *Lancelot*, l'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre voit ses débuts répartis sur trois épisodes : la rencontre<sup>5</sup>, la déclaration<sup>6</sup> et la première nuit<sup>7</sup>. Dans le *Tristan en prose*, les amants de Cornouailles franchissent d'un coup toutes les étapes du protocole amoureux courtois<sup>8</sup>. De la même façon, alors qu'Arthur ne découvre que petit à petit l'adultère de sa femme, Marc en est très vite persuadé<sup>9</sup>. Les stratégies des auteurs sont donc différentes : le *Lancelot* opte pour une montée progressive de la tension dramatique ; le *Tristan* précipite les événements, dans un effet de catastrophe tragique.

En revanche, les deux romans emploient les mêmes moyens pour convaincre le lecteur de cette fatalité liée au sentiment amoureux. Toute une série de préfigurations annoncent que les amants seront liés un jour l'un à l'autre. Lancelot reçoit en baptême le nom de Galaad, celui de l' élu du Graal. Cependant, le *clers et philosophes moult sages* qui assiste à la cérémonie fait une prédiction qui semble entrer en contradiction avec le prénom choisi : « *Or saichiez, fait il, vraiment que de ceste petite creature vandra encore si grant chose que de sa prouesse et de sa valor sera tote terrienne chevalerie enluminee*<sup>10</sup> ». Il ne dit pas que Lancelot échouera dans l'ordre de la chevalerie céleste ; pourtant, ce clerc voyant le définit uniquement comme chevalier terrien : or, seule Guenièvre l'entrave dans l'accession à l'ordre du céleste. Dès son plus jeune âge, Lancelot est destiné à pécher avec et à travers elle.

Le texte suggère même que cette déchéance était écrite depuis toujours, gravée dans la pierre de la tombe au serpent, à Corbenic. Janina P. Traxler rappelle que [...] *the leopard is described in medieval bestiaries as an animal of mixed parentage, lion and pard. Because it is the offspring of an unnatural*

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 5 (passage cité au début de ce chapitre).

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 51-54. Cet épisode n'est pas relaté dans le *Tristan* où les peintures de Lancelot joueront toutefois le même rôle lors de la *Mort Artu*.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 167-168...

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 141.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 272 et suivantes.

6 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 103 et suivantes.

7 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 444 et suivantes.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445 et suivants.

9 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 529 et suivants.

10 *Lancelot en prose*, tome IV p. 274.



*coupling it sometimes symbolizes adultery*<sup>1</sup>. Lancelot est destiné à devenir léopard en perdant son statut de lion vierge ; de toute éternité, il est rapproché de la serpente Guenièvre par l'intermédiaire d'une tombe prophétique.

De plus, depuis sa petite enfance, Lancelot est l'objet de toutes les convoitises féminines, qu'il s'agisse de Ninienne, Morgain, la dame de Malehaut... Guenièvre, seule, parvient à prendre son cœur, mais le chevalier était destiné à tomber enfin dans les rets d'une femme. Tristan, lui aussi, est entouré très tôt de personnages féminins qui le relient à la thématique du philtre et du poison, comme sa belle-mère. L'auteur charge d'ailleurs Gorvenal d'alerter le lecteur sur le fait que la vie de Tristan est menacée par des poisons qui ne peuvent être que féminins<sup>2</sup>.

C'est Merlin lui-même qui a fortement insisté pour que Gorvenal seul éduque le jeune Tristan<sup>3</sup>. Peut-il ignorer, de par sa nature, que c'est Gorvenal qui donnera à son protégé le philtre d'amour qui causera sa perte ? Il faut donc que le destin de Tristan s'accomplisse : il doit aimer et mourir ; Merlin se fait instrument de la fatalité.

Celle-ci est également à l'œuvre d'un point de vue médical. La théorie humorale peut être en effet considérée comme une forme biologique du destin. On a vu, en effet, que la nature du mélancolique lui donnait une tendance affirmée à la luxure : Tristan est donc naturellement poussé dans les bras tentateurs des femmes. Le mélancolique et le colérique sont des types proches, et Jean-Marie Fritz caractérise le second de cette manière :

Ainsi, le portrait du colérique se construit sur des métaphores ignées ; l'homme que gouverne la bile jaune a tous les caractères du feu : vivacité, finesse (jusqu'à la ruse), légèreté, mais aussi agressivité, violence destructrice (jusqu'à la prodigalité) ; les cheveux hirsutes complètent harmonieusement cette silhouette<sup>4</sup>.

Lancelot est en principe le représentant de tous les types humoraux, en ce qu'il est un personnage totalisant. Cependant, on lui connaît une propension au déséquilibre et il se rapproche parfois du type mélancolique ou, le plus souvent, du type colérique<sup>5</sup>.

C'est à son propos que l'on retrouve le plus de « métaphores ignées », qui désignent la faiblesse de sa chair, qui l'amènera jusqu'à la folie, destructrice et sauvage<sup>6</sup>. On sait également que l'auteur du *Tristan en prose* a construit son personnage éponyme en correspondance avec ces données du *Lancelot*, comme le

---

1 Janina P. Traxler, « Observations on the Beste Glatissant in the *Tristan en prose* », dans *Neophilologus*, volume LXXIV, n°4, octobre 1990, p. 502-503 : « En outre, le léopard est décrit dans les bestiaires médiévaux comme un animal d'origine mixte, lion et pard. Parce qu'il est la progéniture d'un accouplement contrenature, il symbolise parfois l'adultère » (c'est nous qui traduisons).

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 248. Cf. seconde partie, chapitre 1.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 238.

4 Jean-Marie Fritz, « La théorie humorale comme moyen de penser le monde. Limites et contradictions du système », *op. cit.*, p. 20.

5 Cf. Chantal Connochie-Bourgne, « Lancelot et le tempérament colérique », dans *De la science en littérature à la science-fiction*, *op. cit.*

6 Ainsi, dans le *Lancelot en prose*, tome IV, p. 210, etc...

prouve la scène du philtre, qui répond aux divers *envenimements* de l'amant de Guenièvre : il boit le vin herbé parce qu'*il est chaud et a grande envie de boire*<sup>1</sup>.

Il existe, pour Lancelot comme pour Tristan, mais aussi pour leurs amies, une thématique de la luxure originelle, qui les amène inéluctablement à pécher par la chair. La différence majeure réside en ce que les deux hommes tiennent leurs fautes de leurs pères biologiques et sont les héritiers des faiblesses de leur lignage, les femmes les tiennent de leur mère à toutes, Ève, et sont marquées par un péché ancestral. C'est Symeu qui révèle que l'origine de la luxure de Lancelot se trouve dans le roi Ban, son père<sup>2</sup>. A ce titre, Galaad est un exemple de la grâce divine, il en est à la fois le moyen et le point d'application. Guenièvre, elle, se trouve dans la même situation que son amant et semble avoir hérité de l'adultère paternel<sup>3</sup>, qui donne significativement lieu à la naissance d'un double quasi parfait, quoique maléfique, de Guenièvre qui manque la tuer<sup>4</sup>. La reine est destinée à un adultère aux conséquences mortelles.

On trouve la même utilisation de doubles dans le *Tristan en prose*, en particulier dans la préhistoire du roman. Sador, l'ancêtre de Tristan, choisit Chélinde pour sa beauté, contre la volonté divine<sup>5</sup>, et tous deux fondent un lignage faible dans sa chair. C'est cette même Chélinde qui provoque chez Pelias de Leonois, dont le patronyme est identique à celui de Tristan, une pulsion meurtrière : il défenestre Canor et tue son chambellan pour la violer<sup>6</sup>. Pelias annonce la tendance du héros éponyme à être dominé par sa passion pour la femme d'autrui.

Yseut, elle aussi, a sa pareille puisque l'histoire des ancêtres de Tristan contient déjà celle d'une reine de Cornouailles infidèle, Joene<sup>7</sup>. Anne Labia nous suggère une interprétation intéressante pour notre propos quant au lien qui unit Yseut à la Beste Glatissante<sup>8</sup> : « En effet, qu'est-ce que la Bête ? C'est l'incarnation présente d'une faute ancienne<sup>9</sup> ». L'animal est le fruit d'un inceste, et sa preuve vivante ; le parallèle que le texte induit avec Yseut conduit à voir également en cette dernière l'incarnation de la faute incestueuse des ancêtres de Tristan, avec lequel elle la renouvellera.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

2 *Lancelot en prose*, tome II, p. 37. Cela n'entre pas en contradiction avec le sermon de l'ermite à Lancelot dans la *Queste del Saint Graal*, p. 138, où il ne s'agit plus d'hérédité, mais de responsabilité individuelle dans le péché.

3 Outre Lancelot et Guenièvre, le roman afflige Arthur du même pesant héritage, puisqu'il est lui-même le fruit de l'adultère involontaire d'Ygerne avec Uterpandragon. Le *Tristan en prose*, qui reprend ce système de pensée, ajoute même à ce dernier un nouvel adultère : cf. *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 131. L'adultère et le malheur qu'il propage sont transmis par les liens du sang, comme une tare biologique.

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 95.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 2 et suivants.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 33 et suivants.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 181 et suivants. Cf. seconde partie, chapitre 1.

8 Cf. première partie, chapitre 4, p. 167-168.

9 Anne Labia, « La naissance de la Bête Glatissante d'après le manuscrit B.N. fr. 24400 », *op. cit.*, p. 39.

Nos deux romans deviennent la chronique d'une mort d'amour annoncée, héritée de la légende tristanienne, ce qui les marque d'une évidente dimension tragique. Le *Tristan en prose* invente toute une série de préfigurations à travers des personnages qui dénoncent l'issue nécessairement fatale de l'amour. À Sador et Chélinde, il faut ajouter tous les personnages qui meurent d'amour, comme Kaherdin, l'amant de la mère de Gauvain ou encore Huneson, l'ami de Morgain.

Ce dernier exemple contient plusieurs éléments d'annonce. Tristan sera mortellement blessé par la même lance qui lui a servi à tuer Huneson. Ce coup fatal fait d'ailleurs l'objet d'une première préfiguration lors de l'épisode de la femme de Séguradès où Marc, déjà, blesse Tristan de sa lance<sup>1</sup>. On comprend bien alors le terme de « cohérence » que Philippe Ménard emploie à ce sujet :

On conviendra que le coup de lance empoisonnée porté par Marc à Tristan donne aux personnages et au récit une cohérence absente des poèmes en vers où le hasard jouait un grand rôle dans la disparition de Tristan<sup>2</sup>.

Cette cohérence est celle du tragique.

De plus, Morgain prononce une prédiction et se fait la voix du destin, devenant une pythie qui annonce son sort au héros en inscrivant ces paroles sur la tombe de son ami<sup>3</sup>. Elle utilise l'expression surprenante de *double mort* : celle-ci ne désigne-t-elle pas la mort simultanée des deux amants ?

Celle-ci est annoncée à plusieurs reprises par le roman et par la voix même du narrateur puisque, dès la naissance de leur passion dans l'épisode du vin herbé, il est dit que Tristan et Yseut *ont beü lor destrucion et lor mort*<sup>4</sup>. La préhistoire arthurienne, déjà, est jalonnée d'une série de prolepses qui anticipent sur le parcours de Tristan et Yseut et fonctionnent dans cette perspective comme des prophéties<sup>5</sup>. Tout est lié. L'auteur recrée ainsi un schéma identique à celui qui unit Ancien et Nouveau Testament, le premier révélant l'autre dans une histoire totale dont Dieu connaît déjà tous les tenants et aboutissants. L'histoire des ancêtres de Tristan détermine celle de leur descendant, et leur histoire est funeste.

D'autres personnages prennent le relais de Morgain, comme si la voix prophétique se répétait en écho. Que l'on pense au chevalier qui se suicide à la cour d'Arthur, ou au rôle des rêves prémonitoires de Tristan lui-même<sup>6</sup>. Enfin, on remarque que c'est *Mellin le prophete*<sup>7</sup> que l'auteur donne pour parrain à Tristan, lui faisant jouer le même rôle que la Dame du Lac auprès de Lancelot<sup>8</sup>. Il installe donc d'ores et déjà son héros sous l'emprise d'un sort particulier, puisqu'il précise que Merlin est mort d'une mort d'amour douloureuse<sup>9</sup> ; son patronage guide la destinée du héros.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 365.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 8, préface de Philippe Ménard.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 182.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229. Cf. aussi § 142, 178...

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 132 et § 175.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 238.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 232 et suivants.

9 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 414.

Pour ce qui est de la scène où sa mère donne son nom à Tristan, on hésite entre prédiction et malédiction<sup>1</sup>. Le lien se crée déjà, grâce au champ lexical de la douleur, avec ses amours malheureuses<sup>2</sup> et la femme mère détermine le futur de son enfant avec la femme amante. Lorsque Tristan décline son identité et se donne pour nom *li maleureus, li chaitis mescheanz*<sup>3</sup>, il montre qu'il fait corps avec le nom que lui a donné sa mère et qui a modelé sa vie.

On peut même penser que c'est aussi de là que découle son type humoral, qui joue lui aussi le rôle d'une fatalité. En l'appelant Tristan, sa mère a fait de lui un mélancolique. Jean-Marie Fritz, après avoir souligné le penchant pour la chair qu'induit cette humeur, ajoute ensuite : *La mélancolie ne peut être que l'humeur qui précède et qui annonce la mort*<sup>4</sup>. Le tempérament de Tristan le prédestine donc autant à aimer Yseut qu'à mourir avec elle.

Il n'est en revanche pas d'ambiguïté possible dans les paroles de Bélide, la première amoureuse de Tristan : « [...] *je pri a Dieu qu'il ne vos lest mort sofrir devant que vos sachez et aiez eprové coment amor set mestroier cuer amorox, et coment il muert aese qui d'amors muert, et ne puet de s'amor merci trover*<sup>5</sup> ». La première histoire d'amour dans laquelle Tristan est impliqué est déjà une histoire de mort qui place sa jeune vie sous le coup d'une malédiction.

Lancelot et Guenièvre se sont détachés de l'intertexte tristanien en ce qu'ils ne meurent plus d'amour. Pourtant, le *Lancelot en prose* les lie à la destinée de Tristan et Yseut de manière symbolique. Ainsi, le parrain de leur histoire est le personnage emblématique de la mort d'amour dans le *Lancelot* : Galehaut, dont l'empreinte est si forte que la tradition critique a donné son nom à la première partie de l'œuvre.

La mort d'amour n'apparaît que dans les paroles des personnages, mais elle trouve là une existence<sup>6</sup>. C'est le même rôle que joue la fausse nouvelle réciproque de la mort de Lancelot et Guenièvre :

Quant [Lanceloz] fu pris, si l'enmenerent al roi et novele qui tost va vint a la cort Baudemagu qu'il estoit ocis. Et quant la roine le sot, si en ot si grant duel que par .I. poi qu'ele ne s'ocit ; mais ele atent tant qu'ele en sache la verité. Et lors s'est porpensee qu'ele ne mengera jamés et encore est plus dolente de ce qu'ele li cuide avoir donee la mort, kar ele ne volt parler a lui : si se laidenge et blasme et dist : « Puis que tels chevaliers est mors por moi, il ne me seroit nus prox de vivre. » [...] Et la nuit quant il furent herbergié, si vindrent noveles que sans faille estoit morte la roine. [...] Et quant [Lanceloz] fu cochiés, si se porpense en quel maniere il s'ocirra, que il ne soit aperceus, kar il ne quiert après cele qui vivre le faisoit ja .I. sol jor vivre, ains le sievra, ja en tel lieu ne savra estre<sup>7</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229. Cf. plus haut dans notre étude.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 849.

4 Jean-Marie Fritz, « La théorie humorale comme moyen de penser le monde. Limites et contradictions du système », *op. cit.*, p. 24.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 283.

6 Cf. par exemple, *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176-177 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 155.

7 *Lancelot en prose*, tome II, p. 70-72.

Serait-il trop hardi de voir ici une transcription, sur le mode imaginaire, de la double mort des amants de Cornouailles, où Tristan succombait parce qu'il croyait que sa dame ne l'aimait plus et où celle-ci le suivait ensuite dans la mort ? Dans ce cas, le *Tristan en prose* n'a pas seulement opéré un retour aux sources de la légende tristanienne : il a aussi conservé un élément toujours présent dans la construction des personnages de Lancelot et Guenièvre, et lui a rendu son évidence première.

Le projet du *Lancelot* comme du *Tristan en prose* repose sur une visée totalisante. Si l'on parle à leur sujet de cycles, c'est qu'ils mettent en œuvre une conception particulière du monde et du temps. Pierre-Yves Badel décrit ainsi la perception médiévale du temps :

L'expérience que l'homme fait du temps est donc double : un retour régulier, un « vieillissement » inexorable. Quand bien même l'homme croit pouvoir retenir sa prise, elle lui glisse entre les mains. Cette expérience est confirmée par la théologie de l'histoire qui implicitement sous-tend les œuvres littéraires. L'Église a apporté une nouvelle conception de l'histoire : selon elle, le temps a une origine (la création), un centre (l'incarnation), une fin (la parousie) ; l'histoire possède à la fois une direction et une signification. Or cette conception ne s'impose pas de façon décisive à l'homme qui fait l'expérience décourageante du retour cyclique des choses. De l'enseignement chrétien la sensibilité médiévale retient surtout l'idée que l'univers est en sursis, et elle croit percevoir les signes annonciateurs d'une fin proche. Cherchant à concilier la théologie chrétienne et son expérience qui lui paraît mieux symbolisée par l'image païenne de la roue de Fortune, l'homme du Moyen Âge sombre dans le pessimisme : le monde s'achève mal, comme le montre magnifiquement *La Mort Artu* qui raconte la fin annoncée, prévue et inéluctable de la Table Ronde<sup>1</sup>.

Il existe donc une fatalité dans laquelle sont pris à la fois l'homme et le royaume ; la roue de Fortune entraîne en même temps dans sa course les individus et les sociétés.

Mais il reste que ces mêmes individus, et les amants de manière privilégiée, servent d'instruments au destin du royaume. Le roman courtois est une tentative de mettre en ordre un monde chaotique et imprévisible à travers la résolution des aventures, et d'intégrer l'amour à un espace de civilisation, grâce aux règles de l'*amour fine* ou de la *fin'amor*. Cependant, les romans en prose s'éloignent de plus en plus fortement de ces doctrines et montrent que l'homme échoue à faire de l'amour un sentiment réglé. Incompatible avec le monde arthurien, il devient alors pour lui un ferment de destruction inévitable.

Jean Frappier relève un trait caractéristique de l'écriture du *Lancelot* :

Sachons gré aussi à l'auteur de son art des ellipses heureuses héritées probablement de Chrétien de Troyes. Il ne s'attarde pas à conter longuement les deux années que la reine passe en Sorelois (épisode de la Fausse Guenièvre) : c'est une manière de

---

1 Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Dunod, 1969, p. 42. Voir aussi Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1997 (première édition : Paris, Arthaud, 1964 ; nouvelle édition : Paris, Flammarion, 1982), p. 140 et suivantes.

faire franchir un grand pas à son roman tout en donnant l'impression d'une trêve du destin<sup>1</sup>.

Cette analyse nous permet de remarquer que l'auteur ne s'intéresse guère au bonheur particulier des héros, nécessairement illusoire et fugace : son propos consiste à montrer la fatalité en marche. Lorsque celle-ci suspend son cours, il interrompt son récit.

Lancelot apparaît souvent comme le protecteur du royaume de Logres. Cependant, Philippe Walter voit dans sa naissance même un signe néfaste :

L'incendie caniculaire est un thème mythologique indo-européen [...]. Dans ces traditions, deux événements sont associés : l'incendie d'un édifice « sacré » et la naissance d'un personnage caniculaire. Lancelot est un nouveau-né en effet lorsque le château de Trêbe est incendié. Il vient de naître et l'on se trouve vers la mi-août ; la conclusion qui s'impose est qu'il possède lui-même un horoscope caniculaire. Ainsi, la naissance de Lancelot est accompagnée d'un signe prémonitoire de destruction, exactement comme la naissance de Pâris a été précédée d'un présage funeste. Lancelot et Pâris provoquent, chacun à leur manière, la ruine de leur peuple<sup>2</sup>.

Nous ajouterons que cette ruine s'effectue par l'entremise d'une femme pour laquelle le héros se prend de passion. Guenièvre est à Lancelot une nouvelle Hélène.

Francine Mora rappelle que la flèche qui frappe accidentellement Lancelot *par mi la cuisse*<sup>3</sup> renvoie à la blessure proche du Roi Pêcheur<sup>4</sup>. Elle évoque une faute sexuelle qui fait du royaume entier une *terre gaste*. En outre, Francine Mora la rapproche du geste de Guenièvre qui tend un fruit empoisonné à un chevalier :

[...] ce geste *qu'ont veü tant pseudome* n'évoque-t-il pas de façon troublante un autre geste, hautement symbolique, celui d'Ève dans la *Genèse* ? Comme la blessure reçue par Lancelot dans la forêt, la mésaventure vécue par la reine renverrait ainsi à la mise en évidence, subtile et dissimulée, d'une faute sexuelle dont on sait l'importance dans la structure du roman<sup>5</sup>.

Ève a fait perdre aux hommes le Paradis terrestre ; Guenièvre provoque la chute de l'utopie arthurienne et cause en partie le départ du Graal.

En outre, ces deux épisodes sont qualifiés de *mescheance*<sup>6</sup>. Il faut les rapprocher des meurtres perpétrés par Gauvain lors de la Quête : il a tué dix-huit chevaliers de la Table Ronde, à son insu selon le *Lancelot*, et parfois de son plein gré dans le *Tristan en prose*. Gauvain s'en explique ainsi auprès du roi :

---

1 Jean Frappier, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 540.

2 Philippe Walter, « La fête de la Marie-Madeleine dans le *Lancelot* », *op. cit.*, p. 1451-1452.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 79.

4 Francine Mora, « L'accident de chasse de Lancelot dans *La Mort le roi Artu* : jeux du narrateur et jeux du Destin », dans *Miscellanea Medievalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, tome II, Paris, Champion, 1998, p. 1013-1014.

5 Francine Mora, « L'accident de chasse de Lancelot dans *La Mort le roi Artu* : jeux du narrateur et jeux du Destin », *op. cit.*, p. 1017. La faute d'Ève n'est pas une faute sexuelle. Nous supposons donc que Francine Mora fait ici implicitement référence à la tradition augustinienne qui lie péché originel et luxure (*cf.* seconde partie, chapitre 3).

6 *La Mort le roi Artu*, p. 76 et 80.

« Sire, fet messires Gauvains, vos voulez estres certains de ma grant *mescheance* ; et ge le vos dirai, car ge voi bien qu'a fere le couvient. Je vos di por voir que g'en ai ocis par ma main dis et uit, non pas pour ce que ge fusse mieudres chevaliers que nus autres, mes la *mescheance* se torna plus vers moi que vers nul de mes compaignons. Et si sachiez bien que ce n'a pas esté par ma chevalerie, mes par mon pechié ; si m'avez fet dire ma honte. – Certes, biaux niés, fet li rois, voirement a ce esté *mescheance* droite, et je sei bien que ce vos est avenu par vostre pechié<sup>1</sup> [...]. »

Cet extrait établit une relation étroite entre l'idée de *mescheance* et celle de *pechié*. Une force supérieure est donc à l'œuvre et conduit les personnages à commettre contre leur gré des actes destructeurs, et les péchés qu'ils ont commis ont laissé prise à cette force. L'adultère de Lancelot et Guenièvre est pris dans le même mouvement que la courtoisie toute terrestre et souvent frivole de Gauvain : ils participent au processus de destruction du royaume de Logres, dont la dégénérescence de la Quête est le symptôme le plus marquant. L'adultère des amants reproduit la faute originelle, comme Guenièvre reproduit le geste d'Ève. La reine et Gauvain se retrouvent tous deux meurtriers involontaires et agents de destruction de la Table Ronde, force de cohésion et de protection de l'empire d'Arthur.

Mais Lancelot n'a-t-il pas lui-même initié, ou tout au moins annoncé, cette dissolution ? N'est-il pas significatif qu'il se soit de nombreuses fois opposé, même par jeu, au camp d'Arthur qu'il malmène au cours de tournois ou de joutes ? On peut le penser, d'autant qu'à plusieurs reprises, le texte montre que l'amour peut lui faire perdre tout discernement, au point de lui ôter son sentiment de justice. Lorsqu'il se fait champion de la reine, il est pris de *furor*<sup>2</sup> et fait même défaut à son code d'honneur personnel qui lui impose d'épargner ceux qui lui demandent grâce<sup>3</sup>. L'amour développe chez lui une rage meurtrière en désaccord avec son caractère mesuré<sup>4</sup>.

Ce type d'épisode se fait plus fréquent dans la dernière partie du *Lancelot propre* où le héros éponyme est de plus en plus contesté. Ainsi, dans le tome V du *Lancelot en prose*, on trouve successivement le tournoi du château de Panigue<sup>5</sup> et le combat de Lancelot, symboliquement déguisé sous les armes du perfide Keu, contre Gauvain, Yvain, Hector et Sagremor<sup>6</sup>. Or, entre ces deux épisodes se trouve celui où Bohort, à la recherche de son cousin, découvre la dépouille d'un chevalier :

Lors regarda a destre dou chemin et vit gent qui anfouoient .I. cors en .I. cimetièrre devant une croiz. Et il torne cele part, et quant il vint la, si trouva qu'il faisoient tuit grant duel : si demande qui l'a occis et une vielle dame li respont : « La l'ocist Lanceloz dou Lac, li plus orgueilleux chevaliers dou monde, qu'il mal venist en cest

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 2.

2 *Lancelot en prose*, tome III, p. 55-57.

3 *Lancelot en prose*, tome II, p. 56.

4 Cf. plus haut.

5 *Lancelot en prose*, tome V, p. 224 et suivantes.

6 *Lancelot en prose*, tome V, p. 289 et suivantes.

païs, et il nos a par la mort de cest home mis a gast et a povreté qui jusque ci avons esté riches et puissant. » Lors reconmancent cil de la place moult grant duel<sup>1</sup>.

Voilà donc Lancelot clairement accusé de faire du royaume d'Arthur une *terre gaste*<sup>2</sup>, dans une mise en abyme de l'ensemble du roman.

L'influence mortifère de Guenièvre était incidemment annoncée dès le début du roman lorsque l'amie d'Hector la désignait par la périphrase *chele qui tout dechoit*<sup>3</sup> ; celle que l'on croit être la source de tout bienfait pour le royaume de Logres n'est déjà peut-être que l'instrument de sa perte. Elle entraîne avec elle Lancelot sur la voie du meurtre. Ce fait est mis en évidence à travers les inscriptions mortuaires de leurs victimes dans la *Mort Artu* : celle de la demoiselle d'Escalot<sup>4</sup>, celle du chevalier empoisonné<sup>5</sup>, et enfin celle de leur ami Gaheriet<sup>6</sup>. Coup sur coup, ces pierres tombales accusent Lancelot et Guenièvre de la mort d'innocents, tous victimes de manière plus ou moins proches de leur amour. Ces morts fonctionnent comme des avertissements, des annonces de la fin inévitable de l'amour adultère : la destruction totale et violente du royaume arthurien.

Dès lors, on remarque des passages qui relèvent de l'ironie tragique, comme ces paroles de Bohort plaidant pour son cousin auprès de la reine qui, se croyant trahie, rejette son amour :

« [...] Et si poez par ce dire veraiement que vos osterioiz d'entre les estoiles le soleill, ce est a dire la fleur des chevaliers del monde d'entre les chevaliers le roi Artu ; et par ce poez vos veoir, dame, apertement que vos domageroiz moult plus cest roiaume et maint autre que onques dame ne fist par le cors d'un sol chevalier. Et ce est li granz biens que nos atendons de vostre amor<sup>7</sup>. »

Le jeune homme ne peut savoir que l'amour de Guenièvre pour Lancelot aura exactement l'effet contraire : en sauvegardant leur amour, Bohort précipite le destin néfaste qu'il souhaite contrer.

Cette vision est reprise en tout point par le *Tristan en prose*, à ceci près qu'à l'influence néfaste de Lancelot et Guenièvre s'ajoute celle de Tristan et Yseut. La fin fait entendre les mêmes accents funestes que *La Mort Artu* en annonçant les conséquences désastreuses de la liaison de Lancelot et Guenièvre. Le lignage d'Arthur cherche à révéler leur amour pour mettre *mortel haine*<sup>8</sup> entre le roi et le lignage de Ban. Les conséquences de cette liaison avaient déjà été annoncées par celle de Tristan et Yseut, inversant ainsi la relation de référence qui existait auparavant entre les deux couples.

L'adultère de Tristan et Yseut, dès le début du roman, est présenté comme mortifère par la mention prophétique du meurtre d'Habé le Renommé :

---

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 247. C'est nous qui soulignons.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 136-137.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 202.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 92.

5 *La Mort le roi Artu*, p. 78.

6 *La Mort le roi Artu*, p. 133.

7 *La Mort le roi Artu*, p. 71.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 142.



A l'endemain fist Tristanz de son escuier chevalier ; et sachiez qu'il fu mout preudons de son cors et de grant renomee, et compaignon de la Table Reonde, et a la queste del Saint Graal le fist il mout bien. Mes illec l'ocist Tristanz par grant mescheance, a celi point qu'il sivoit Palamedes, le bon chevalier sarradin, qui tant amoit ma dame Yselt. Et se aucuns me demandoit coment il avoit non, je diroie qu'il avoit non Hebés ; et por la proesce de li fu il apelez Hebés li Renomez<sup>1</sup>.

Habé, que son surnom suffit à connoter positivement, confirme sa réputation lors de la Quête où l'on sait que seuls peuvent espérer *le fere mout bien* les chevaliers purs et chastes : c'est donc par essence un personnage antithétique de Tristan qui, en devenant son meurtrier, montre d'ores et déjà le visage mortifère du péché de chair. C'est bien l'amour de Tristan pour Yseut qui tue Habé, puisque c'est parce qu'il le confond avec son rival Palamède que le héros en arrive à une telle extrémité. Il faut noter qu'encore une fois intervient ici le terme de *mescheance* : l'amour déchaîne des forces obscures et indomptables.

Le passage annonce donc la fin du roman où le comportement de Tristan fait écho à celui de Lancelot : son amour l'aveugle et le conduit à une sorte de folie meurtrière avec Palamède<sup>2</sup>, mais aussi avec Hélie<sup>3</sup>, avec Habé... Le héros donne raison à son nom. Il porte en lui le malheur pour lui-même mais aussi pour les autres, comme il l'affirme aux compagnons d'Audret venus le surprendre avec Yseut et qu'il va bientôt massacrer : *Vez ci Tristan, qui en tristece vos metra*<sup>4</sup> !

Tristan et Yseut passent en Logres pour que leur amour y essaime son influence mortelle, comme l'annonce le chevalier qui se suicide à la cour d'Arthur, en une préfiguration de la mort des amants<sup>5</sup>. Ce chevalier annonce aussi la fin du royaume de Logres. Tristan et Yseut sont pris dans le destin du royaume arthurien. Mais si celui-ci influe sur la relation des amants, la réciproque se vérifie aussi : la fatalité funeste de l'amour se reporte sur le royaume de Logres. L'invasion vengeresse menée par Marc et ses alliés les Saxons commence d'affaiblir Arthur<sup>6</sup>. Mais surtout, la mort de Tristan et Yseut entraîne à sa suite une série de morts brutales, comme si elle en était la cause directe<sup>7</sup>.

Cette influence mutuelle se lit dans le parallèle entre la mort des amants et celle d'Arthur et Lucain le Bouteiller, qui mettent en scène des étreintes formidables et fatales<sup>8</sup>. Le *Tristan en prose* met en regard la mort de ses héros et la catastrophe finale de la *Mort Artu* : le microcosme des amants et le macrocosme du royaume ont le même destin.

L'auteur confirme ainsi les paroles de Lancelot qui, au début du roman, expliquait à Tristan que l'amour est *el mireor et el regart dou monde*<sup>9</sup>. L'histoire

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 323.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 34.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 138.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 536.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 96 et suivants.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 1 et suivants.

7 Ainsi, la mort de Palamède, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 265 et suivantes...

8 *La Mort le roi Artu*, p. 247 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 83.

9 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, p. 18.

tragique de Tristan et Yseut, ainsi que celle de Lancelot et Guenièvre à sa suite, est une mise en abyme de la destinée du royaume arthurien : elle a tout pour être idyllique et recréer l'Eden perdu, mais elle est condamnée à périr vaincue par les méchants, les représentants des forces de la sauvagerie, qui seuls survivront. Tristan et Yseut, en s'intégrant au monde arthurien par le biais de la Somme en prose, sont écrasés sous le poids d'une double fatalité : celle du philtre, qui leur était propre, et celle du royaume de Logres.

Puisque seuls les méchants (au sens étymologique du terme), Gauvain, Morgain, Brehus et Marc, survivent à la fin du roman, l'utopie arthurienne doit mourir et, par conséquent, les héros positifs qui incarnent la force d'amour voués à disparaître sans laisser de trace derrière eux. Le pessimisme du roman, de ce point de vue, est radical.

### L'amour, déconstruction du sens

Le code de l'*amour fine* et de la *fin'amor* repose sur le secret, et donc sur le mensonge, ne serait-ce que par omission. Dans le *Lancelot en prose*, déjà, nombreux sont les non-dits, et chacun d'entre eux est un pas de plus vers le précipice qui guette le royaume. Lancelot ne révèle pas les origines de Mordret, Guenièvre tait à son mari les prédictions faites par l'ermite à ce sujet, ce que le texte regrette explicitement :

Lors conmance Lanceloz a conter [a la reine] comment Mordrez morroit et touz li parentez et li rois meismes ; et puis li conte la senefiance dou serpent. Mes il ne dist mie que li rois eust engendré Mordret, car il amoit tant le roi que en nule manniere il ne volsist dire sa honte. Et quant la reine oï de Mordret ce que Lanceloz an dit, si en est moult a malaise et plus en fust encore, se la chose tornast a si grant verité come ele fist puis. Mais por ce qu'ele ne crut pas que cil seust la verité de la chose devant qu'ele fust avenue, s'an cele ; si fist damage a maintes genz, que se ele eust dit au roi ce que Lanceloz li dist, il qui se sentoit soupeçonneus de ceste chose l'eust chacié fors de sa cort et ainsi remainist la guerre et la bataille qui fu puis es plains de Salibieres, dont li rois et maint prodome morurent a grant pechié ; et li granz parentez que Diex avoit soufert a monter par hautesce sor touz autres lignages en fu tornez a destruction<sup>1</sup>.

La conception illégitime et incestueuse de Mordret est une *honte* que Lancelot ne veut pas révéler ; en outre, le secret semble une fois de plus envelopper son entrevue avec Guenièvre puisqu'il se trouve *après vespres [...] en la chambre la reine et furent assis sor une couche sanz plus de gent*<sup>2</sup>. Ce rendez-vous entre les deux amoureux suppose un contexte peu propice à la révélation qui pourrait pourtant sauver Logres tout entier.

Le secret ronge les lignages. On en trouve la meilleure preuve dans les naissances cachées d'Hélian le Blanc et de Galaad, tous deux conçus hors du cadre conjugal et même, pour le fils de Lancelot, dans une faille de la relation courtoise. Le mystère qui les entoure introduit des tensions, non seulement dans le couple

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 60-61.

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 60.

amoureux, mais aussi au sein du couple idyllique que forment les deux cousins, Lancelot et Bohort : chacun menace l'autre de rendre public le secret de ces naissances<sup>1</sup>. Une violence latente plane dans certaines de leurs paroles à l'approche de la catastrophe finale. Le non-dit gangrène les liens les plus forts.

Comment s'étonner alors qu'un adultère caché soit le ferment de destruction du royaume ? Sa révélation tardive n'y pourra rien changer. Au contraire, le remède devient alors pire que le mal, les secrets les moins avouables ayant rongé le pays de l'intérieur : faire tomber sa façade, c'est supprimer les seuls éléments qui le maintenaient encore debout.

On peut voir une autre forme de mensonge par omission dans le serment prononcé par Lancelot avant son combat contre Méléagant, où il dément que *de Keu fu li sans que il vit el lit la roine*<sup>2</sup>. Il est vrai que Keu n'a jamais pénétré dans le lit de Guenièvre, puisque c'est le sang de Lancelot qui s'y trouve. L'amant de la reine réutilise le stratagème d'Yseut dans le serment de la Blanche Lande chez Bérout<sup>3</sup>, passage dont l'ambiguïté morale est exemplaire. C'est la fin du Lancelot pur, qui ne savait pas dissimuler.

L'idée du mensonge mortifère est reprise par le *Tristan en prose*, comme en témoigne l'épisode capital de Louveserp, qui dénonce les tares et les conséquences néfastes de l'amour clandestin. C'est notamment le mystère dont Yseut est tenue de s'entourer pour cacher sa présence en Logres qui va se révéler dangereux. Ce sont tout d'abord Galehondin et ses compagnons qui en subissent les conséquences, blessés par Palamède pour avoir voulu découvrir l'identité de la jeune femme<sup>4</sup>. La même mésaventure arrive ensuite à Gauvain et à ses compagnons Sagremor et Dodinel le Sauvage<sup>5</sup>. Ce secret déclenche des conflits inutiles qui se propagent et se renouvellent, préfigurant ainsi la guerre qui verra la fin du royaume de Logres, provoquée elle aussi par un amour clandestin.

Mises en abyme du royaume arthurien, les couples adultères vivent dans la dissimulation tandis que, depuis le début, la terre de Logres est en réalité basée sur une série de mensonges : la conception d'Arthur même est le fruit d'une usurpation<sup>6</sup>, Arthur conçoit Mordret de manière incestueuse... Le pilier du royaume, son représentant, est marqué par le mensonge. Ce mal est à l'origine de la société arthurienne, les amants le portent à nouveau pour causer sa perte.

Le mensonge est une perversion des apparences et de l'instrument de vérité qu'est censément le langage. Même lorsque la parole devrait être le plus proche du vrai et des faits, elle est détournée de sa fonction, comme en témoignent les chroniques de Logres, racontées sous serment par les chevaliers de la Table Ronde et transcrites par des clercs pour la postérité. L'auteur du *Lancelot* souligne que ce processus peut être vicié :

Lors [Artus] apela les clers qui metoient en escrit les aventures et quant il furent asis par leanz et li saint furent aporé sor quoi l'an faisoit les sairemenz, si dist li rois a

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 51, p. 58-59.

2 *Lancelot en prose*, tome II, p. 78.

3 Bérout, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*, v. 4197-4216.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 154-156.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 158 et suivants.

6 Robert de Boron, *Merlin*, *op. cit.*, § 64-65.

Lancelot, voiant touz cels de laienz : « [...] Mais ainçois vos jurerez sor sainz que vos chose ne direz ou il n'ait verité et que por honte qui soit ne celeroiz aventure qui vos avenist. » Et il le jure tout ainsi. Après jura mes sire Gauvain et Boorz et Gaheriez. Lors conmança a conter Lanceloz toutes les aventures puis qu'il se parti de cort [...]. Lors conmanche Lanceloz a conter comment il vint chiés le Roi Pescheor et comment il ocist le serpent qu'il trova sos la tombe el cimetire et comment li Sainz Vaisiax raempli les tables de toutes les beles viandes ; mais il ne lor conte pas comment il avoit esté deceuz de la bele damoisele, la fille au Roi Pescheor, ne il ne lor laissa mie a dire por honte qui avenue l'an fust, mais por sa dame la roine cui amor il cuidoit perdre, s'ele en seust la verité<sup>1</sup>.

L'amour que Lancelot porte à la reine le pousse à falsifier ce qui est donné comme une vérité, et même une vérité sacrée puisqu'il a juré sur les corps saints de raconter toutes ses aventures sans rien en omettre, ni en modifier la teneur. On ne peut donc se fier tout à fait à la chronique arthurienne, censée pourtant servir de base au récit en prose : le projet du roman semble déjà contredit par cet épisode qui porte en soi une information capitale sur la vérité des mots et la confiance que l'on peut accorder au témoignage de l'écrit.

Micheline de Combarieu du Grès a insisté sur le bouleversement complet qu'induit la contradiction des apparences et de la vérité, des paroles et de la pensée, des actes et des sentiments :

Il n'y a pas de place dans cette représentation [du monde et du cœur dans le *Lancelot en prose*], pour des contradictions du CUER, d'où le scandale que serait un Lancelot trompant le roi : « [...] *si nel porroie ge pas croire qu'il eüst cuer de fere si grant desloiauté comme de moi honir de ma fame ; car en cuer ou il a si grant proesce ne se porroit enbatre traïsons, se ce n'estoit la greigneur deablie del monde*<sup>2</sup>. »

L'amour a perverti les valeurs les plus sûres du royaume arthurien, celles sur lesquelles il repose, et en particulier la prouesse. Rien ne peut donc plus être sûr dans un monde où une vérité devient un non-sens qui confine à l'*adynaton* : Lancelot le preux trahit son roi par amour pour sa femme. L'amour contrevient à la marche normale du monde, le fait aller à l'envers : en cela, il est à proprement parler *deablie*.

Il n'est alors plus possible de faire confiance aux signes, qui deviennent tous mirages. C'est ce que prouvent les *quiproquos* essaimés tout au long du roman, comme l'explique Alexandre Micha :

L'illusion trompe les meilleurs. Lancelot croit la reine morte, et celle-ci croit Lancelot mort à la vue d'une tête attachée à l'arçon de Griffon de Mal Pas. Les quiproquos ne sont peut-être pas de simples « trucs » pour rendre piquante une aventure, mais signifient les apparences qui au long d'une existence, cachent la vérité<sup>3</sup>.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 393-395.

2 Micheline de Combarieu du Grès, « Un cœur gros comme ça – Le cœur dans le *Lancelot Graal* », *op. cit.*, p. 380. Occurrence citée : *La Mort le roi Artu*, p. 30.

3 Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, *op. cit.*, p. 309.

La vérité est cachée aux yeux trop humains, dans une représentation du monde dont le sentiment amoureux a bouleversé les signes : Guenièvre et Lancelot sont toujours trop prompts à croire à leur mort mutuelle.

Sous l'effet de la passion, les signes deviennent polysémiques et ambigus. Le vocabulaire employé par les personnages, mais aussi celui que le conteur lui-même emploie à leur sujet peut devenir équivoque. Noëlle Lévy a relevé par exemple une ambivalence dans le vocabulaire de la pudeur : le terme de *honte*, comme celui de *vergogne*, peut être à la fois compris dans un sens positif, comme l'expression d'un scrupule, et un sens négatif, comme la manifestation du déshonneur<sup>1</sup>. Or, la première rencontre de Lancelot et Guenièvre est marquée par l'apparition du mot *vergoigne*<sup>2</sup>. Dans le sentiment amoureux, il y a une ambiguïté intrinsèque du signe qui rend le monde difficilement déchiffrable.

La société courtoise repose sur des codes, et notamment sur un langage particulier. En détruisant ce code ou en le rendant faillible, en introduisant le mensonge et la duplicité du signe, l'amour fait s'écrouler la base de la société arthurienne :

Et li roys envoie querre la royne et elle y vint moult lie ; et quant elle vint en la tor, cascuns li saut a l'encontre et elle laisse tous lez autres et jete a Lancelot les bras au col et le baise voiant tous cheuls qui veïr le volrent, pour chou que tous les volt dechevoir, que nuls n'i pensast chou qu'entr'euls .II. est. Ne nus ne le voit qui assés miex ne l'en ait proisie, mais Lancelos en est trop honteus. Et elle dist : « Sire chevaliers, jou ne sai qui vous estes, ce poise moi, ne jou ne vous sai c'offrir. Pour l'amour mon seignor, et por la moie honnor que vous avés hui maintenue vous otroi jou m'amor et moi si com loial dame le doit donner a loial chevalier<sup>3</sup>. »

« En non Deu, fait li rois, [...]moult a bien monsté [Lanceloz] a cest point qu'il aime miels l'onor as dames que la honte et ja Diex ne m'aïst se onques mais chevalier deust avoir le gré as dames com il doit, car il l'a porchacé plus que nus autres. » Et la roine s'an sourist et dist au roi : « Sire, vos loez trop Lancelot. Que savez vos ore se je en avrai envie por les granz biens que vos en dites<sup>4</sup> ? »

Ces deux passages présentent une même tactique de Guenièvre, consistant à afficher la vérité pour faire croire à son contraire, suprême détournement du signe que celui-ci soit verbal, comme lorsque la reine parle d'accorder son amour de dame à un chevalier (ce qui peut être pris au sens politique comme au sens sentimental), soit gestuel, comme celui d'embrasser un chevalier qui a accompli son service, d'amour ou de vassal, de manière parfaite (geste qui peut être compris comme l'expression d'une reconnaissance seigneuriale, voire amicale, ou comme un geste amoureux). Il est d'ailleurs intéressant de noter que revient ici le double emploi du terme *honteus* signalé précédemment<sup>5</sup>, car Lancelot peut ainsi exprimer sa modestie ou la conscience coupable de sa première nuit d'amour avec la reine et de l'impudeur qu'elle suppose. Dans ces extraits, Guenièvre avoue

---

1 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 168.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 285.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 484.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 344.

5 Cf. seconde partie, chapitre 1, p. 210-211.

publiquement son amour tout en semblant affirmer le contraire : le signe devient double, de même que le langage courtois et les termes d'*amor*, *onor*, *dame*, *chevalier*... La base de la société courtoise est sapée de l'intérieur.

Le *Tristan en prose* reprend cette opposition entre l'apparence du signe et son véritable sens, entre ce qu'il dit et ce que les personnages en comprennent. C'est l'un des points que souligne Jean Subrenat en avançant la théorie d'un mariage de Tristan et Yseut chez Bérout, théorie que l'on peut reprendre pour le roman en prose puisqu'il n'a pas changé les données de son devancier dans les épisodes de la demande en mariage et du philtre :

Marc et Yseut seraient époux aux yeux des hommes et de l'Église, mais non aux yeux de Dieu qui serait plutôt enclin à considérer Tristan et Yseut comme liés par l'amour. Ce ne serait pas le premier exemple de distorsion entre la réalité profonde et les apparences officiellement reconnues<sup>1</sup>.

La *fin' amor* introduit une confusion entre sens apparent et sens caché.

Le roman en prose a hérité de Bérout (et, par la suite, du *Lancelot*) ce que Jacques Ribard appelle « un monde de l'illusion<sup>2</sup> ». C'est pourquoi le bonheur amoureux des héros ne peut s'épanouir que dans cette illusion même, à la maison enchantée du Morois, ou encore en vivant comme le seigneur et la dame légitimes de la Joyeuse Garde. Ils vivent dans ce mirage et le font vivre pour les autres : l'amour est un songe qui aime à s'auto entretenir.

Le *Lancelot* annonçait une distorsion entre le signe et la réalité. Il existait cependant un sens caché, à découvrir. C'est pourquoi les personnages tenaient compte des rêves prémonitoires et des visions qui leur étaient envoyés. Au contraire, dans le *Tristan*, ils n'en font plus véritablement cas : malgré un rêve qui résonnait clairement comme un avertissement, le père d'Yseut donne sa fille à Tristan<sup>3</sup> ; ce dernier, à son tour, ne prend pas garde à la prédiction que constituent ses deux rêves à propos de la Joyeuse Garde... L'incapacité à percevoir une quelconque signification dans les choses qui en sont pourvues, et en particulier dans le domaine amoureux, met en danger les personnages. La faillite des codes est alors telle que la vérité ne peut plus être reconnue comme telle ; elle devient opaque aux yeux mêmes des personnages auxquels elle est révélée.

C'est que l'on peut douter qu'il existe encore un sens. Le sentiment amoureux révèle l'absurdité dans laquelle est plongé le monde. Le roman remet ainsi en cause des données acquises depuis le *Lancelot*. Ainsi, « *maint home sont apelé Galaad<sup>4</sup>* », et non plus seulement l'Élu du Graal. Ôter à ce nom, perdu par Lancelot pour Guenièvre, son rapport à l'élection divine, c'est ôter sa signification à tout un pan majeur de l'histoire arthurienne. Alors que dans le *Lancelot* tout était signifiant, même si le sens restait opaque aux yeux indignes ou non initiés, il y a

---

<sup>1</sup> Jean Subrenat, « Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Bérout », *op. cit.*, p. 232.

<sup>2</sup> Jacques Ribard, « Le *Tristan* de Bérout, un monde de l'illusion ? », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, volume XXXI, 1979, p. 229-244.

<sup>3</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 441.

<sup>4</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 30.

dans le *Tristan* un vertige de l'absurde, ou du moins l'angoisse d'un monde déserté par le sens.

Emmanuelle Baumgartner souligne que cette vanité constitue une distinction fondamentale entre les deux romans :

L'absence de motivation profonde, la quête et l'acceptation de l'aventure vaine se rencontrent également dans le *Lancelot*, dans la partie dénommée l'*Agravain*, par exemple. Mais elles caractérisent plutôt des personnages de second plan ou plus ou moins discrédités, [...] avant de devenir la norme ou presque dans les romans ultérieurs comme le *Tristan* ou le *Guiron*<sup>1</sup>.

L'aventure recherchée par Lancelot, dans le roman éponyme, servait l'amour de la dame ou de Dieu. Dans le *Tristan*, elle ne sert plus qu'elle-même<sup>2</sup> et tourne à vide. Cette Somme en prose systématise un sentiment fondé sur une vanité déjà présente dans le *Lancelot*, pour créer un univers où l'absence de sens est la règle, absence que Dinadan, double cynique de Tristan, rend explicite lorsqu'il déclare : « *Je suis un chevalier errant qui chascun jor voiz aventures querant et le sens du monde ; més point n'en puis trouver, ne point n'en puis a mon oés retenir*<sup>3</sup> ». Que la nullité de sa quête concerne les aventures ou le sens du monde, les deux étant liés, Dinadan dénonce l'insignifiance de tout ce qui l'entoure. En fait, il n'existe plus de sens à découvrir.

Le *Lancelot* et le *Tristan* mettent donc en scène des mondes auxquels le sentiment amoureux a fait perdre leur signification ou dont il a révélé la vanité : les codes ne sont plus valables parce qu'ils ne permettent pas d'accéder au sens, ou même parce que ce sens n'a jamais existé. Il n'y a plus d'authenticité possible. Quand le langage porte à faux, c'est tout l'univers de la *fin' amor* et de la courtoisie qui vacille, mais aussi le matériau même du roman. En outre, la prose se doit d'être instrument de vérité. En montrant cette vérité comme inaccessible, en révélant la vanité de tous les codes, l'utilisation de l'amour dans les deux romans procède à un détournement de la forme même de la prose et du code littéraire qu'elle suppose. Plus rien, pas même le texte, ne peut devenir le point de repère d'un lecteur laissé dans l'incertitude.

## *L'envoieüre* pour dire le malheur d'aimer

Lorsqu'on lit le *Tristan en prose*, le malaise provient moins d'une tonalité tragique que de l'ironie et de la dérision. Le sourire (souvent intérieur, trait représentatif de cette distance qui est le fait du *Tristan en prose*) est d'ailleurs l'une des caractéristiques de Tristan lui-même. Nombreuses sont les notations du type *quant mesire Tristrans entent ceste parole, il commence a sousrire en soi meïsmes, et dist souef entre ses dens que or a il fait a cestui point d'un couart cevalier hardi*<sup>4</sup>. En outre, le plus fidèle compagnon de Tristan est Dinadan, le

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Géants et chevaliers », *op. cit.*, p. 283.

2 Cf. seconde partie, chapitre 3.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, p. 153.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 30.

chevalier qui incarne le mieux la légèreté et l'humour. A partir de ce moment, le personnage de l'amant tourmenté, exilé, revêt une tout autre allure. Il est également marqué par cette distance souriante que lui impose le roman. La tonalité sombre de l'amour contrarié est ainsi à la fois compensée et mise en valeur par un effet de contraste.

Lancelot et Guenièvre, eux aussi, sont l'occasion pour l'auteur d'introduire de la légèreté et de l'humour dans son écriture. Dans le *Lancelot en prose*, déjà, ils pouvaient donner lieu à des scènes amusantes, comme lorsque Lancelot manque de se noyer pour avoir trop contemplé la reine, à la suite de quoi il est fait prisonnier par Dagenet, le fou du roi Arthur<sup>1</sup>.

Cependant, Lancelot et Guenièvre ne sont pas caractérisés par une propension particulière au sourire. Si Lancelot apporte la joie autour de lui, il n'est pas lui-même un être de joie<sup>2</sup> : les pleurs, l'angoisse et l'extase soucieuse apparaissent chez lui plus souvent que le rire, le sourire, et plus encore l'ironie. Le *Lancelot* a construit des personnages dont le langage et l'attitude sont encore francs et directs. La critique de l'amour ne passe que peu par la distance ironique et le rire.

Le *Tristan* a beaucoup accentué leur potentiel comique. On peut ainsi sourire de l'obstination de Guenièvre à penser que son ami est le meilleur chevalier du monde alors qu'on lui prouve le contraire<sup>3</sup>. De la même manière, un peu plus loin, un *quiproquo* naît du fait que Lancelot ne peut imaginer qu'il y ait une dame plus belle que Guenièvre :

Quant Palamidés entent cest plait, tout maintenant li chiet u cuer, quant il ot parler de roïne, que ce est sans doute la roïne Yseut, dont cis vait orendroit ensi parlant : si en est mout durement courechies. Aussi est Lancelos de l'autre part, car tout maintenant k'il ot de roïne parler, il quide tout certainement que ce soit de la roïne Genievre, a ce k'il ne li estoit pas avis k'il eüst u monde dame ne damoisele ki se fist a prisier de biauté fors que sa dame la roïne<sup>4</sup>.

Ces deux passages, très rapprochés dans le roman, sont à mettre en parallèle et ce procédé produit un effet comique, chacun des amants reproduisant la même erreur, et pour les mêmes motifs, de son côté.

Pour Emmanuèle Baumgartner, la forte présence de la dérision provient de l'idée sur laquelle l'œuvre est fondée : refaire le personnage de Tristan sur celui de Lancelot qui représente la conciliation de l'amour et des armes. Du fait que la tradition tristanienne résiste à cette réécriture sur le mode courtois, cette conciliation se fait à travers la tonalité du texte consistant, selon Emmanuèle Baumgartner, en « une sorte de distance ludique par rapport à l'action, qualifiée par l'expression récurrente 'par jeu et par envoieüre', et qui se déploie en contredit à la passion d'amour<sup>5</sup> ».

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 443 et suivantes.

2 Cf. première partie, chapitre 3.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 96.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 101. C'est nous qui soulignons.

5 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée*, op. cit., p. 91.



Mais plus qu'elle ne se développe *en contredit* du sentiment amoureux, la dérision le transforme, change le point de vue que le lecteur avait sur lui pour lui donner ce rapport ambigu à la passion caractéristique du *Tristan en prose* ; la parole ludique, comme la parole lyrique, naît de l'amour malheureux. Il y a donc eu une série de refontes : Tristan a été refait sur Lancelot, ce qui a entraîné la création d'un ton ironique ; ensuite, c'est Lancelot, et Guenièvre à sa suite, qui ont été refaits sur le modèle de Tristan pour devenir eux aussi objets de « distance ludique » par rapport à la passion. Le dernier voile derrière lequel une conception très noire de l'amour tente de se dissimuler est celui de la dérision qui, néanmoins, révèle son tragique plus qu'il ne le cache et, par l'ambiguïté qu'il crée, introduit le malaise au cœur du roman.

Le sourire distancié est l'apanage de Tristan et de ses compagnons ; la critique de l'amour n'échappe pas à la règle. Il n'est pas dans les habitudes de Lancelot d'agir ainsi ; pour lui, l'amour est un sujet sérieux. S'il le critique l'amour, ce n'est pas à la légère, ni de manière ironique ou déguisée : comme dans le *Lancelot en prose*, il regrette sa vie passée au moment où elle constitue un obstacle entre le Graal et lui. De la même manière, le sérieux en matière de sentiment caractérise les protagonistes féminins. La dérision au sujet de l'amour vient donc entièrement de Tristan ou des doubles que lui a créés le roman éponyme.

Ils seraient en mesure de critiquer ce sentiment de manière directe, pathétique ou violente, mais ils choisissent la plupart du temps, à l'image du romancier, les chemins détournés de l'ironie et du sourire. S'ils considèrent l'amour comme une véritable folie, ils en font un sujet de plaisanterie et pratiquent l'autodérision :

Et quant [Tristrans a finé ses ver], Dynadans, qui escoutoit le son, commence fort a rire et se tourne vers Palamidés et dist : « Se Diex t'aïst, Palamidés, veïs tu onques a jour de ta vie plus fol chevalier de monsieur Tristran ? – Oïl, ce dist Palamidés, et de plus fox en a par le monde si conme je quit. – Tu le dis pour toi, fait Dynadans, qui bien es faus autant u plus ! – Certes, ce dist Palamidés, je ne sui pas des plus faus ne des plus sages<sup>1</sup> ! »

Palamède, amoureux de la même femme que Tristan, s'accuse d'une folie identique. L'autocritique de l'amoureux est véritable mais présentée sous la forme d'une boutade.

Celui de ces compagnons qui se montre le plus moqueur à l'égard des sentiments est Dinadan, incarnation du nouvel esprit dont fait preuve le *Tristan en prose*, lequel est écrit en réaction à l'idéal courtois du *Lancelot* et fait entendre sa voix par l'intermédiaire de ce personnage. Lorsque celui-ci critique le comportement des amants, la raillerie est bien une critique en règle. Quand il compare Tristan et Palamède à Renart et Ysengrin<sup>2</sup>, il transforme deux héros courtois en anti-héros ; l'amour fait du héros l'antithèse de ce qu'il peut et doit être, l'ombre de lui-même, sa propre caricature. Cette comparaison s'applique particulièrement bien à nos protagonistes. Ysengrin est un animal fort mais dont les capacités intellectuelles sont plutôt limitées. Par l'intermédiaire de cette comparaison, Palamède devient une caricature de guerrier dont la seule ressource

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 160.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 152.

réside dans la puissance physique. Comme l'animal qui le représente ici, il est souvent trompé par Tristan, qui lui a d'ailleurs volé Yseut, lors de leur première rencontre, comme Renart a pris Hersent à Ysengrin.

Tristan n'est pas plus flatté par la comparaison que ne l'est Palamède. Certes, Renart est loin de manquer d'intelligence mais, s'il est par tradition le personnage rusé par excellence, il se montre également peu honnête. On sent ici se dessiner en filigrane la critique du chevalier amoureux courtois qui, par définition, se situe sans cesse dans la tromperie : il trahit son seigneur, tout d'abord, sans oublier le fait qu'il est obligé d'abuser le monde entier afin de dissimuler son amour. Il ne faut pas oublier que Renart, dans le roman éponyme, séduit la reine, tout comme Tristan, et de surcroît, tente d'usurper le pouvoir.

Par ce biais, l'auteur critique son héros dans un autre domaine car, effectivement, celui-ci ravit le pouvoir de Marc, sinon par le titre, du moins dans les faits : il lui dérobe Yseut, en qui s'incarne la fertilité du royaume et, à plusieurs reprises, réduit son oncle à l'état de fantoche, ce qui l'affermite dans sa haine et sa terreur de son neveu. Tristan vu sous les traits de Renart n'est plus alors représenté comme la Providence du pays mais comme un usurpateur, presque comme un autre Mordret. Tristan se situe à la frontière entre intelligence, ruse et fourberie, entre légitimité et trahison. La critique emprunte le biais de la satire. Encore une fois, elle est le fait de l'un des plus proches compagnons de Tristan et de l'un de ses doubles, ce qui reporte sur lui la critique de manière encore plus flagrante. Et si Tristan est atteint, Lancelot, son modèle, l'est aussi.

Malgré son apparente neutralité, le narrateur ne se prive pas, lui non plus, d'émettre bien des critiques au sujet de l'amour et, par voie de conséquence, au sujet de nos quatre amants. Souvent, on l'a vu, ses interventions prennent la forme de plaintes, une occurrence notable étant l'épisode du philtre où, dans un décalque du roman de Thomas, il fait une critique ouverte et sérieuse des suites funestes de la passion. Mais, le plus souvent, il opte pour des moyens détournés et ironiques. C'est ainsi qu'il reprend le motif du cor merveilleux parce que cet épisode recèle de véritables potentialités comiques<sup>1</sup> ; il montre que, dans une société courtoise, toutes les femmes sont nécessairement infidèles. Finalement, Yseut n'est que la victime d'une mode qui transforme toutes les épouses en femmes volages. L'amour courtois est un fléau social.

Les chevaliers en subissent aussi les conséquences, ce que l'auteur marque ironiquement en ne cessant d'allonger la liste des conquêtes malheureuses d'Yseut : Tristan, Palamède, Marc, Kaherdin, Hélié... Tous les hommes tombent dans le piège de l'amour fatal, en particulier les jeunes gens en âge de porter les armes qui cèdent à l'appel de la *fin' amor* et choisissent d'aimer plus haut qu'ils ne le peuvent. Ces multiples victimes de la beauté d'Yseut provoquent un effet d'accumulation et de caricature, proche du comique de répétition, qui fait de la passion d'amour non pas une exception tragique telle que celle que les romans tristaniens en vers mettaient en scène mais un événement des plus banals, presque vulgaire.

De la même manière, la récurrence avec laquelle revient le motif du chevalier à la fontaine qui pleure sur les malheurs de l'amour, par effet de saturation, ôte à

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 528 et suivants.

cette plainte son caractère pathétique pour en faire un lieu commun à la limite du comique<sup>1</sup>. Or, Lancelot et Tristan, comme les autres, sacrifient à ce rituel<sup>2</sup> : leurs amantes et eux-mêmes perdent ici leur grandeur et leur caractère exceptionnel pour se fondre dans la masse des autres personnages et révéler le caractère artificiel des rituels et des codes courtois. Comme le fait remarquer Emmanuèle Baumgartner :

[...] un trait spécifique du *Tristan en prose* c'est que la dimension idéologique, là où on peut la déceler, naît de l'accumulation du langage des faits. L'auteur n'intervient pour ainsi dire jamais, mais c'est par la distorsion manifeste entre la réalité, c'est-à-dire les aventures, les faits rapportés, et l'idéal, c'est-à-dire en gros les discours qu'il prête à ses personnages, qu'il rend sensible la dégradation de l'éthique chevaleresque et sentimentale<sup>3</sup>.

Il s'agit de montrer, avec toute la légèreté et l'impact que permet d'avoir l'ironie, combien l'idéal courtois est dépassé, et surtout dangereux.

## Une cible privilégiée de la critique amoureuse ?

Ni le *Lancelot* ni le *Tristan* ne sont donc des panégyriques de l'amour, et encore moins de l'amour adultère. Ils se sont donné pour objectif d'en dénoncer tous les travers et toutes les conséquences les plus néfastes, jusqu'à la destruction des individus et même d'une société entière. C'est pour Lancelot et Guenièvre que cette dernière accusation est la plus évidente. Cependant, l'un des deux couples est-il véritablement plus visé que l'autre par la critique de l'amour ?

Le *Lancelot en prose* ne la laisse au début découvrir que par petites touches et allusions implicites. Cependant, il devient progressivement très critique à l'égard de l'amour tel que le définissent les règles de la courtoisie, et c'est le couple de Lancelot et Guenièvre qui fournit l'*exemplum* de cette critique.

Dans le *Tristan en prose*, la critique de l'amour est très souvent occasionnée par les aventures de Tristan et Yseut qui reprennent le rôle tenu précédemment par Lancelot et Guenièvre. Cette critique est peut-être plus difficilement cernable encore que dans le *Lancelot en prose*, car elle est souvent dissimulée derrière le masque de l'ironie. Elle n'est jamais énoncée explicitement par le narrateur lui-même ; il se charge de la faire prononcer par les personnages ou sous-entendre par

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 902 et suivants : ce passage est particulièrement intéressant puisqu'il relate la rencontre des deux grands amoureux malheureux d'Yseut, Kaherdin et Palamède, au bord d'une fontaine, et donne lieu à une longue plainte sur l'amour. On retrouve un épisode équivalent dans *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 101, qui fait également intervenir Lancelot.

2 On s'intéressera particulièrement à un passage qui réunit autour d'une fontaine Palamède, Kaherdin et Lancelot : *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 99 et suivants. Il existe cependant une légère variante dans le cas de Tristan, qui médite tristement à une fenêtre dans *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 26.

3 Emmanuèle Baumgartner, « Du *Tristan* de Bérout au *Roman en prose de Tristan*, étude comparée de l'idéologie et de l'écriture romanesques à partir de l'épisode de la forêt du Moroïs », *op. cit.*, p. 32.

le lecteur. Ce dernier se rend rapidement compte que tous les malheurs qui s'attachent au sort des amants ne sont pas les simples rebondissements d'une histoire d'amour pathétique. Leur accumulation trahit une vraie critique de l'amour. Or, ce sont Tristan et Yseut, on l'a vu, qui sont la principale cible de la mauvaise fortune. Le nouveau couple de héros n'est donc pas plus épargné par la critique que ses prédécesseurs ne l'étaient dans le premier roman.

Dans ce contexte, il n'est pas anodin que Tristan et Yseut se plaignent aussi souvent de l'amour, qu'ils écrivent des lais ou des lettres de déploration. Par leur répétition continuelle, ces plaintes perdent leur caractère de *topoi* pour devenir des attaques contre l'amour<sup>1</sup>. On peut interpréter de même les interventions du conteur qui déguise sa critique en plaintes du type *mar fu* ou *Diex, quel duel !*<sup>2</sup>, ou encore *si fait a plaindre durement por cele aventure, ce me semble*<sup>3</sup>.

Lorsque la critique se fait plus directe, ce sont les doubles de Tristan (ou parfois Tristan lui-même, au Perron Merlin) qui la prennent en charge : c'est notamment le cas de Kaherdin, et surtout de Dinadan. C'est ce dernier personnage qui va le plus loin dans ses attaques, qui est le plus provocateur dans le monde de la courtoisie. Il ne se contente pas de dénoncer l'amour dans les malheurs qu'il apporte nécessairement avec lui. Il va jusqu'à relever le ridicule qu'il peut y avoir dans le fait même d'aimer, de s'exposer volontairement à une souffrance que l'on sait inéluctable ; il montre qu'il est grotesque d'aimer dans un cadre aussi ritualisé que celui de la *fin'amor*, de choisir ce que l'on ne peut avoir et de s'adonner à des pratiques amoureuses qu'il juge artificielles<sup>4</sup>. Il reproduit le point de vue d'un observateur plein de distance et de suspicion face à l'amour en général et face à l'amour courtois en particulier. Il n'est pas anodin qu'un personnage tel que celui-ci soit le fidèle compagnon de Tristan et son double en négatif : la légende tristanienne, pour l'auteur du roman en prose, prête à l'attaque la plus polémique.

Lancelot et Guenièvre, au premier abord, apparaissent comme le contrepoint nécessaire. L'amour a fait de Tristan et Yseut des personnages excessifs ; leurs modèles ont conservé la qualité indispensable de mesure. En outre, ils constituent un cas exceptionnel d'incarnation de l'utopie courtoise. Mais le fait même qu'ils constituent une exception recèle une condamnation de la *fin'amor*. Cette éthique est un idéal illusoire, elle pousse des jeunes gens à rechercher leur malheur. L'émulation qui existe entre les deux couples est ainsi critiquée.

En outre, l'auteur montre que l'idéal de vie de Lancelot et Guenièvre n'est qu'une apparence, une construction de l'esprit. Ils ne sont conçus en tant que couple que parce que leur amour est une donnée héritée d'un intertexte tout-puissant. C'est à cause du *Lancelot en prose* que le lecteur est prêt à croire en leur couple alors qu'ils ne sont pratiquement jamais en situation de mériter un tel statut. N'est-ce pas une façon, pour l'auteur, de montrer que l'amour courtois n'est qu'une construction littéraire ? D'ailleurs, de tous les passages capitaux du

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572 ; tome III, § 688, 870, 932...

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.

4 Cf. par exemple quelques répliques de Dinadan à Tristan qui s'affrontent en une sorte de *jeu parti* au sujet de l'amour : *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 33.

*Lancelot en prose* qui auraient pu être réutilisés, on remarque que ce ne sont que les passages où l'amour de la reine de Logres et de son amant est marqué comme négatif qui sont retenus<sup>1</sup>. Le *Tristan en prose* fait donc le choix de montrer le pire de l'amour courtois, ou plutôt souligne que tout ce qui peut être conservé du parangon de courtoisie qu'est le couple Lancelot-Guenièvre n'est que dévastation.

\*

Le bonheur absolu n'existe donc pas même momentanément pour les amants. D'un roman à l'autre, il y a surenchère dans l'inquiétude amoureuse, car le mal d'aimer est la source même de l'écriture. Cette dernière développe toutes les potentialités morbides de l'amour, notamment à travers la jalousie amoureuse. Cette dernière y est un véritable héritage que les héros se transmettent.

L'amour est très vite présenté comme une force mortifère par les deux romans. La mort d'amour est une donnée originelle des *Tristan* en vers que le *Tristan en prose* reprend puis réaffirme. Le couple emblématique y est formé par Tristan et Yseut, qui présentent la mort comme le seul moyen d'être à jamais unis, idée que l'œuvre conteste avec un extrême pessimisme, leur déniait jusqu'à cet ultime espoir. Avoir affaire avec l'amour, c'est être condamné à mort et condamner les autres autour de soi. Cette vision est partagée par les deux romans, même si le *Lancelot* se fait plus discret à ce sujet. L'amour est un bien terrestre et périssable, méprisable en comparaison de la vie éternelle que seul Dieu peut accorder à qui le mérite.

La passion amoureuse est une pathologie qui peut conduire à la folie, à laquelle elle s'apparente d'ailleurs de par son caractère démesuré. Cette folie dont tous les personnages finissent par être la proie est une conséquence pathologique du péché de chair. En outre, Tristan et Lancelot se rattachent au tempérament mélancolique que l'amour et les pulsions charnelles contrariés amènent inmanquablement à la folie. Enfin, la démence se rapproche d'une dernière pathologie, mais non des moindres, puisqu'il s'agit de la lèpre. La folie est la traduction et le châtement du péché, qui est la lèpre de l'âme. Le retour du fou à l'animalité signifie la mort du héros à son humanité et au monde de la courtoisie, donc à lui-même. C'est une mort de l'humain à la semblance physique et morale de Dieu, un péché contre la Création. S'il s'agit d'une folie d'amour, c'est que l'amour pour la créature est une forme de démence. Il va donc contre les lois du royaume arthurien qui cherche à imposer la civilisation et la courtoisie face à la sauvagerie et aux forces primitives. L'amour est intrinsèquement antithétique de la règle, il conduit fatalement le royaume de Logres à la destruction.

La mort de l'idéal courtois est traduite par celle de personnages tels que Lancelot et Guenièvre qui meurent au monde avant de s'éteindre dans le

---

1 Il s'agit des séjours de Lancelot et Bohort à Corbenic, qui rappellent qu'être l'amant de la reine est une déchéance définitive de l'élection au Graal (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 35, 46), de la *folie Lancelot* (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 49 et suivants), et, bien sûr, de toutes les interpolations de la *Queste*.

renoncement à tous leurs sentiments passés. *Le Lancelot en prose* grave la mort de cet idéal sur les tombes qui jalonnent l'itinéraire de son héros pour annoncer l'échec de la conciliation de l'amour et de la chevalerie. *Le Tristan en prose* lui donne comme emblème la mort de Tristan et Yseut, nouveaux représentants de l'ordre courtois aux côtés de Lancelot et Guenièvre, ainsi que la destruction de leur bastion, la Joyeuse Garde. La fin du héros éponyme et de son amie signe celle du lyrisme amoureux, laissant deviner que la seule survie possible, et peut-être malgré tout éphémère, se trouve dans l'écriture prosaïque des aventures chevaleresques et des faits d'armes.

C'est un piège infaillible, une force supérieure à toutes les forces humaines et qui prend les traits de la fatalité. L'existence des héros perçue dans sa globalité a des allures de *fatum*. Les deux romans utilisent des moyens similaires pour traduire la fatalité amoureuse, à travers toute une série de préfigurations. La fatalité peut aussi se faire biologique à travers la théorie humorale. Enfin, le péché de chair se présente comme un héritage.

Cette fatalité est mortelle depuis les *Tristan* en vers. Le héros destiné à l'amour est par là même destiné à la mort. Tout est organisé pour que la succession des événements ne relève jamais de l'accidentel mais soit le fruit d'une cohérence qui est la marque même du destin, et que la Somme en prose, forme totalisante, est particulièrement apte à révéler.

L'amour voue donc à la mort les amants, mais aussi l'ensemble du monde arthurien. *Le Lancelot en prose* présente sans cesse la relation des amants adultères comme le ferment de destruction qui fera du royaume une *terre gaste*, provoquera la chute de l'utopie arthurienne. Les amants sont pris dans le grand mouvement qui conduit par *mescheance* les personnages à commettre l'irréparable.

*Le Tristan* reprend cette vision de l'amour mais double les dommages qui atteignent le royaume en y ajoutant ceux que provoquent Tristan et Yseut. Le parallèle établi entre la mort des amants et celle de Logres traduit leur rapport d'interdépendance qui leur sera fatal. Le sort de Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut apparaît comme une mise en abyme de celui qui attend le royaume arthurien où tout devrait n'être que perfection mais qui est vicié de l'intérieur et, de ce fait, condamné à une fin tragique.

L'amour est une dégradation autant physique que symbolique et philosophique puisqu'il s'attaque même au sens des choses et du monde. L'adultère ne permet pas à la vérité, qui seule pourrait sauver le royaume, d'éclater. Le secret amoureux introduit des tensions au sein des lignages les plus soudés, alors que la famille est la structure fondatrice de la société arthurienne et médiévale. La déchéance des personnages qui incarnent le mieux les valeurs les plus nobles, Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut, crée une faille éthique par laquelle le germe de la corruption peut s'enraciner dans le royaume. Les deux romans montrent donc comment l'empire d'Arthur, dont la création repose sur une série de dissimulations, est châtié par le mensonge de l'amour et de l'adultère. Qui a vécu par le mensonge, périra par le mensonge, semblent-ils proclamer.

Tout devient alors non-sens ; comme sous le règne de Lucifer et de Renart, le monde marche à l'envers, régi par des contre-valeurs déguisées sous le masque de la vertu. Il n'y a plus de confiance possible dans les signes, et surtout pas dans

les codes et les mots de la courtoisie : la société telle que l'a conçue Arthur s'écroule. C'est ce que traduisent les nombreux *quiproquos*, ainsi que l'ambiguïté des signes et des mots, que l'on peut toujours soupçonner de recéler des doubles sens et des valeurs contradictoires. Le *Tristan en prose* pousse cette idée jusqu'à son point ultime en créant un monde où tout n'est qu'illusion, où l'amour n'est qu'un songe qui entretient d'autres songes. Le sens ne se cache plus, il n'existe pas. Le sentiment amoureux révèle l'absurdité du monde.

Les codes deviennent inutilisables dans les deux romans, car ils ne permettent pas d'accéder à un sens devenu opaque ou inexistant. Les œuvres elles-mêmes deviennent susceptibles d'être tout autant critiquées, puisque même les chroniques arthuriennes ne sont pas dignes de confiance. La sincérité du langage, de l'écrit et de la prose, censée être parole de vérité, est remise en cause : il y a donc faillite des codes littéraires, seule vérité à laquelle d'ordinaire le lecteur déstabilisé pouvait *a priori* se raccrocher.

Le *Tristan en prose* traduit et accentue ce malaise du non-sens par la distanciation ironique et la dérision, qui renversent l'ordre établi ainsi que toutes les certitudes. En outre, les amants eux-mêmes en viennent à critiquer le sentiment amoureux, qui dès lors n'est plus intouchable. La critique devient extrêmement polémique, notamment à travers les doubles de Tristan, comme Kaherdin et Dinadan, qui n'oublient pas de souligner le ridicule de l'amour. Quant à Lancelot et Guenièvre, contrairement à ce que laissait présager l'intertexte du premier roman en prose, ils deviennent le modèle de l'amour illusoire, dont il est vain de vouloir s'approcher puisqu'il n'est qu'artifice et construction littéraire héritée de textes antérieurs. Ils prouvent que l'amour est un modèle esthétique et non un idéal de vie.







## Chapitre 5

### Vers une résolution ?

Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut se rendent coupables, par leur amour, de bien des fautes : péchés de luxure et d'orgueil, adultère, suicides, meurtres et même destruction d'un royaume entier... C'est cette dernière qui pèse d'ailleurs le plus lourd dans l'accusation que portent les romans en prose. Une telle charge semble antithétique du statut de héros positifs qui leur est pourtant attribué par la tradition littéraire. Quelle porte de salut les auteurs leur ont-ils ouverte ? Ils limitent d'abord leur responsabilité dans la disparition d'un royaume qu'ils ont aussi contribué à construire et protéger : d'autres forces néfastes étaient à l'œuvre.

Il s'agit également d'élaborer un art d'aimer sans troubler la société. Il n'est pas accessible à tous : un amour d'exception en est la condition nécessaire, mais non suffisante. Chacun des deux romans propose une solution différente à l'équation établie autour de l'amour, de la religion et de la société, solution qui peut s'éloigner plus ou moins du modèle courtois. Si les amants ne se sont pas conformés à l'idéal proposé, ou si celui-ci ne peut être atteint, leurs âmes pécheresses sont en danger de mort. Quelles seront alors pour elles les voies de la Rédemption et du Salut ?

### Une responsabilité limitée dans la fin du royaume arthurien

#### L'amant, salut du royaume

Lancelot et Tristan sont présentés comme des personnages ambivalents : l'amour qu'ils portent à une reine menace la stabilité et même la vie du royaume, mais il a aussi permis en bien des occasions de sauver ce dernier de la destruction.

Jean Frappier a insisté sur cette concomitance du bien et du mal dans la *Mort Artu* : « Cette pluralité infiniment variée des créatures manifeste la puissance infinie du Créateur et elle produit dans chaque individu une complexité du bien et du mal, de sorte que les imperfections de l'homme ne détruisent pas ses mérites<sup>1</sup> ». La *Mort Artu* reprend un propos qui, s'il s'était absenté de *La Queste del Saint Graal*, se trouvait déjà dans le *Lancelot propre*. Nous précisons qu'à nos yeux, la valeur exemplaire du couple adultère n'est pas tant remise en question qu'elle n'est nuancée. Lancelot et Guenièvre restent représentatifs de l'*amour fine*, donc extraconjugal et peccamineux, dangereux pour le royaume puisqu'il s'attaque au couple royal ; mais ils ont une épaisseur romanesque bien supérieure à celle du simple *exemplum*.

Le *Lancelot en prose* est très imprégné de cette conception puisqu'il insiste sur le fait qu'Arthur aurait perdu sa terre sans le secours de Lancelot qui, par sa

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. XXVIII.

seule présence, l'a arrachée aux mains de Galehaut. C'est la capacité du jeune homme à se faire aimer, du fils de la Géante comme de la reine, qui crée le miracle. En outre, c'est en grande partie pour Guenièvre que Lancelot choisit de défendre la cause d'Arthur, comme le suggère son attitude lors des deux batailles successives, où il se livre au même rituel, renouvelant le geste courtois de Perceval absorbé par la *semblance* de sa dame imprimée par les gouttes de sang sur la neige<sup>1</sup>. Lancelot fait de cette guerre une joute courtoise et une preuve d'amour.

Les paroles que Gauvain suggère à la reine sont particulièrement significatives<sup>2</sup>. Le *vous*, qui désigne Guenièvre, est omniprésent dans cet extrait à la tonalité courtoise marquée, comme l'indique notamment l'expression *si face anqui por vostre amor tant d'armes*. La *merci del royaume de Logres* et *l'onor le roi* sont donc entièrement subordonnés à l'*amor* et à l'*onor* de Guenièvre. C'est bien moins le chevalier d'Arthur qui défend le royaume que l'amoureux de la reine.

La partie contre l'échiquier magique devient une mise en abyme de cet état de fait, la tactique utilisée par Lancelot apportant finalement la réponse à l'appel lancé par Gauvain depuis la bretèche où il observe les armées d'Arthur et de Galehaut qui s'affrontent : Lancelot ne sauve le roi qu'à la demande de la reine pour la *revengie[r]*<sup>3</sup>. En outre, lors de la première partie qu'il a remportée contre l'échiquier, il a sauvé le roi à l'aide d'un simple pion placé au côté de la reine<sup>4</sup>. La stratégie de Lancelot s'organise autour de la reine, mais c'est ce qui permet au roi de conserver son territoire. La métaphore des échecs signifie tout autant la menace que représente le chevalier pour Arthur que l'aide qu'il peut lui apporter.

C'est souvent indirectement que l'amant sauve le royaume, sa volonté première étant de protéger la reine. En témoignent les épisodes de la Charrette<sup>5</sup> ou du Val des Faux Amants<sup>6</sup> où Lancelot délivre les habitants de Logres et des chevaliers prisonniers de l'Autre Monde en attente de leur libérateur.

Emmanuelle Baumgartner analyse, à travers le personnage de Banin, ce rôle du chevalier dans le *Lancelot* :

Il n'est sans doute pas indifférent qu'en ce même passage du texte soit clairement distinguée la table où siège Arthur, le *dois*, de la Table Ronde, espace propre de la chevalerie, et que soit indiquée, par les allées et venues de Banin, la nécessaire complémentarité entre les deux tables, entre les deux pouvoirs<sup>7</sup>.

Lancelot pallie les manques d'Arthur dont l'impuissance aurait pu coûter son existence au royaume de Logres, comme elle avait condamné à mort celui de Ban ; seule la force vitale du chevalier, qui est la force d'amour, peut faire sortir

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 54-55.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 60.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 393.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 293.

5 *Lancelot en prose*, tome II, p. 7 et suivantes.

6 *Lancelot en prose*, tome I, p. 287 et suivantes.

7 Emmanuelle Baumgartner, « La prose du *Lancelot* », *op. cit.*, p. 14.

de l'ombre cette terre, comme il a transformé une cité douloureuse en Joyeuse Garde.

Emmanuèle Baumgartner a également souligné la différence essentielle existant sur ce point entre le *Lancelot* et le *Tristan en prose* :

Soutien et défenseur d'une société dont il incarne avec éclat les aspirations les plus nobles, le chevalier errant devient ainsi le personnage essentiel, le centre et le point de mire de l'univers romanesque et supplante définitivement le roi. Déjà sensible dans le *Lancelot en prose*, le phénomène est encore plus accentué dans le *Tristan*<sup>1</sup>.

Jean-Claude Faucon confirme cette analyse : « Tristan est espéré, il sauve, il délivre les chevaliers [de Cornouailles] de leur indignité, il arrache en pleine mêlée le roi Marc aux Saxons. Il est le rédempteur, le messie de la Cornouailles<sup>2</sup> ». Voilà donc Tristan placé dans une posture similaire à celle de Lancelot dans le roman éponyme.

C'est ce que confirme la déploration du peuple de Cornouailles sur Tristan conduit au bûcher :

« Hé ! Tristanz, douz sires, chevaliers de grant valor, s'il sovenist bien au roi Marc de la destroete bataille et engoissee que vos feïstes encontre le Morholt d'Yrlande por la franchise de Cornoaille, [...] mauvés de Cornoaille, qui cest agait ont basti par lor traïson, fussent chacié de cort, et vos en fussiez sires. Et tu, rois Mars, qui a ceste mort t'acordes, encores t'en puisses tu repentir, encores en aies tu besoïg, et si avras tu sanz faille enz que tu muïres<sup>3</sup>. »

Il est vrai qu'avant de partir pour l'Irlande, Tristan a été le seul rempart de la Cornouaille ; cependant, contrairement à Lancelot, il n'était pas mû par son amour pour une femme. De la même façon, lorsqu'il défend la terre de son oncle contre les Saxons, Tristan n'a pas de pensée particulière pour Yseut.

La seule indication qui pourrait laisser entendre qu'Yseut constitue la raison d'être de son combat est très brève : *a cestui point, a bien mesire Tristrans failli du tout a avoir la roïne Iseut s'il ne prent le castel a forche*<sup>4</sup>. En outre, elle ne constitue qu'un commentaire du narrateur, et non l'énonciation des intentions de Tristan. On peut donc dire que si son amour ne s'oppose pas à sa mission dans le royaume, il ne constitue pas une motivation pour la remplir. Dans le *Lancelot en prose*, c'est l'amant qui sauve le royaume ; dans le *Tristan en prose*, c'est le chevalier. Le second roman, de ce point de vue, sauvegarde moins l'image du héros que le premier.

---

1 Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 176.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, introduction, p. 36.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 546. C'est nous qui soulignons.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 191.

## D'autres coupables

Les *losengiers* sont des personnages récurrents de la littérature courtoise dont la fonction est de provoquer la catastrophe finale, ou tout au moins celle qui crée le nœud de l'intrigue. Le *Lancelot* et le *Tristan* reprennent le motif et s'en servent pour créer des rebondissements tout au long du récit, mais surtout le coup de théâtre final, la dénonciation des amants. Or, Marie-Louise Ollier l'affirme : « la dénonciation de l'adultère constitue [...] en soi une manière de trahison<sup>1</sup>. » Les *losengiers* sont donc au moins aussi coupables que les amants de desservir le roi.

Morgain joue ce rôle dès le *Lancelot en prose*, aux côtés d'Agravain. Emmanuèle Baumgartner analyse l'impact produit par la révélation du secret amoureux, opposant la folie destructrice des *losengiers* à la sagesse mesurée d'Ogrin dans les *Tristan* en vers, intertextes qui ont cette fois servi de contre-modèles<sup>2</sup>. Le rôle de Morgain est particulièrement important puisqu'il prépare la catastrophe finale très en amont dans le roman : pour nuire à Guenièvre à laquelle elle voue une haine inextinguible, elle emprisonne Lancelot dans une chambre où il peint ses amours avec la reine<sup>3</sup>. Cette pièce est ensuite complètement oubliée, pour ne reparaître que dans la *Mort Artu*, où elle dessille les yeux du roi, convaincu par la main même de son ami que ce dernier l'a trahi<sup>4</sup>.

Le *Tristan en prose* traduit bien cette importance de Morgain dans son choix d'accroître son rôle en conservant les données du *Lancelot* mais aussi en les réutilisant dans l'histoire des amants de Cornouailles. Elle est alors à l'origine de la mort de Tristan et Yseut, qui préfigure celle de Logres. Le roman reprend le schéma bipartite qui préside aux interventions décisives de la fée : un premier séjour du chevalier au château de Morgain introduit les éléments nécessaires à la catastrophe finale, avant d'être laissé de côté et de ne reparaître que pour le dénouement. Dans le cas de Tristan, ces éléments sont la mort de Huneson, l'ami de Morgain, tué par le héros ; Morgain demande à Tristan de lui donner sa lance qui, lui prédit-elle, le tuera un jour à son tour<sup>5</sup>. C'est en effet celle dont se sert Marc à la fin du roman pour blesser mortellement son neveu<sup>6</sup>. Démonstration est alors faite de la toute-puissance du Mal.

Elle partage avec les frères de Gauvain, Gaheriet excepté, la responsabilité du désastre final, en rendant public l'adultère de la reine, pour lequel la limite entre la sphère privée et la sphère publique est inexistante ; le désordre contamine toute la société qu'Arthur a en charge et qu'il représente.

Le texte accuse clairement les neveux d'Arthur, mesurant leur faute à l'aune de l'incommensurable amour que le roi voue à Lancelot<sup>7</sup>. Le pronom

---

1 Marie-Louise Ollier, « Le sens du procès dans la *Mort Artu* », dans *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 176-177.

2 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, op. cit., p. 72.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 47 et suivantes.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 59.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 178 et suivants.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 76 et suivants.

7 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 15-16.

adverbial *an/en* renvoie à la divulgation du secret de l'adultère et fait d'Agravain et Mordret la cause des groupes verbaux *torn[er] a mort et a destruction*, [*estre] occis et mor[ir]*. Ils sont alors fortement condamnés par l'expression *dommages et pechiez* dont le second terme, polysémique, peut aussi bien traduire la forte réprobation du narrateur qu'une sentence plus religieuse, qui fait écho au *pechié de la reine*<sup>1</sup>. Les neveux détruisent, en la personne de leur oncle, ce qui existait de meilleur dans le monde.

Après la mort de Gaheriet, c'est le lignage de Lot qui est tout entier pris dans cette condamnation, car Gauvain cherche à tout prix à venger son frère ; il est alors pris d'une haine démesurée pour Lancelot qui le laisse sourd à toutes les paroles de sagesse et de réconciliation que celui-ci peut lui adresser. Une demoiselle messagère lui adresse de vifs reproches, faisant retentir la voix de la raison autant que du destin, car ses paroles prédisent la fin de Gauvain<sup>2</sup>.

Comme souvent, la faute se grave dans la pierre de la tombe, afin de garder trace pour jamais de la culpabilité du pécheur : *CI GISENT LI DUI FRERE, MESSIRE GAUVAINS ET GAHERIEZ, QUE LANCELOS DEL LAC OCIST PAR L'OUTRAGE DE MONSEIGNEUR GAUVAIN*<sup>3</sup>. La mort de Gauvain est hautement symbolique car elle signifie, à travers le coucher irrévocable de leur soleil, le « crépuscule de la chevalerie » et de toute courtoisie, le terme de l'âge d'or arthurien.

En définitive, c'est à Gauvain lors de son agonie, et non à Lancelot, qu'Arthur reproche en termes très durs la destruction de son royaume<sup>4</sup>. Selon son oncle, Gauvain a définitivement éloigné de Logres son seul rempart efficace. La démesure de Gauvain constitue donc un élément décisif dans la chute de Logres. Le *Tristan en prose* se sert de cette donnée initiale pour l'accentuer et noircir une fois encore son propos. C'est un personnage qui livre une *vendetta* perpétuelle contre tous ceux qui se dressent en travers de son chemin. Tout est prétexte à batailler pour ce caractère devenu ombrageux et sournois, y compris les motifs les plus vils, comme l'envie et la haine. Ses frères sont également remodelés à son image, à l'exception de Gaheriet qui reste un personnage positif.

Le lignage de Lot dans son ensemble participe activement à la destruction des forces vives de Logres en assassinant sans pitié plusieurs chevaliers de la Table Ronde<sup>5</sup>, avant de finir par monter Arthur et Lancelot l'un contre l'autre. Ces meurtres sont parfaitement volontaires, voire prémédités, si bien que ce contexte remotive l'interpolation finale qui conclut la Quête où Gauvain avoue ces meurtres<sup>6</sup>. Ce que la *Queste* présentait comme un repentir sincère de fautes involontaires apparaît ici comme un regret feint. Dès lors, le terme polysémique de *mescheance*, par trois fois répété, désigne très clairement la conséquence d'un péché.

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 142-143.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 224.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 212.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 37, 53, 115, 139, 142 (mentions répétées de l'assassinat d'Érec), 130, 142 (mort de Palamède), 143 (aveu du meurtre de Baudemagu)...

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 143.

En outre, cela accentue la culpabilité de Gauvain en tant qu'initiateur de la Quête du Graal. Colette-Anne Van Coolput insiste sur l'écart de signification qui existe à ce propos entre le *Lancelot* et le *Tristan en prose* :

Or, il n'est pas indifférent que les malheurs soient, dans le *Tristan en prose*, enchâssés dans la Quête ; les maux sont simultanés à elle, et non postérieurs [...]. Le *Tristan en prose* par contre semble tenir la Quête en elle-même pour seule responsable de la désolation qui règne dans le pays<sup>1</sup>.

Si c'est la Quête qui tue le royaume, alors Gauvain a tenu l'arme.

La démesure du neveu trouve son reflet dans celle de l'oncle. Arthur lui-même, dans la *Mort Artu*, ne manque pas de le mentionner lorsqu'il se déclare tout autant coupable, immédiatement après avoir reproché à Gauvain d'avoir éloigné Lancelot du royaume<sup>2</sup>. Arthur est conscient que ce refus de l'appeler à l'aide le conduira irrémédiablement à sa perte. Cela le rend, à ce moment du récit, au moins aussi coupable que les amants, d'autant que Lancelot a longtemps laissé ouverte la voie de la réconciliation. Il déclenche en pleine conscience la catastrophe finale.

Régine Colliot explique comment la fin du cycle insiste sur la culpabilité du roi jusqu'à s'achever sur cette note négative : « La conjonction des deux épitaphes jette un jour fâcheux sur la mémoire d'Arthur, ce grand roi qui ne peut mourir qu'en tuant sous lui son dernier fidèle<sup>3</sup> ». La fin livre une clef d'interprétation qui le désigne comme l'auteur d'une faute majeure qui condamne le royaume de Logres.

La nature de cette faute n'est pas précisée, mais Philippe Walter suggère qu'elle est sexuelle. De nombreux mythes relevés par Claude Lévi-Strauss montrent « qu'il y a bien une relation de causalité entre la faute sexuelle et la disparition de la Souveraineté<sup>4</sup> ». On pourrait rapprocher son analyse de celle de Jean-Guy Gouttebroze : « Si Arthur est devenu un roi incestueux, c'est fondamentalement parce que le ou les créateurs du corpus *Lancelot-Graal* ont imaginé comme issue romanesque la dislocation de l'univers arthurien et que l'inceste est un élément d'anéantissement social<sup>5</sup> ». L'inceste d'Arthur renvoie alors l'adultère de Lancelot et Guenièvre au rang de cause seconde.

Enfin, le roi lui-même semble déchaîner contre lui les forces du destin, reprenant le motif littéraire de la malédiction ou du serment imprudents : « Se vos onques m'amastes, fetes tant que vous les preigniez prouvez ; et se ge n'en praing venchement tel com l'en doit fere de traïteur, ge ne quier jamés porter

---

1 Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 173.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 213.

3 Régine Colliot, « Les épitaphes arthuriennes », dans *La Mort le roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuelle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 158.

4 Philippe Walter, « La fin du monde arthurien », dans *La Mort le roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuelle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 83-84.

5 Jean-Guy Gouttebroze, « La conception de Mordret dans le *Lancelot* propre et dans la *Mort le roi Artu*. Tradition et originalité », dans *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 126.

coronne<sup>1</sup> ». Ces paroles prennent bientôt une tonalité d'ironie tragique, car Arthur n'obtient pas la vengeance exemplaire qu'il souhaite et perd sa couronne, son royaume et la vie.

## Un royaume voué à la mort

Logres s'est condamné de son propre fait. Si le Graal ne peut y demeurer, c'est que le royaume tout entier était inapte à le recevoir, la grande majorité des chevaliers étant composée d'émules plus ou moins parfaits de Gauvain, personnage incapable de reconnaître la Grâce lorsqu'elle se présente, comme à Corbenic dans le *Lancelot en prose*<sup>2</sup>, ou s'y opposant franchement par un comportement criminel, comme dans le *Tristan*<sup>3</sup>. Les chevaliers de la trempe de Bohort, Perceval ou même Lancelot, qui s'avère malgré tout sensible aux manifestations divines<sup>4</sup>, sont quantité négligeable en comparaison. L'amant de Guenièvre ne serait donc pas des plus coupables.

Il ne serait du moins pas le seul, même dans la *Queste del Saint Graal*, qui se révèle plutôt dure envers lui. A travers lui, elle stigmatise la luxure et l'orgueil<sup>5</sup> mais, plus généralement, c'est le fait de rester attaché aux valeurs courtoises et terriennes qui est reproché aux chevaliers, et en particulier à ceux de la Table Ronde.

En outre, l'empire arthurien semble être condamné par son existence même. Nul héros n'a le pouvoir de s'opposer à cette fin : malgré la victoire de Tristan sur les Saxons, ces derniers finissent par envahir la Cornouailles et attaquer Logres ; malgré la victoire de Galaad sur toutes les mauvaises coutumes et la conversion de plusieurs chevaliers, dont Lancelot, le Graal se retire et les forces du Mal triomphent.

Peut-être faut-il chercher l'explication de cette défaite annoncée dans le genre même du cycle en prose, qui se rattache à la chronique. Pierre-Yves Badel décrit ainsi l'esprit qui les anime :

Les chroniqueurs prennent-ils quelque recul, une théologie sommaire leur tient lieu d'explication : tout ce qui se passe manifeste la volonté de Dieu, Fortune élève ou précipite les rois pour l'édification des hommes, pour que chacun se rappelle la vanité des grandeurs terrestres, morale qui est celle de la *Mort Artu*<sup>6</sup>.

La chute de Logres est le fait de la volonté divine, et si les amants y sont impliqués, ils servent d'instrument plus que de raison à cette volonté.

Le royaume d'Arthur est soumis à des forces qui le dépassent, et en particulier la Fortune, subordonnée à Dieu, mais toujours très puissante. Elle apparaît en rêve à Arthur et lui annonce l'arrêt dont il fait l'objet et son royaume

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 110.

2 *Lancelot en prose*, tome II, p. 387.

3 Cf. plus haut.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 206.

5 Cf. seconde partie, chapitre 3, « *Le pechié de la reine* ».

6 Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, op. cit., p. 49.



à sa suite<sup>1</sup>. Ce destin lui avait été préfiguré par celui de Galehaut, qui ne fait qu'une incursion rapide dans le récit pour un personnage d'importance aussi capitale et dont l'histoire, au cours précipité, est une mise en abyme de celle d'Arthur.

Peut-être faut-il considérer alors sous un autre angle le rôle joué par les amants, et surtout les amantes. Noëlle Lévy définit ainsi la fonction féminine dans la littérature courtoise : « Fontaine ou miroir, la femme est désormais reflet. C'est en elle que se lit la valeur d'une famille, voire, ici, puisque Guenièvre est reine, d'une cour dans son entier<sup>2</sup> ». Le *Lancelot* et le *Tristan* utilisent en effet ces métaphores<sup>3</sup>. Guenièvre et Yseut renvoient à leurs royaumes respectifs l'image du péché de chacun.

## La solution : un art d'aimer ?

### Aimer d'un amour d'exception

L'art d'aimer que dessinent le *Lancelot* et le *Tristan* ne consiste pas à donner des recettes pour faire naître et perdurer l'amour, mais à tenter de faire cohabiter cette force dérégulatrice avec les lois qui régissent le royaume.

L'éthique arthurienne est par nature élitiste, et elle le prouve à nouveau à travers ce cas de figure. Un tel amour ne peut être réservé qu'à des personnages d'exception. Selon Pierre Le Gentil, cette condition était déjà primordiale dans les *Tristan* en vers : « [Chez Thomas,] les amants dignes de ce nom peuvent donc se réclamer d'un droit aristocratique qui les soustrait légitimement à la juridiction du commun des mortels et fait de leurs adversaires d'odieus persécuteurs<sup>4</sup> ». C'est là que se trouve la principale raison d'une construction des personnages qui obéit aux critères exigés par l'*amour fine* ou la *fin'amor*<sup>5</sup>.

C'est pourquoi la notion de *los* est si capitale pour les amants<sup>6</sup>. Elle détermine en partie l'impact qu'aura la relation courtoise sur la société. Noëlle Lévy l'analyse comme la conséquence d'un changement d'éthique : « Une morale sociale et collective du jugement a supplanté une morale individuelle de la faute et de la conscience. On est passé du sentiment à l'acte impudique, puis à sa publication<sup>7</sup> ». Cela implique le secret de la relation amoureuse et que les amants soient irréprochables dans leur réputation.

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 227.

2 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 371.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 274 ; *La Mort le roi Artu*, p. 4 ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 203.

4 Pierre Le Gentil, « A propos du mariage de Tristan et de la colère de Brangain dans le roman de Thomas », dans *Mélanges de Philologie romane offerts à Charles Camproux*, tome I, Montpellier, C.E.O., 1978, p. 404.

5 *Cf.* première partie, chapitre 3.

6 *Cf.* première partie, chapitre 2, « L'élève a-t-il dépassé le maître ? ».

7 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 181-182.

L'éthique du *Lancelot en prose* insiste fortement sur ce point, puisque Guenièvre explique que sa relation avec Lancelot ne sera condamnable que si son *los* est atteint<sup>1</sup>. Le doublet d'adjectifs *sage et vaillant*, intensifié encore par le superlatif *moult*, cautionne les paroles de la reine.

Le *Tristan en prose* reprend l'idée, notamment à travers Tristan et Yseut, dont l'adultère est pris en bonne part au royaume de Logres, du fait de leur *los* et de la mauvaise réputation de Marc<sup>2</sup>. Ils représentent un cas limite d'adultère publié au grand jour et pourtant accepté, voire valorisé : parce que chacun d'entre eux mérite d'être connu en tant que *plus bele dame du monde et meilleur cevalier du monde et le plus bel*, ils ont le droit et même le devoir d'être *ensamble veüs*. Cette règle est clairement énoncée par Dinadan, l'un des plus actifs théoriciens de l'amour : ce n'est pas la prouesse chevaleresque qu'il doit envier à Lancelot et Tristan, c'est un ensemble de qualités qui en font des êtres d'exception. Seule cette caractéristique les rend dignes d'aimer et capables de concevoir un tel amour<sup>3</sup>.

Pour autant, le *Tristan en prose* n'abandonne pas son pessimisme coutumier. Tristan et Yseut meurent d'amour malgré tout. La nature supérieure des amants est une condition nécessaire mais non suffisante.

## L'infidélité de l'amant comme issue

Nous distinguerons ici l'infidélité de l'adultère. Nous emploierons le terme *adultère* dans son sens strict pour désigner le fait d'entretenir une relation amoureuse en dehors des liens du mariage. Nous l'opposerons, en ce sens, à l'infidélité, mot d'acception plus large puisqu'il désigne en général un manquement à un engagement pris et, dans le cas qui nous intéresse, à des liens amoureux. Nous nous en servirons pour désigner l'inconstance du chevalier envers son amie, trahison d'un lien non plus légal comme celui du mariage, mais tout aussi exigeant : celui de la courtoisie.

Lancelot, comme Tristan, se livre à cette transgression. Dans le *Lancelot en prose*, le personnage éponyme rencontre plusieurs demoiselles avec lesquelles il adopte une attitude ambiguë qui permet de douter de son entière fidélité, pourtant légendaire, envers Guenièvre. De tous ces épisodes, l'auteur du *Tristan en prose* ne retient que ceux qui font intervenir la fille du roi Pellès, Amite ; il introduit en revanche dans l'histoire de son personnage éponyme quelques manquements à la parole donnée à son amie, en plaçant sur sa route la femme de Séguradès et Yseut aux Blanches Mains.

Comme l'a fait remarquer Michèle Gally<sup>4</sup>, dans le *Lancelot en prose*, le héros éponyme apparaît le plus souvent comme un objet de désir et il n'est pas rare qu'un autre personnage, parfois même un homme, lui fasse des avances<sup>5</sup>. La

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 116.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 135 ; tome V, § 260.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, p. 128.

4 Michèle Gally, « Sous le feu des regards ou la beauté captive », *op. cit.*, p. 51-64.

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 182-184.

plupart du temps, Lancelot fait preuve d'une constance sans faille. On pourrait citer la reprise d'un épisode du *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, celui de la demoiselle entreprenante<sup>1</sup>. Comme dans le roman en vers, Lancelot reste plus qu'insensible à toutes les tentatives de séduction de la demoiselle ; il est même très mal à l'aise, ce qui se traduit par les termes d'*anguoisseus*<sup>2</sup>, plusieurs fois employé, ou encore d'*anui* et ses dérivés<sup>3</sup>. Le chevalier ne peut être *eschaufé*, sinon par la reine<sup>4</sup> ; parce qu'en toute autre occasion il n'éprouve qu'*anui*, on le reconnaît comme Lancelot. Son identité se confond avec une attirance exclusive pour Guenièvre.

Pourtant, à deux reprises au cours du roman, Lancelot a un mouvement d'attirance envers une autre femme<sup>5</sup>. C'est une attirance physique que Lancelot ressent envers la demoiselle à la fontaine et la fille du roi Pellès : c'est leur beauté qui le met en émoi, comme le révèle la récurrence des termes *bele* et *biauté*. Si Lancelot ne les touche pas (du moins pas de manière consciente et volontaire), son regard sur elles est presque insistant : le fait de *resgarde[r]* prend véritablement valeur d'acte ; d'ailleurs, on peut remarquer toute la charge érotique dont est porteuse la description de la demoiselle de Corbenic, au lendemain de la nuit d'amour, description qui est faite à travers les yeux de Lancelot. On se rappelle que la *Bible* se montre très exigeante en matière de fidélité. L'*Évangile* de Matthieu évoque le cas où l'infidélité (restreinte alors bien entendu au cadre du mariage) se limite à un regard désirant<sup>6</sup>. Le texte des *Béatitudes* dépasse l'ancienne loi du Décalogue, et il correspond à la morale de l'intention prépondérante au XIII<sup>e</sup> siècle : on peut donc gager que le *Lancelot* y fait implicitement référence. Le regard est un substitut d'acte sexuel.

On voit bien ici que l'infidélité de Lancelot ne consiste pas dans le fait d'avoir des relations charnelles avec une autre femme que Guenièvre, et l'auteur y insiste. Lorsque cela se produit, à deux reprises, c'est à l'insu du personnage qui, trompé par la ruse de la vieille Brisane, est persuadé de passer la nuit avec la reine<sup>7</sup>. On est passé à une morale de l'intention : il y a infidélité lorsque Lancelot désire une autre femme.

Cela est d'autant plus important que Lancelot et Guenièvre forment un couple sur le mode de l'*amour fine*. Or, c'est bien une relation de type courtois que Lancelot entame avec la demoiselle à la fontaine puisqu'elle gagne un

---

1 Cet épisode est redoublé par celui qui fait intervenir la suivante de Morgain.

2 *Lancelot en prose*, tome II, p. 20, 21, 23.

3 *Lancelot en prose*, tome II, p. 23.

4 Il en est ainsi à Corbenic avec Amite, dans le *Lancelot en prose*, tome IV, p. 210-211.

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 155 : la demoiselle à la fontaine ; p. 205 et 212 : la fille du roi Pellès

6 *Nova Vulgata Bibliorum sacrorum*, *op. cit.*, Mt 5, 27-29 : « Vous avez entendu qu'il a été dit : *Tu ne commettras pas l'adultère*. Eh bien ! moi je vous dis : Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis, dans son cœur, l'adultère avec elle. Que si ton œil droit est pour toi une occasion de péché, arrache-le et jette-le loin de toi : car mieux vaut pour toi que périsse un seul de tes membres et que tout ton corps ne soit pas jeté dans la géhenne. » (traduction de *La Bible de Jérusalem avec guide de lecture, La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem*, *op. cit.*).

7 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 210.

véritable titre d'amie qui la place sur le même rang que la reine<sup>1</sup>. La demoiselle propose à Lancelot de pratiquer l'*amor purus*<sup>2</sup>, donc d'être son amie à part entière, selon le code courtois ; cet état de fait est scellé par un échange de *drueries*, qui sont les signes visibles qu'une relation amoureuse existe entre un homme et une femme<sup>3</sup>. Lancelot réitère ainsi le geste de son père<sup>4</sup>. Or, le roi Ban est bien accusé de péché de chair pour cette relation extraconjugale<sup>5</sup>. Ne peut-on voir dans ce parallèle un moyen implicite de condamner le geste de Lancelot, de mettre encore sur le même plan le désir et l'acte charnel?

En outre, le gage qu'il remet à la jeune fille n'est pas anodin puisqu'il s'agit d'une ceinture dont Guenièvre elle-même lui a fait cadeau et qu'il ne pourrait donner *a dame ne damoisele*, abolissant la distinction qu'il avait établie un peu plus tôt pour s'autoriser à aimer deux amies, et comprenant par conséquent cette fois la reine dans ses paroles. Qui plus est, la ceinture est probablement l'accessoire le plus éminemment sexuel dans la tenue vestimentaire puisque c'est elle qui sépare le haut et le bas du corps, l'âme de l'instinct et des pulsions charnelles<sup>6</sup>. Ainsi, si Lancelot et la jeune fille se contentent du premier stade de l'*amor purus*, celui où seule la parole engage les amants, le don qu'offre le chevalier à sa nouvelle amie rend tendancieuse la classification en *amor purus* et en *amor mixtus* : il se délie de ce lien symbolique avec la reine et en ceint la jeune fille dont il préserve ainsi la virginité qu'elle conserve pour lui afin de pouvoir rester son amie *comme demoiselle*<sup>7</sup>.

On ne pouvait parler d'*amor mixtus* à propos de la nuit avec Amite puisque Lancelot pensait coucher avec la reine. Mais le regard qu'il portait sur la fille de Pellés nous apparaissait déjà comme un substitut d'acte sexuel ; le don de la ceinture à la demoiselle de la fontaine nous paraît relever du même symbolisme. C'est dans ces accomplissements métaphoriques de l'acte charnel qu'il faut voir l'*amor mixtus*. On retrouvera un épisode semblable avec la demoiselle d'Escalot, qui vient rappeler, de manière très atténuée, celui de la demoiselle à la fontaine<sup>8</sup>. L'image de l'amant sans faille a donc de quoi être partiellement remise en cause.

Il faudrait peut-être rajouter une nouvelle jeune fille à cette liste : la demoiselle qui tire Lancelot du puits aux coulevres<sup>9</sup>. Elle ne fait aucune avance au chevalier et ce dernier ne montre aucune marque d'attirance pour elle ; cependant, elle est le double de la demoiselle à la fontaine dont elle reprend tous les motifs, et avec laquelle elle fait système : elle sauve Lancelot d'une eau

1 *Lancelot en prose*, tome IV, pp. 157-158.

2 André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, *op. cit.*, p. 125.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 159.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 227.

5 *Lancelot en prose*, tome II, p. 37.

6 Cf. Romaine Wolf-Bonvin, « Nouer l'amour, nouer la mort : la ceinture sarrasine dans *Beuve de Hantone* », dans « *Si a parlé par moult ruiste vertu* », *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, textes publiés sous la direction de Jean Dufournet, Paris, Champion, 2000, p. 559 et p. 561.

7 Cf. Romaine Wolf-Bonvin, « Nouer l'amour, nouer la mort : la ceinture sarrasine dans *Beuve de Hantone* », *op. cit.*, sur la tradition antique de la ceinture nouée/dénouée.

8 Dans *La Mort le roi Artu*, cette demoiselle se présente à Gauvain comme l'amie de Lancelot, à qui elle a demandé de porter ses couleurs *par amors*.

9 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 298 et suivantes.

empoisonnée par des serpents, des *culuevres*<sup>1</sup>, et le chevalier guérit grâce à ses soins attentifs. On ne peut donc séparer ces deux figures de demoiselles formant, avec la fille du roi Pellès, un système féminin qui gravite autour de Lancelot et l'éloigne de Guenièvre, un système construit en chiasme autour de la nuit avec la fille du roi Pellès à Corbenic, son *climax*. Ainsi, s'il n'y a pas infidélité avec la demoiselle au puits, nous serons amenée à reparler de ce personnage comme fonctionnant en parallèle avec les jeunes filles qui tentent Lancelot.

L'auteur du *Lancelot en prose* n'insiste pas beaucoup sur les manquements de son héros à la foi jurée à Guenièvre mais préfère les suggérer afin de laisser planer une certaine ambiguïté que le lecteur sera libre de soulever ou non, selon la conception qu'il se fait du personnage.

Beaucoup plus marqués, bien que moins nombreux, semblent être ceux qui mettent en cause Tristan dans le roman éponyme. Ils arrivent très tôt dans le texte, avec l'épisode de la femme de Séguradès<sup>2</sup>. Tristan a déjà effectué un voyage en Irlande au cours duquel il a été séduit par Yseut et l'auteur situe là, explicitement, le début de l'histoire des amants<sup>3</sup>. Cependant, le jeune homme ne tarde pas à devoir rentrer en Cornouailles ; il y fait la rencontre de la femme de Séguradès. Bien qu'il n'y ait eu aucune promesse ni aucune déclaration échangée entre Tristan et la princesse d'Irlande et que l'on puisse considérer que leur amour ne naît véritablement qu'avec l'absorption du philtre, l'auteur laisse entendre que le héros commet là une faute envers Yseut en l'*obli[ant]*<sup>4</sup>. On se retrouve dans une situation opposée à celle du *Lancelot* où l'auteur cherchait à rendre à peine visible l'inconstance de l'amant.

La faute de Tristan paraît plus flagrante encore en ce qui concerne son mariage avec Yseut aux Blanches Mains. Certes, Tristan ne couche pas avec sa femme et l'amour, dans le *Tristan en prose*, implique l'union des corps comme des cœurs. En conséquence, parce que Tristan a résisté à son désir pour sa jeune épouse<sup>5</sup>, on pourrait dire qu'il est resté fidèle à son amie. Pourtant, celle-ci se montre extrêmement courroucée face à son comportement, ce qui n'est pas une marque d'incohérence narrative. Le romancier a donné à l'histoire de Tristan et Yseut une inspiration courtoise ; par conséquent, Yseut se réfère au code courtois pour évaluer la constance de son amant. Tristan se permet à peu près tout, excepté le *surplus*, c'est-à-dire que les rapports qu'il entretient avec sa femme se conforment au jeu amoureux courtois. D'ailleurs, on retrouve le vocabulaire courtois pour décrire leur relation : Tristan *acole* et *beise* Yseut aux Blanches Mains pour *soi déduire*<sup>6</sup> (on notera ici la présence du motif traditionnel de la joie courtoise et du *deduit* des amants). On ne s'étonne donc pas si *grant est la bataille des deus Yselz*<sup>7</sup> ; Tristan transpose la relation courtoise dans les rapports conjugaux.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 300.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 356.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 330.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 357.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 568.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 579.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 568.

A cette infidélité de Tristan, qui se situe au début du roman, fait pendant celle de Lancelot, qui apparaît à la fin<sup>1</sup>. L'auteur du *Tristan* n'a gardé que l'aventure avec la fille du roi Pellès : pendant la plus grande partie du roman, Lancelot et Guenièvre forment un couple exemplaire qui sert de modèle à Tristan et Yseut. En conséquence, Lancelot devait alors apparaître comme un amant irréprochable.

Cependant, la vision que l'auteur veut donner du personnage se modifie petit à petit dans le récit et, à la fin du roman, le caractère de Lancelot se rapproche de celui de Tristan. C'est pourquoi on retrouve les deux nuits avec Amite, mais de manière très rapprochée dans la narration, jusqu'à ne former pratiquement qu'un seul épisode, afin que cette faute de Lancelot soit placée symétriquement par rapport au mariage de Tristan. Les deux passages se répondent parfaitement, marquant ainsi la similitude des situations dans lesquelles se trouvent les deux chevaliers. Les manquements des deux hommes à la foi jurée sont plus nombreux qu'on aurait pu le croire : pour Lancelot, on retiendra les épisodes de la demoiselle à la fontaine et de la fille de Pellès, et pour Tristan, ceux de la femme de Séguradès, que l'auteur a nettement voulu marquer comme négatif, et du mariage avec Yseut aux Blanches Mains.

Ces épisodes d'infidélité amènent les héros à se confronter à la mort, puis à la vaincre : Lancelot recouvre la raison après plusieurs années de démence, la colère de Guenièvre et d'Yseut s'apaise. Cette lutte et cette victoire sur la mort rappellent le schéma de l'épreuve qualifiante telle qu'on la rencontre dans les contes. Les épisodes de tentation amoureuse pourraient être considérés comme autant d'épreuves que doivent surmonter les personnages.

Cette hypothèse trouve confirmation dans le parallèle qui s'opère, dans le *Lancelot en prose* et le *Tristan en prose*, entre la nuit que Lancelot passe avec la fille du roi Pellès et celle que passent Bohort et Gauvain à Corbenic. L'amant de Guenièvre est le seul à ne pas se coucher dans le lit merveilleux du château. En revanche, Bohort et Gauvain sont bien soumis à une épreuve ; on en retrouve toutes les étapes traditionnelles comme le combat avec un animal féroce (le lion), les visions effrayantes où se mesure le courage du chevalier (le combat des serpents), les signes à interpréter (tout n'est en effet que *senefiance*<sup>2</sup>, comme l'indique l'inscription que le serpent multicolore porte à son front) et au bout, la récompense : le Graal. Mais si Lancelot, disqualifié pour l'aventure suprême, est éloigné du lit périlleux de Corbenic, c'est pour subir une autre épreuve, dans un autre lit, dangereux pour son amour avec Guenièvre, et accéder à un autre Graal : Galaad.

Dans le *Lancelot en prose*, on l'a vu, cette épreuve n'est pas unique, elle fait partie d'une série de tentations que Lancelot doit éviter. Il échoue auprès de la première demoiselle qui est mise sur sa route : la demoiselle à la fontaine. Cependant l'épreuve n'est pas alors définitivement manquée. Parce que la demoiselle au puits est un double de celle de la fontaine, sa rencontre apparaît

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 33 et suivants, puis § 49 et suivants.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 264. *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 142.

comme une deuxième chance. Le second passage est épuré de toute l'ambiguïté qui caractérisait la relation avec la première jeune fille. La demoiselle au puits laisse Lancelot parfaitement indifférent ; cette fois, l'épreuve est réussie et vient effacer l'échec initial.

Le bilan des épreuves subies par Tristan est plus mitigé : il ne résiste pas aux charmes de la femme de Séguradès<sup>1</sup> et difficilement à ceux d'Yseut aux Blanches Mains. Néanmoins, cette dernière épreuve n'est pas entièrement vouée à l'échec puisque, se rendant compte de son erreur, il décide de ne pas s'unir charnellement à sa femme. Il s'oppose en cela au personnage qui est en quelque sorte son double négatif, Marc, qui se contente d'avoir le corps et non le cœur d'Yseut. Le véritable amant est donc ici un anti-mari : ce n'est pas seulement l'amant qui triomphe de l'épreuve, mais la *fin'amor* qui l'emporte sur l'amour conjugal. Ainsi, le personnage d'Yseut aux Blanches Mains qui, avec le changement du dénouement, a perdu la raison d'être qui justifiait sa présence dans les versions en vers, recouvre ici une utilité.

Le parallèle se poursuit avec le naufrage des époux en Pays de Servage<sup>2</sup>, qui fait écho au séjour des amants au Château des Pleurs des Lointaines Îles<sup>3</sup>. On y retrouve le même schéma narratif : le couple s'échoue en pays hostile, il y est emprisonné et Tristan doit combattre pour leur permettre de recouvrer la liberté. Il existe cependant une différence essentielle que le parallèle doit faire ressortir : la beauté d'Yseut la Blonde était efficiente et avait contribué, associée à la bravoure de Tristan, à mettre un terme à une mauvaise coutume. Celle d'Yseut aux Blanches Mains reste sans effet. Le véritable couple est désigné par sa capacité à agir bénéfiquement sur le monde qui l'entoure. Dès lors le personnage d'Yseut aux Blanches Mains disparaît presque complètement du récit, disqualifié par sa nature même, qui ne peut égaler celle de l'amie et, par conséquent, ne s'accorde pas à celle de l'amant.

Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* mènent une entreprise de sape pour montrer, de manière plus ou moins perceptible, plus ou moins ironique, que sous toute perfection apparente se cache une faille ; l'infidélité des amants en constitue une preuve majeure. Cependant, le lecteur reste assez surpris devant cette rupture de son horizon d'attente. Les auteurs se sont placés dans une situation inconfortable et la seule échappatoire qui se présente à eux est de conserver ces épisodes tout en préservant autant que possible l'image de l'amant parfait. Pour ce faire, le moyen le plus évident consiste à évincer la rivale de Guenièvre et Yseut.

C'est ce qui se produit avec la demoiselle à la fontaine. Anne Berthelot remarque qu'elle est éliminée au moment même où elle se met au service de Guenièvre à Camelot<sup>4</sup>. A partir de cet instant, elle entre dans la sphère de la reine pour n'être que l'une des innombrables demoiselles qui l'entourent, l'un de ces satellites insignifiants, effacés comme les étoiles s'effacent auprès du soleil.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 368.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 590 et suivants.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 450 et suivants.

4 Anne Berthelot, « Du lac à la fontaine – Lancelot et la fée-amante », *op. cit.*, p. 7.

De plus, et comme on l'observe chez les autres demoiselles, celle de la fontaine est dépourvue de nom. Les jeunes filles de ce type sont légion dans les romans arthuriens et plus encore dans les grands cycles en prose où elles ne sont le plus souvent employées que comme des utilités. Ne pas donner de nom à la demoiselle à la fontaine, à la demoiselle au puits, à la femme de Séguradès, révèle une volonté de les fondre dans cette masse confuse pour leur retirer toute possibilité de marquer profondément l'esprit du lecteur.

Le cas de la fille du roi Pellés est plus complexe. Lorsqu'elle fait son entrée dans le roman, c'est au cours d'une simple évocation, mais celle-ci la met directement en concurrence avec Guenièvre et ne lui donne pas un nom, mais deux : *et si avoit non Amite en sornon et en son droit non Helizabel*<sup>1</sup>. Ensuite, cependant, elle ne sera plus désignée que comme la fille du roi Pellés, ce qui ne lui confère plus une individualité mais la situe dans un lignage sacré ; elle n'est plus alors une rivale de Guenièvre, mais la descendante des gardiens du Graal et la mère de Galaad.

La seule demoiselle qui conserve son nom tout au long de son apparition dans le récit est Yseut aux Blanches Mains, nom qu'elle a hérité de la version de Thomas. Cependant, après avoir repris sa femme à Tristan, Marc prononce une phrase qui nous semble significative : « [...] *Or quiere Tristanz une autre Yselt, car ceste ne li remendra plus*<sup>2</sup> ! » Toute identité est ici niée par avance à Yseut aux Blanches Mains, qui n'est qu'un double d'Yseut la Blonde.

En outre, le rôle de la princesse de Petite Bretagne, au niveau de la narration, est avant tout fonctionnel : on peut dire qu'il s'agit d'un pur phénomène d'intertextualité dans la mesure où la mort des héros ne sera plus le fait d'Yseut aux Blanches Mains mais du roi Marc. N'étant plus une donnée capitale de la narration et du dénouement, la jeune femme n'est d'ailleurs pratiquement plus évoquée dans la suite de l'œuvre.

Plus encore, si l'on excepte la partie qui concerne les noces de Tristan, Yseut aux Blanches Mains devient une simple figurante dans le récit. Lors du voyage en bateau dans l'île de Nabor le Noir, elle est oubliée par l'auteur (et le lecteur à sa suite), qui utilise le subterfuge d'une blessure à la tête pour la laisser de côté<sup>3</sup>. Tristan lui-même ne semble pas toujours se souvenir de sa présence. C'est à peine s'il l'évoque dans la lettre qu'il adresse à Lancelot. La non consommation de son mariage, donnée capitale de la légende primitive, est évoquée presque incidemment par l'auteur, en une courte phrase<sup>4</sup>. L'auteur fait de l'épouse de Tristan un personnage falot, presque absent du récit, qui ne porte en aucune façon ombrage à Yseut.

Enfin, les deux auteurs veillent à ce que jamais une autre femme n'éclipse totalement Guenièvre ou Yseut. Elles restent toujours présentes dans les paroles ou les pensées de leurs amants, si bien qu'elles ne disparaissent à aucun moment de l'horizon du lecteur. Pourtant, si cela contribue à atténuer la faute du héros, cela ne suffit pas à le disculper. Dans leur tentative pour concilier les

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 59-60.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 555.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 592.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 616.



inconciliables, la perfection apparente de l'amant et son infidélité, les auteurs du *Lancelot* et du *Tristan* ont recours à des moyens divers. Le premier d'entre eux, et le plus évident, est d'ignorer ces épisodes, autant que faire se peut, aussitôt qu'ils ont été rapportés par le roman. Ainsi, la rancœur est presque étrangère aux amantes trompées. On l'a vu précédemment, Guenièvre avoue que c'est injustement qu'elle s'est mise en colère contre son ami<sup>1</sup>. Les autres personnages abondent dans son sens et justifient à leur tour Lancelot, comme le fait Bohort en reportant habilement la faute sur la reine<sup>2</sup>. La manière dont le récit présente les événements est au moins aussi importante que les événements eux-mêmes.

L'auteur du *Lancelot en prose* justifie les tentations amoureuses de son héros de manière systématique. Avec la demoiselle à la fontaine, il est en quelque sorte placé devant un *ultimatum* : la jeune fille, seule susceptible de le sauver d'une mort imminente, languit d'amour pour lui ; si elle meurt, Lancelot meurt aussi. Contraint de se déclarer son ami, il ne peut ensuite se rétracter et doit consentir à un échange de gages et à ce qu'elle se réclame de son amour. Les deux nuits qu'il passe dans le lit de la fille de Pellès sont la conséquence des plans manigancés par Brisane.

A Corbenic, l'auteur réutilise le motif du philtre, rendu extrêmement populaire par la légende de Tristan et Yseut et qui apparaît presque naturellement dans le contexte d'un château qui appartient, par bien des aspects, à l'Autre Monde, à la *merveille*. On remarque d'ailleurs que la boisson proposée par Brisane est désignée par le terme de *vin*<sup>3</sup>, de la même manière, donc, que le philtre dans les *Tristan* en vers, où l'on parle de *vin herbé*.

A Camelot<sup>4</sup>, l'explication avancée est plus rationnelle : Brisane sait que Guenièvre doit appeler Lancelot en pleine nuit pour qu'il vienne la rejoindre dans sa chambre ; or la reine a invité la fille du roi Pellès à dormir dans la même pièce qu'elle, afin de lui faire honneur. La vieille femme n'a donc plus qu'à devancer la messagère de la reine pour conduire Lancelot dans le lit qu'elle lui destine, à la faveur de l'obscurité. Cela constitue un événement si choquant pour le lecteur que la véritable rupture dans le caractère du héros, la contemplation érotisée de la demoiselle après la première nuit, passe pratiquement inaperçue et paraît presque anodine.

Cette première nuit de Lancelot avec la fille du roi Pellès prend en outre des allures de sacrifice : il ne s'agit pas d'une infidélité puisque la jeune fille ne se donne au chevalier que pour obéir à la volonté divine et *le fruit recevoir*<sup>5</sup>, ce fruit extraordinaire que sera Galaad. C'est une infidélité particulière, qui n'est pas placée sous le signe du charnel mais du spirituel.

De même, dans son récit confession à Guenièvre, la demoiselle à la fontaine transforme l'épisode de son amour platonique avec Lancelot de manière avantageuse pour ce dernier en assumant l'entière responsabilité de cette relation

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 179.

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 179 ; on retrouve sensiblement les mêmes paroles dans *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménéard, tome VI, § 53.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 208.

4 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 173 et suivantes.

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 210.

nouvelle<sup>1</sup>. La jeune fille se met en position de sujet de presque tous les verbes qui relatent l'avancement de la relation courtoise. Pour justifier son héros, l'auteur modifie la présentation des événements par la manière dont ils sont rapportés par le narrateur ou les personnages du récit.

D'ailleurs, Lancelot est à plusieurs reprises présenté comme une victime de la ruse féminine. L'épisode de Corbenic reprend le motif tristanien du philtre, renforcé par la parenté phonique des noms de Brisane et de Brangien. On se rappelle que dans les légendes en vers, Tristan et Yseut sont considérés comme des victimes du vin herbé. Lancelot reprend ce motif et se pose comme une victime de la ruse féminine incarnée par Brisane qui représente la figure traditionnelle de la vieille entremetteuse.

L'épisode le plus difficile à justifier était celui de la demoiselle à la fontaine, et c'est pour celui-ci que l'auteur du *Lancelot* a déployé tous ses talents de rhéteur. En effet, c'est par une succession de sophismes qu'il fait admettre au lecteur l'incartade du chevalier. C'est dans la bouche de Lionel qu'il place le premier d'entre eux<sup>2</sup> : il fait une démonstration pour prouver à Lancelot que la véritable trahison serait, non pas de tromper Guenièvre, mais de ne pas le faire et mourir empoisonné, ce qui est justifié ensuite par l'ordre donné par la reine elle-même d'accepter l'amour de la demoiselle.

Le second raisonnement qui vise à prouver l'innocence de Lancelot est celui, particulièrement captieux, que lui fait la demoiselle qui s'avère à son tour extrêmement rusée : « *Et ainsi ne fauserez vos de riens a vostre dame, car vos me porrez amer comme pucele et li comme dame*<sup>3</sup> ». Voici donc Lancelot pourvu, en toute impunité, de deux amies légitimes. En filigrane du roman semble se dessiner le sourire ironique d'un auteur qui joue avec ses personnages et les stéréotypes qu'ils véhiculent ; c'est du moins la lecture que semble faire du roman l'auteur du *Tristan* qui développe les potentialités de son intertexte jusqu'à être visiblement parodique.

On pourrait objecter que, dans la trajectoire verticale du *Lancelot* qui s'élève peu à peu du plan terrestre au plan spirituel, cette relation avec la demoiselle à la fontaine annonce la Jérusalem céleste où tout amour sera sublimé par la *caritas* et où Lancelot pourra aimer en même temps une dame et une demoiselle. Pourtant, la construction du roman ne dément pas notre hypothèse. Ainsi, la victoire de Lancelot au Val des Faux Amants, qui impliquait une parfaite fidélité tant en actes qu'en pensée, est placée avant l'épisode de la fontaine. Ensuite, un épisode semblable apparaît, celui de la carole magique ; mais cet enchantement répond à des critères moins exigeants : il suffit d'avoir aimé d'amour pour entrer dans la carole. La fidélité n'est plus un critère sélectif. L'auteur suggère-t-il que Lancelot ne pourrait plus alors réussir au Val des Faux Amants ? Il est vrai que sa critique, si critique il y a, est toujours discrète.

Le *Tristan* se veut plus subversif et dénonce l'illusion courtoise, si bien qu'il s'autorise à prendre plus de distance avec le personnage de l'amant parfait, même s'il doit le faire de manière encore assez discrète pour ne pas heurter son

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 369-370.

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 151.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, pp. 157-158.

lectorat. Utilisant le système des interpolations, il ne change rien aux deux épisodes avec la fille de Pellès. Cependant, il les rapproche dans son récit, ce qui introduit une nuance ironique qui démasque un peu plus le procédé du *Lancelot* : en effet, le héros tombe successivement dans les deux pièges tendus par Brisane, et cela paraît peu probable, sauf à supposer qu'il soit particulièrement naïf.

Cette pratique est récurrente chez l'auteur du *Tristan en prose* qui introduit souvent un regard distancié par rapport aux événements qu'il rapporte. Son personnage éponyme, d'ailleurs, n'y échappe pas. Ses infidélités sont introduites dans le récit avec moins de cohérence que dans le cas de Lancelot. Tout d'abord, sa passion pour la femme de Séguradès arrive comme un coup de théâtre, ce que l'auteur marque par une rupture dans l'enchaînement du récit. Tristan vient à peine de revenir d'Irlande et de raconter ses aventures à la cour de Marc quand, tout à coup, le conteur passe à un sujet qui n'a aucun rapport avec ce qui a été dit précédemment, et qui disparaîtra aussi vite qu'il était survenu dans le récit<sup>1</sup>.

L'apparition d'Yseut aux Blanches Mains est moins choquante, dans la mesure où l'auteur lui donne une justification. Comme chez Thomas, Tristan aime la jeune fille à cause de sa beauté et du nom qu'elle porte. En revanche, ce qui distingue la version en prose de la version en vers est que le jeune homme désire épouser la seconde Yseut non plus pour connaître ce que son amie éprouve entre les bras du roi Marc, mais pour l'oublier<sup>2</sup>. Dans le contexte d'un roman qui se veut courtois, ou du moins veut le paraître, cela est très surprenant, puisque l'amant exilé ne trouve pas la moindre joie dans sa souffrance, pas plus qu'il ne cherche à pratiquer l'amour de loin. De manière discrète, dans la mesure où cet épisode n'est pas un ajout mais appartient à la tradition tristanienne, l'auteur porte atteinte à l'image d'amant parfait.

Tristan et Lancelot ne sont donc pas mis en scène sous le même jour, ce qui correspond à une nécessité due à la construction de leurs personnages respectifs. Tristan, la plupart du temps, est un héros actif, qui va à la rencontre des événements, quand il ne les provoque pas. C'est lui qui décide d'entamer une relation avec la femme de Séguradès ; il en est de même pour son mariage, même s'il a été orienté dans sa décision par Kaherdin<sup>3</sup>. Même le vin herbé n'a plus sur lui l'emprise qu'il avait dans les romans en vers puisqu'il tombe amoureux d'Yseut avant de l'avoir bu<sup>4</sup>.

Au contraire, Lancelot est passif devant le désir d'autrui ; il ne cherche pas à provoquer l'amour, et quand celui-ci naît de lui-même, il se laisse aimer. Cette caractéristique du personnage lui est intrinsèque, comme l'indique cette déclaration de la Dame du Lac : « [...] *Mais ore vous en alés, boins et biax, jentiex et graciex, desirés de toutes gens et amés sor tous chevaliers de toutes dames ; et itex serez vous, je le sai bien*<sup>5</sup> ». Elle est également bien marquée dans

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 356.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 560.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 567-568.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 329.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 270.

la confession que fait la demoiselle de la fontaine à Guenièvre<sup>1</sup> : dans son discours, Lancelot est toujours en position d'objet.

Il semble toujours moins agir qu'être agi. Car il est placé sous le signe d'une sorte de déterminisme, héréditaire et humoral<sup>2</sup>, qui le pousse à commettre le *pechié de la reine*<sup>3</sup> comme à désirer de belles jeunes filles. Et tout comme il est tombé amoureux de la reine au moment même où il l'a aperçue, ses infidélités passent par le regard.

Enfin, la disproportion que l'on note dans le *Tristan en prose* entre les infidélités du héros éponyme et celles de Lancelot est consécutif du rôle qui a été attribué à chacun dans le récit. Tristan est l'amant conçu de manière réaliste, peut-être parce qu'en tant que héros il est doté d'une psychologie plus complexe. Face à lui, se trouve Lancelot, moins construit comme un modèle que comme un personnage individualisé. C'est pourquoi il adresse de vifs reproches à son ami au sujet de son mariage : Lancelot représente l'amant courtois irréprochable, il ne doit plus révéler les faiblesses qui étaient les siennes dans le roman éponyme. Les seules infidélités de Lancelot qui subsistent sont celles qu'il commet avec la fille du roi Pellès, et dont le but est narratologique : provoquer la naissance de Galaad et la folie de Lancelot.

L'amour est une tragédie<sup>4</sup>, ce qui se traduit notamment par des phénomènes de préfiguration. Dans le *Tristan en prose*, le rêve de Guenièvre<sup>5</sup> est remplacé par la lettre qu'elle envoie à Yseut. Elle y prévoit que son bonheur amoureux devra bientôt s'éteindre, ce qui annonce l'infidélité de son amant. En effet, dans cette lettre, elle n'envisage pas seulement que sa liaison soit découverte ; d'ailleurs, elle ne dit pas que l'amour se retournera contre son couple mais contre elle seule<sup>6</sup>. L'amour est intrinsèquement tragique car il est inconstant comme la Fortune et peut faire tomber celui qu'il a porté au sommet de manière arbitraire. Cela révèle le regard ironique de l'auteur qui met à bas le couple emblématique de Lancelot et Guenièvre. Lancelot a reproché à Tristan son infidélité avec véhémence<sup>7</sup>. Pourtant, par la suite, il est amené à agir de la même manière et le début du roman l'annonce. Le modèle s'avère imparfait, et la force d'amour, qui en assure la cohésion et le forme à son image, ne pouvait qu'être elle-même imparfaite. Cette faille transforme l'amour, force de vie, en sentiment mortifère.

Ce caractère se vérifie enfin dans la stérilité de ces unions passagères du héros avec une autre femme que son amie : cette liaison ne doit pas déboucher sur la vie, pas plus que ne peut le faire l'adultère courtois. S'il y a conception de Galaad c'est peut-être, au-delà des nécessités narratologiques, parce que lors de la première nuit, la fille du roi Pellès n'est pas encore amoureuse de Lancelot. Leur union n'est qu'un sacrifice à une volonté supérieure. Lorsqu'elle désire coucher avec Lancelot de son propre fait, elle est inféconde. Mais si cette

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 369.

2 Cf. seconde partie, chapitre 4, « L'amour comme fatalité ».

3 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

4 Cf. seconde partie, chapitre 4, « L'amour comme fatalité ».

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 119. Le scénario qui se joue ici est très proche de celui de la deuxième nuit que Lancelot passe avec la fille du roi Pellès.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 576.

infertilité revêt un caractère axiologique, elle permet aussi de rendre ces unions éphémères ; elles ne laissent aucune trace pérenne.

L'amour qui unit les amants adultères reste donc marqué d'un caractère d'exception, condition *sine qua non* pour qu'il soit admis par le lecteur, mais aussi par la société qui l'entoure. Cet amour constitue une condition nécessaire mais non suffisante. Les romans posent comme indispensable l'obéissance à certaines règles éthiques qui constituent un idéal amoureux.

### Aimer d'un amour platonique et mesuré

L'idéal du *Lancelot en prose* est basé sur la notion de mesure. Lorsque le héros, au début du roman, est décrit comme un être parfait, c'est un jeune garçon chez qui tout ou presque est *par mesure*<sup>1</sup> ou *a mesure*<sup>2</sup>. Ce portrait contient une clef pour l'analyse de l'ensemble du texte. L'amour idéal doit être à l'image de ce premier Lancelot. Ce qui est condamné, c'est la *fole amor*<sup>3</sup> (concept sur lequel le texte s'ouvre), donc plus la démesure en amour que l'amour lui-même. *La Mort Artu* le prouve, en montrant que la démesure des personnages, à travers diverses passions telles que la vengeance, la rancœur ou l'orgueil, amène la destruction du royaume.

Cette mesure se traduit par la notion de chasteté incarnée par un seul couple, celui que formaient l'aïeul de Lancelot et la dame de la Blanche Garde<sup>4</sup>. Dans le récit de leurs amours, on identifie le cadre de l'hagiographie, dont on retrouve bien des *topoi*. Mais l'hagiographie est ici celle d'un couple, solution originale, et de surcroît curieusement mélangée à un contexte courtois : une *dame* mariée est aimée d'un brave chevalier, leur amour est le résultat d'une élection à la fois réciproque, consciente et réfléchie, basée sur les qualités reconnues de l'aimé.

Ce couple idéal nous semble pouvoir être considéré comme une version idéalisée de Lancelot et Guenièvre, ce qu'ils auraient pu devenir détachés de l'attrait de la chair. L'aïeul du héros porte le même nom que lui, et il est lui aussi un roi chevalier qui fait reculer les forces maléfiques et impies. Si Guenièvre porte la couleur blanche dans son nom<sup>5</sup>, elle est aussi la dame de la Joyeuse Garde, symbole de l'amour libérateur que Lancelot lui porte ; la dame de la Blanche Garde semble réunir, par contraction, les deux termes. Un idéal était proposé aux amants, qui l'ont corrompu.

Le *Lancelot en prose* met en place une éthique du désir s'opposant à celle du plaisir. L'épisode de la carole magique en constitue le parfait contre-exemple, comme le suggère cette remarque d'Emmanuèle Baumgartner : « [...] la carole magique démontre à l'évidence comment l'attrait du plaisir, ici représenté par le

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 72.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 73.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

4 *Lancelot en prose*, tome V, p. 123-124.

5 Étymologiquement, son nom signifie « le blanc fantôme ».

chant et la danse, peut réduire l'être humain à l'état de *fol'* ». Le désir est une force qui porte en avant, alors que le plaisir englué dans l'immobilisme, d'où la nécessité de conserver un amour platonique.

Il doit l'être jusque dans ses intentions. Lancelot finit par en trouver la clef à la fin de sa vie, ainsi que Guenièvre, encore que pour cette dernière, seul un manuscrit insiste véritablement sur cette fin idéale<sup>2</sup>. Il n'est jamais dit que les amants renoncent à s'aimer, mais leur amour s'épure pour devenir une complicité toute spirituelle, équivalente à celle de son aïeul et de la dame de la Blanche Garde.

Un tel idéal amoureux trouve son origine dans le contexte social et religieux de la création de l'œuvre. Tout d'abord, la relation interpersonnelle entretenue entre le chevalier et son seigneur, le souci de l'honneur de ce dernier, donnent l'adultère platonique comme un idéal, ainsi que le signale Noëlle Lévy :

Si le chevalier a pour devoir absolu de ne pas s'exposer à la honte, c'est qu'il doit préserver l'image de son ami ou seigneur. Là est toute l'ambiguïté de l'amour courtois : la femme n'est traitée que comme le moyen par lequel s'élabore l'*imago* de l'époux et son adultère est valorisant s'il est caché ou platonique (il montre que la Dame, puisqu'elle est désirée, remplit bien son pouvoir de représentation glorieuse du pouvoir masculin), humiliant s'il est découvert (il souligne alors la faiblesse d'un mari et seigneur qui n'a pu préserver son bien). Symbolique, caché, l'amour courtois participe de la cohésion politique et sociale du monde [...]<sup>3</sup>.

Ainsi, l'amour platonique pourrait apparaître comme le degré le plus élevé de l'amour courtois, supérieur à l'adultère caché, qui est un moindre mal.

Car à cette obligation sociale s'ajoute un modèle religieux :

Pour la première fois au II<sup>e</sup> siècle un anonyme a l'idée d'appliquer la parabole évangélique du semeur (Mt 13, 18 sq.) qui, pour un grain semé, en récolte trente, soixante, cent, à la hiérarchie des états de vie proposés par le Nouveau Testament : virginité, chasteté, conjugalité. Le grand philosophe Origène reprend le barème. Jérôme aussi. Son succès est considérable<sup>4</sup>.

On voit que le propos du *Lancelot* est inspiré de cette éthique et de saint Jérôme, comme le prouve le commentaire du conteur sur la conception de Galaad, qui privilégie la notion de virginité<sup>5</sup>. L'image du fruit y est redoublée de celle de la fleur, qui dans leur impossible réunion miraculeusement réalisée, allie le symbole de la virginité à celui de ses bienfaits. Le texte dérive incessamment le terme de *virginité*, lui conférant une présence obsédante. Cette virginité n'est pas seulement *en œuvre*, elle est aussi *en volonté*. L'amour parfaitement chaste, tant

1 Emmanuèle Baumgartner, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 313.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 265-266 et note p. 281.

3 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 383.

4 Paulette L'Hermite-Leclercq, *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien des origines à la fin du Moyen Âge*, Brépols, collection « Témoins de notre histoire », 1997, p. 53, citée dans Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 24.

5 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 210-211.

du point de vue physique qu'intellectuel, ne bouleverse pas la société et obéit à un idéal qui, comme Galaad, concilierait les inconciliables : *l'amour fine* et la virginité, ou du moins la chasteté.

Le *Tristan en prose* a en partie hérité de cette éthique, puisqu'il reprend textuellement le passage que l'on vient de voir<sup>1</sup>. Mais n'est-ce pas avant tout un effet d'interpolation et ce roman ne commence-t-il pas à s'éloigner de l'idéal de virginité ?

## Aimer sur le modèle conjugal

Le *Tristan en prose* semble plutôt se conformer à la volonté de l'Église, au XIII<sup>e</sup> siècle, de promouvoir le mariage qu'elle a élevé au rang de sacrement. Noëlle Lévy décrit ainsi ce mouvement :

A une morale individuelle de la virginité va se substituer une morale conjugale de la chasteté [...]. En outre, la réforme grégorienne érigeant un mur entre les clercs et les laïcs, réservant aux premiers la continence, et le royaume des cieux, aux seconds, le mariage, permet à la fois de préserver la tendance ascétique de l'Église, et de répondre à l'exigence de promotion du mariage. Celle-ci est par ailleurs rendue plus aiguë au XI<sup>e</sup> siècle, à cause de l'influence du catharisme, hostile à la procréation et, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, à cause de l'idéal courtois d'une part, qui oppose au mariage entre un homme et une femme une union de choix, étrangère aux stratégies familiales et à la contrainte de procréation, et de la renaissance de la morale ascétique d'autre part<sup>2</sup>.

Il s'opère un clivage entre le *Lancelot*, reflet d'une morale de la virginité, et le *Tristan* qui se fait l'écho de volontés plus récentes de promouvoir le mariage.

Il est significatif de voir que le couple désigné comme modèle par les personnages n'est pas celui de Lancelot et Guenièvre, déclaré inférieur à celui de Tristan et Yseut<sup>3</sup>, mais celui que forment Arthur et Guenièvre<sup>4</sup>. L'union des deux époux est citée en exemple car ils se conviennent parfaitement. L'accord parfait n'est plus le privilège des amants, mais celui du couple conjugal.

Emmanuèle Baumgartner voit dans l'épisode de la *Vergogne Uter*<sup>5</sup> l'illustration de cette fidélité du roman à l'idéal matrimonial<sup>6</sup>. L'idée n'est pas de fustiger particulièrement le souverain ou le chevalier, mais de promouvoir le mariage et le respect de ses liens, par ceux qui s'y sont engagés et par ceux qui entourent les époux.

Il faut d'ailleurs constater que le *Tristan en prose* reforme souvent les couples d'*amis* sur le modèle conjugal : l'existence de conjoints n'est pas

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 35.

2 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 37.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 32.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 169.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 131 et suivants.

6 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 32-33.

mentionnée, et les amants vivent comme seigneur et dame sur une cité. On trouve ainsi dépeints des couples tels que celui de Morgain et son amant<sup>1</sup>, mais aussi celui que forment Dinas, le loyal sénéchal, dont toutes les actions sont des exemples de vertu, et son amie. Ces derniers donnent lieu à un épisode qui rappelle fortement celui de la *Vergogne Uter*, tant par son canevas que par son ton misogynne<sup>2</sup>. Dès lors s'établit un parallèle entre le couple marié et le couple d'*amis*, qui fonde entre eux une sorte d'équivalence.

Le couple formé par Tristan et Yseut est d'autant plus fondé dans son existence qu'ils représentent à eux deux un idéal promu par la cour d'Arthur. C'est ce que soulignent Emmanuèle Baumgartner et Michèle Szkilnik :

Des passages du *Tristan* insérés dans le texte ordinaire de la *Queste*, comme les §§ 89-90-91 ou le § 94, permettent ensuite d'insister sur la magnificence de la cour d'Arthur, d'une fête qui est *feste et passefeste* (§ 89) et où s'harmonisent et s'exaltent l'une l'autre la beauté féminine et la prouesse masculine. Un couple sans doute, Tristan et Iseut, incarnerait au plus juste cette alliance, comme le suggère Baudemagu. Mais le récit ne lui donnera pas corps – Iseut a refusé d'accompagner son amant à la fête – et elle restera, dans l'esprit du lecteur, comme l'impossible ligne de fuite du récit, comme la confirmation du désastre à venir tel que le prédit Baudemagu, qui est ici, comme dans le *Chevalier de la Charrette*, un très sage et très inefficace mentor<sup>3</sup>.

Le roman suggère que l'union pérenne de Tristan et Yseut pourrait déboucher sur l'institution d'une harmonie par l'extension à l'ensemble du royaume des *loci amoeni* qu'ils recréent lorsqu'ils vivent ensemble comme mari et femme.

Le *Lancelot en prose* avait toujours repoussé une telle éventualité. L'idéal conjugal n'est pas celui de Lancelot et Guenièvre. On pourrait penser qu'une telle union aurait pu naître théoriquement entre Lancelot et Amite, qui aurait allié prouesse, beauté et sainteté pour faire de Corbenic ou de l'Île de Joie le centre rayonnant où la perfection originelle aurait été restaurée. Cependant, leur union reste stérile, une fois qu'elle a produit Galaad : à l'Île de Joie, la mal nommée, Lancelot dépérit<sup>4</sup>, alors que la deuxième nuit qu'il passe avec Amite<sup>5</sup>, qui est une nuit de plaisir pour la jeune fille et non de sacrifice à la volonté divine, l'a jeté dans la folie et rendu méconnaissable. La chasteté, variante affaiblie de la virginité, reste un terme essentiel pour ce roman, qui ne peut concevoir comme parfaite l'union conjugale. Si ces épisodes subsistent dans le *Tristan en prose*, c'est uniquement à titre d'interpolations.

Alors que le *Lancelot* ne peut concevoir de conciliation heureuse de la chevalerie et de l'amour que dans un sentiment platonique qui demande au chevalier d'accroître sans cesse sa prouesse afin de mériter sa dame, dans la droite ligne de l'éthique courtoise, le *Tristan en prose* situe l'apogée de ses héros au tournoi de Louveserp, alors qu'ils sont déjà installés à la Joyeuse Garde où ils

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 166 et suivants.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 123-137.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, introduction, p. 21-22.

4 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 230 et suivantes.

5 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 171 et suivantes.



règnent en couple seigneurial. La chevalerie de Tristan est exaltée par l'amour de type conjugal.

Il semble contradictoire de la part de son auteur de magnifier cet amour et d'accepter un adultère qui met à mal deux mariages, celui d'Yseut avec Marc et celui de Tristan avec Yseut aux Blanches Mains. Il prend soin cependant de disqualifier ces unions officielles, de deux façons différentes. Il fait de Marc un mari illégitime, non d'un point de vue légal mais d'un point de vue moral, car indigne de sa femme.

Quant à Yseut aux Blanches Mains, ce n'est pas sa *valor* qui est remise en cause. Elle est un double d'Yseut qu'elle égale presque parfaitement. Cependant, cette nouvelle navigation vers une femme guérisseuse n'est pas, cette fois-ci, hasardeuse mais volontaire : ce n'est pas la main de Dieu qui a guidé Tristan vers sa future femme comme elle l'avait guidé vers la princesse d'Irlande<sup>1</sup> qui aurait fait pour lui une épouse idéale au dire de tous<sup>2</sup>.

C'est ce que confirme l'analyse que Janet Hillier Caulkins fait du *Tristan de Béroul* :

Tristan and Iseult are not responsible for their passionate love. It is not a question of the author not daring to allow them to serve as an example, but rather of an express desire on Béroul's part to show that the highest form of love on earth can be neither merited nor striven after : it is bestowed by Fortuna, on particular individuals. Any deliberated attempt to love would result in an inferior form, as is demonstrated by Mark and Iseult<sup>3</sup>.

L'amour de Tristan et Yseut est né à la suite d'une navigation aventureuse puis de l'absorption accidentelle du philtre. Ils forment le seul couple désigné comme légitime par la main du destin, et qui aurait dû être entériné par le mariage.

L'idéal que propose le *Tristan en prose* est donc d'allier la vie conjugale avec les règles de la *fin' amor* et de l'*amour fine*. Le roman montre également que cette alliance n'est qu'un idéal et que, en tant que tel, cet art d'aimer ne peut être réalisé : aucun couple ne le représente, contrairement à ce que l'on observait dans le *Lancelot*.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 310.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 485.

3 Janet Hillier Caulkins, « Béroul's concept of love as revealed in *Tristan et Iseult* », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, volume XXI, 1969, p. 150 : « Tristan et Iseult ne sont pas responsables de leur amour passionné. Ce n'est pas que l'auteur n'ose pas les autoriser à servir d'exemple, mais plutôt que Béroul, pour sa part, fait preuve d'un désir explicite de montrer que la plus forme la plus élevée de l'amour sur la terre ne peut être ni méritée, ni remportée : elle est octroyée par Fortune, à des individus particuliers. Toute tentative délibérée d'aimer aboutirait à une forme inférieure, comme le démontrent Marc et Iseult. » (C'est nous qui traduisons).

## Le repentir et la rédemption

### Par le retour à la foi conjugale et vassalique

La vie sociale, au Moyen Âge, se structure principalement autour de deux schémas, la relation vassalique et la famille. Du fait de leur adultère, les amants sont entrés en conflit avec ces deux institutions dont ils ont violé les règles. Il leur faut désormais, pour leur salut, retourner aux lois qu'ils avaient transgressées.

Pour Emmanuèle Baumgartner, la fin du *Lancelot en prose*, malgré la catastrophe, indique la voie d'une conciliation harmonieuse<sup>1</sup>. Même si Lancelot a demandé à être enterré aux côtés de Galehaut, ce qui semble consommer une rupture avec sa dame, il repose malgré tout pour l'éternité à la Joyeuse Garde, symbole de son amour pour Guenièvre.

En outre, la Joyeuse Garde rappelle un temps où ce sentiment, qui n'avait pas encore été concrétisé, se conformait à l'idéal amoureux du roman. Le chevalier était alors apte à porter autour de lui la joie, et remplissait son devoir, purifiant le royaume de ses enclaves maléfiques. Lancelot demeure pour toujours dans ce qui reste le monument de son aptitude à servir l'amour en même temps que son seigneur. Il repose à côté de celui qui symbolise à la fois la puissance d'un roi dont l'empire fut gigantesque, le compagnonnage chevaleresque et l'amitié absolue : à travers Galehaut, c'est aussi Arthur qui sommeille dans l'accord retrouvé avec son chevalier et ami.

La relation du vassal au seigneur est ainsi restaurée, quoique par procuration. Son équivalent, la relation conjugale, l'est également, même si le texte ne s'attarde pas beaucoup sur le cas de Guenièvre. Tout d'abord, on constate qu'il existe une sorte de fidélité dans la mort de la reine envers son mari<sup>2</sup> : lorsqu'on relève tous les connecteurs temporels, on constate qu'il n'a pas dû se passer plus de trois semaines ou un mois entre la mort d'Arthur et celle de sa femme. On assiste donc à une modification rassurante du schéma qu'avait légué la légende tristanienne où c'était l'amie qui suivait son amant dans la mort, les époux leur survivant.

La variante de l'appendice fourni à l'édition de la *Mort Artu* insiste plus encore sur la restauration de la fidélité conjugale et sur sa cohabitation harmonieuse avec la relation amoureuse adultère :

[...] et la reine remest ou servise Nostre Saigneur de si bon cuer qu'il ne li eschapa ne messe ne matine nuit ne jour, et tant se pena de prier pour l'ame le roy Artus et de Lancelot que ele ne vesqui que de un an, puis que Lancelos s'an fu partiz<sup>3</sup>.

Guenièvre réunit dans la prière son amour pour Arthur et son amour pour Lancelot, et réalise ainsi une parcelle de la Jérusalem céleste où l'on peut aimer ami et mari en même temps, d'un sentiment égal et pur. Ce nouvel amour, qui

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Présentation », dans *La Mort le roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 7.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 252-254.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 266.

laisse sa place à la foi conjugale et vassalique, constitue apparemment une voie vers le salut puisque ce dernier est accordé aussi bien à Guenièvre qu'à Lancelot.

Ce retour à la loi ne se retrouve pas chez Tristan et Yseut, en cela fidèles à leur légende primitive. Le contraste qui existe entre les deux couples est d'autant plus frappant que le *Tristan en prose* effectue un parallèle entre leurs morts, celle des amants de Cornouailles préfigurant celle de Lancelot et Guenièvre, et la précédant de peu. A l'agonie de Tristan et Yseut succède presque immédiatement celle du royaume de Logres avec la *Mort Artu*. Par ce biais, le second roman se montre particulièrement audacieux, et laisse entendre de la part de ses héros un ultime refus de la loi et le mépris de ses conséquences.

### Le repentir et le rachat des péchés

Si, dans le *Lancelot en prose*, le héros et son amie sont associés à la fête de la Madeleine, comme le suggère Philippe Walter<sup>1</sup>, ils sont placés sous le haut patronage d'une pécheresse par la chair, certes, mais repentante et dont la tradition a retenu l'amour immense qu'elle a porté au Christ.

C'est Lancelot, surtout, qui se caractérise par son repentir, comme l'indique le commentaire qu'il inspire à Albert Pauphilet dans l'introduction à son édition :

Lancelot représente ici le pécheur repentant [...], véritable « âme du Purgatoire ». Cette étude pénétrante, ingénieuse, d'un caractère où le bien et le mal se mêlent en nuances subtiles, fait de Lancelot, sinon le héros, du moins le personnage le plus vivant de la *Queste*<sup>2</sup>.

C'est un personnage qui vit au moins autant de son expiation que de son péché.

La *Queste* en est le long récit, au cours duquel le chevalier passe par tous les stades de la contrition : elle est tout d'abord morale, puisqu'il regrette ses fautes d'un cœur sincère comme le prouvent ses confessions successives<sup>3</sup>. On assiste à une gradation dans cette série d'épisodes similaires : la douleur de Lancelot est ensuite accompagnée du don des larmes, cette eau du cœur qui monte aux yeux sous l'effet d'un repentir véritable ; alors qu'elles ne jaillissent qu'après l'aveu des fautes dans le second passage, c'est en pleurant que Lancelot commence à se confesser auprès du dernier ermite.

On retrouve cette gradation dans l'expiation physique à laquelle se livre le chevalier. Il commence par promettre de mener une vie chaste et de renoncer pour toujours à la reine, mais ne peut se résoudre à abandonner les armes, faisant encore ainsi acte d'orgueil<sup>4</sup>. Il accepte par la suite de porter la haire, vêtement de pénitence, mais aussi d'humilité, ainsi que de se nourrir pauvrement, renonçant à sa vie de chevalier. Enfin, Lancelot trouve son plus grand bonheur dans cette vie de mortification : en renonçant *à la grant aise del monde*, il atteint le stade ultime

---

1 Philippe Walter, « La fête de la Marie-Madeleine dans le *Lancelot* », *op. cit.*, p. 1445-1453.

2 *La Queste del Saint Graal*, p. XI.

3 *La Queste del Saint Graal*, p. 62-63, p. 128, p. 133.

4 *La Queste del Saint Graal*, p. 70-71.

de l'humilité, d'un point de vue physique autant que moral, puisqu'il s'abaisse jusqu'à l'*humus* et y trouve le repos du corps et de l'âme<sup>1</sup>.

Ce repentir est suivi d'une rechute dans la *Mort Artu*. Jean Frappier compare ainsi le cheminement moral du personnage dans les deux dernières parties du cycle : « C'est une expérience personnelle du malheur, et non pas un sermon d'ermite, qui tournera Lancelot vers la sainteté<sup>2</sup> ». Sa pénitence dans la *Queste* préfigure cependant la souffrance et le sacrifice qui le mènent jusqu'à la perfection morale.

Jean Frappier poursuit cette comparaison dans son édition de la *Mort Artu* :

Plus émouvant que son abjuration sèche et trop exemplaire de la *Queste*, son renoncement à Guenièvre est une victoire sur lui-même. [...] Dès lors tout son prestige est restitué au héros préféré ; sa générosité et sa clémence s'opposent à la démesure de Gauvain. Celui qui était l'offenseur prend ainsi figure d'offensé magnanime<sup>3</sup>.

Au-delà de la réputation restaurée, Lancelot reçoit le statut d'un martyr de l'amour et sa douleur devient propitiatoire pour trouver la voie de sainteté érémitique.

On pourrait voir là une solution au problème soulevé par Fiona Tolhurst pour qui la sainteté de Lancelot serait entachée de désespérance<sup>4</sup>. Cependant, si l'on voit dans toutes les pertes et tous les renoncements qu'il affronte les étapes d'une élévation, son malheur devient moins une marque de désespoir que de dépouillement successif.

Dans la plupart des manuscrits, Guenièvre ne connaît pas le même cheminement que son ami. Cette fin a inspiré à la critique des jugements défavorables à la reine, qui reflètent sans doute l'interprétation que l'auteur avait voulu suggérer. Pour Jean-Charles Payen, « Guenièvre est peut-être le type même du personnage auquel la grâce a toujours fait défaut<sup>5</sup> ». C'est un manque peut-être trop inquiétant pour le Salut du personnage qu'a voulu combler le rédacteur de la dernière entrevue de Lancelot et Guenièvre à l'abbaye :

[...] et la reine remest ou servise Nostre Seigneur de si bon cuer qu'il ne li eschapa ne messe ne matine nuit ne jour, et tant se pena de prier pour l'ame le roy Artus et de Lancelot que ele ne vesqui que de un an, puis que Lancelos s'an fu partiz<sup>6</sup>.

Guenièvre a son sacrifice, elle donne sa vie pour le Salut de son mari et de son amant.

Rien de tel, en revanche, pour Tristan et Yseut qui meurent dans l'absence de larmes et de repentir, accentuant ainsi à l'extrême le traitement initial de

---

1 *La Queste del Saint Graal*, p. 139.

2 Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu*, *op. cit.*, p. 235.

3 *La Mort le roi Artu*, p. XXIV.

4 Fiona Tolhurst, « The Once and Future Queen : The Development of Guenevere from Geoffroy of Monmouth », *op. cit.*, p. 287.

5 Jean-Charles Payen, « Plaidoyer pour Guenièvre. La culpabilité de Guenièvre dans le *Lancelot-Graal* », *op. cit.*, p. 112-113.

6 *La Mort le roi Artu*, p. 266.

Guenièvre dans la *Mort Artu*. La souffrance n'est plus un moyen de trouver le salut, mais ce qui leur fait désirer la mort, seul moyen de réunion possible pour les amants<sup>1</sup>. La souffrance évoquée par Yseut, lors de l'agonie de son ami, l'amène à choisir ce qui apparaît comme un suicide, et l'auteur y insiste en en faisant une décision mûrement pesée, après que Tristan lui a proposé de le suivre dans la mort<sup>2</sup>. L'expérience du malheur n'est plus ici une expiation qui ouvre les portes de la sérénité spirituelle, mais un choix désespéré et peut-être peccamineux.

Cette conclusion a été préparée dès le début du roman, notamment à travers le philtre et le choix de ses effets. L'auteur a suivi la version de Thomas, qui fait du vin herbé un charme à la durée illimitée. Contrairement à ce que l'on trouve chez Bérout, il ne peut plus y avoir de moment où, les effets du philtre cessant, les amants vont pouvoir éprouver du repentir, ce qui transforme notablement l'épisode de la forêt du Morois, moment de grâce dans la vie des amants<sup>3</sup>. Emmanuèle Baumgartner a souligné que le thème de *l'aspre vie* devait nécessairement disparaître car il constituait pour Tristan et Yseut une sorte d'avertissement. Dans le roman en prose, ils ne se sentent jamais coupables de leur amour et, en conséquence, toute prémonition devient superflue en même temps que leur repentir final n'a pas à être annoncé.

Ils s'opposent en cela aux héros du *Lancelot en prose*, pour qui le séjour en Sorelois forme l'équivalent de l'épisode du Morois. Cependant, ce séjour idyllique constitue aussi le moment où, pour la première fois, la culpabilité assaille les amants : lorsque la reine demande à Lancelot de s'abstenir de toute relation charnelle parce qu'elle reconnaît son châtement dans son éviction par la fausse Guenièvre, elle annonce leur chasteté finale. Cette épreuve d'abstinence a un avant-goût d'expiation.

L'infidélité du héros, qui a pu rompre l'horizon d'attente du lecteur, s'avère alors nécessaire ; tout d'abord, elle obéit à une obligation supérieure d'ordre politique pour rétablir l'ordre social. En outre, la relation courtoise empêche le jeune chevalier de chercher à s'établir, à posséder ses propres terres et sa propre famille, car son amour pour sa dame le contraint à demeurer auprès du seigneur. L'infidélité du héros vient en définitive apporter réparation aux troubles causés par l'adultère courtois.

Pour Tristan, Yseut aux Blanches Mains représente l'occasion de réintégrer un contexte social dont il s'était exclu, tout d'abord parce que le mariage est le symbole de l'établissement, du passage de la vie de « jeune » telle que l'entendait Georges Duby, à celle d'homme, voire de seigneur. C'est un statut social qui est proposé à Tristan. Il doit recevoir une terre ainsi qu'une fonction ; Kaherdin et son père insistent pour le garder auprès d'eux par le biais de l'union matrimoniale et vassalique parce qu'il s'avère être un allié précieux dans la défense du royaume<sup>4</sup>. Tristan l'exilé a donc trouvé (bien que provisoirement) une nouvelle patrie grâce à son mariage.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 198.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 198.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 550 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 567.

Les demoiselles que Lancelot rencontre dans le roman éponyme auraient pu jouer le même rôle qu'Yseut aux Blanches Mains si le chevalier avait daigné accepter leur amour. Lancelot, fils du roi Ban, pouvait briguer la main d'une jeune fille de sang royal telle qu'Amite. En outre, les mariages se contractaient souvent à l'intérieur de lignages alliés, voire dans le même lignage, afin de préserver le patrimoine héréditaire. Or, de par leur histoire liée au Graal et au personnage de Joseph d'Arimatee, les lignages de Pellès et de Ban sont pour ainsi dire cousins. Les nuits que Lancelot passe avec la fille du roi Pellès sont autant de nuits de noces manquées.

La tâche que Dieu avait confiée à Lancelot et Tristan consistait, en tant que chevaliers, à servir fidèlement leurs rois et seigneurs ; ils ont négligé de la remplir, et l'ont même réalisée *a contrario*. Les infidélités commises par les amants sont autant de possibilités de racheter leur péché en les restaurant dans leur rôle au sein de la cité. La femme devient alors pour eux non plus la tentatrice dangereuse, mais une porte ouverte sur une nouvelle vie, preuve que la figure féminine est fondamentalement ambivalente. Cette dualité se traduit dans un jeu de perpétuels dédoublements.

Hélaine Newstead a remarqué que les personnages d'Yseut et Yseut aux Blanches Mains ne formaient à l'origine qu'une seule et même femme qui se trouvait au centre des épisodes de la forêt du Morois et de l'eau hardie<sup>1</sup>. C'est ensuite le passage dans la légende de Tristan et Yseut qui a poussé les auteurs à les distinguer afin qu'elles forment les deux faces, inoffensive et maudite, d'un même personnage.

Cette opposition est encore plus patente dans le *Tristan en prose* dans la mesure où Yseut aux Blanches Mains, qui ne joue plus aucun rôle dans la mort des amants, a perdu son ambiguïté première. Dans le roman en prose, cette jeune fille est une figure entièrement positive. C'est pourquoi pratiquement aucune profondeur psychologique ne la caractérise : elle se réduit à être le contrepoint de l'amie du héros.

Elle en constitue le double et d'ailleurs, elle rencontre Tristan dans les mêmes conditions que la reine de Cornouailles l'avait fait. Ce parallèle est souligné par les paroles de Tristan qui, juste avant de partir pour la Petite Bretagne, se remémore les conséquences de la blessure infligée par Morholt<sup>2</sup>.

Anne Berthelot insiste sur l'aspect exclusivement contrapunctique du personnage :

Tristan fait la cour à un nom, à une créature abstraite qui s'appelle Yseut, et c'est effectivement ce fantôme de femme qu'il épouse ; relation purement poétique, qui correspond à la technique mise au point par les trouvères pour neutraliser le versant dangereux de la féminité : la femme est honorée au plus haut point, et complètement déréalisée<sup>3</sup>.

---

1 Hélaine Newstead, « Isolt of the White Hands and Tristan's Marriage », dans *Romance Philology*, volume XIX, n°2, novembre 1965, pp. 155-166.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 558.

3 Anne Berthelot, « Kriemhild/Brünhild, Yseut la Blonde/Yseut aux Blanches Mains : le maléfice de la féminité dédoublée », dans *La Chanson des Nibelungen hier et*

A la lumière de ce que nous avons dit sur l'effacement d'Yseut aux Blanches Mains dans le *Tristan en prose*<sup>1</sup>, nous voyons à quel point ces propos, qui s'appuient sur les versions en vers, s'appliquent plus encore à notre roman.

Malgré le peu de présence textuelle de cette épouse délaissée, le roman suggère que son importance aurait pu être capitale dans la vie de Tristan. Il aborde avec elle sur une terre semblable aux Lointaines Îles, sur lesquelles il avait régné avec son amie. Ils n'avaient cependant pas réussi à abolir la mauvaise coutume qui les régissait : leur château restait un Château des Pleurs. Dans l'île de Nabor le Noir, Tristan s'impose immédiatement en héros de la joie : dans une significative inversion de la scène de son « baptême<sup>2</sup> », Tristan se présente en opposant son prénom à la *tristee* qui lui semblait consubstantielle<sup>3</sup>. Ami d'Yseut, il reste Tristan le triste. Marié à Yseut aux Blanches Mains, il devient maître de son destin, qu'il peut à sa guise changer.

Ces intruses dans la relation courtoise que sont toutes les demoiselles qui croisent la route de nos héros forment des substituts inoffensifs aux femmes dangereuses que sont Yseut et Guenièvre. Si prendre femme fait partie du parcours du *juvenis*, Tristan et Lancelot ne peuvent faire en sorte que leurs amies remplissent ce rôle et leur apportent un fief. Ils ne peuvent obtenir que des doubles de leurs amies : ces jeunes filles sont présentées à leur tour comme des modèles de courtoisie ; elles sont donc aimables, d'autant plus qu'elles sont libres.

S'il est évident, ne serait-ce que grâce à leurs noms, qu'Yseut et Yseut aux Blanches Mains sont des doubles, cela est moins patent dans le cas de Guenièvre et ses rivales. Selon Anne Berthelot<sup>4</sup>, la demoiselle à la fontaine, la fille du roi Pellès et la demoiselle au puits seraient des doubles de Ninienne, mais aussi de Morgain la maléfique dans la mesure où toutes ces femmes partageraient une hostilité plus ou moins latente pour la reine Guenièvre.

Nous ajouterons qu'elles entretiennent un rapport assez étroit avec la féerie et la *merveille* : les demoiselles au puits et à la fontaine sont des guérisseuses et la fille de Pellès est la porteuse du Graal. En cela, elles sont proches des fées que sont Ninienne et Morgain, mais aussi de Guenièvre, le « blanc fantôme ». Ce système de personnages féminins permet de révéler les deux faces de la femme-fée en opposant Guenièvre à Morgain et aux trois demoiselles.

Mais quelle est finalement la face lumineuse de la féminité ? Le *Lancelot en prose* a transformé le personnage de Ninienne pour le rendre plus positif, mais elle était primitivement la femme rusée qui s'était servie de ses charmes pour apprendre de Merlin tous les secrets de la magie et l'enfermer ensuite dans sa prison de roche ; d'ailleurs, recevoir des pouvoirs magiques de Merlin, c'est aussi partager son ambiguïté d'enchanteur bénéfique et de progéniture du diable.

---

*aujourd'hui, actes du colloque d'Amiens, 12 et 13 janvier 1991*, édités par Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, p. 21-31.

1 Cf. plus haut.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 595.

4 Anne Berthelot : « Du lac à la fontaine – Lancelot et la fée-amante », *op. cit.*, p. 5-17.

Quant à Morgain, il s'agit de l'un des personnages les plus détestables du monde arthurien. De même, Guenièvre est celle par qui la fin du royaume de Logres arrive.

A l'opposé, la fille du roi Pellès donne le jour à Galaad, le chevalier qui achève l'aventure du Graal et met un terme aux mauvaises coutumes et aux aventures. Néanmoins, en les supprimant, il abroge aussi la raison d'être de la Table Ronde, voire du royaume de Logres. En outre, la prédiction veut qu'après la venue du Graal arrive la destruction du monde arthurien. Les personnages de Guenièvre et de la fille de Pellès se rejoignent donc, tant dans le *Lancelot* que dans le *Tristan* où le Graal sera paradoxalement un ferment de discorde et de mort.

La femme est donc un personnage à la polarité sans cesse réversible. S'il est certain que les « infidélités » du héros pourraient l'amener à une forme de salut, ce n'est pas uniquement dû à la nature intrinsèquement positive ou négative d'une figure féminine mais bien plutôt parce que l'infidélité est le miroir où se renverse l'adultère.

Dans le *Lancelot*, la naissance de Galaad constitue le signe le plus visible du rachat du héros. Contrairement à l'adultère, l'infidélité qu'il commet avec la porteuse du Graal, si elle est encore marquée par le péché de chair, ne va plus à l'encontre de la volonté divine mais lui obéit. C'est pourquoi leur union est presque ritualisée à la manière d'une messe, d'un sacrifice de la virginité, dans le contexte à forte coloration religieuse du château de Corbenic ; le lit somptueux est préparé comme un autel et la chambre, où sont allumées de nombreuses bougies, se transforme en chapelle ardente<sup>1</sup>. Après la liturgie du Graal, on trouve une autre liturgie au cours de laquelle la demoiselle sacrifie son nom de *pucele* pour restaurer celui de Galaad :

Et tout ainsi com li nons de Galaad avoit esté perduz en Lancelot par eschaufement de luxure, tout ansi fu recouvrez en cestui [le bon chevalier]. [...] Si se taist ores li contes de lui et retourne a Lancelot qui toute la nuit jut o la damoisele ; se li toli le non a cui ele ne pot puis vraiment recouvrer, car se l'an poïst au soir apeler pucele, cil nons li fu changiez en damoisele a l'andemain<sup>2</sup>.

Par procuration, cette nuit restituée à Lancelot son identité première, son identité d'avant la faute, alors qu'il était encore lui-même Galaad.

Ferdinand Lot analyse ainsi le rôle de ce fils à venir :

Ce n'est pas un héros de chair et de sang, c'est une abstraction. C'est même, au fond, une « grande utilité », lui aussi. Ce personnage n'existe que parce que Lancelot, par suite de son adultère, s'est rendu indigne de mener à bonne fin la « quête du Saint Graal ». Galaad, qu'on lui donne pour fils, à titre de consolation, c'est lui-même, lavé, épuré, transformé par un avatar où les éléments inférieurs de sa nature ont disparu<sup>3</sup>.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 208.

2 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 211.

3 Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, op. cit., p. 77.



À travers Galaad, qui lui ressemble trait pour trait<sup>1</sup>, Lancelot peut vivre une double vie, terrienne et céleste. On pourrait y voir une explication à la curieuse confusion qu'opère Lancelot entre Amite, porteuse du Graal, et le vase lui-même<sup>2</sup>. Il a déjà perdu le Graal et elle est la seule à pouvoir le lui rendre par l'intermédiaire du fils qu'elle concevra. Il superpose l'objet et celle qui peut en quelque sorte le procurer.

On découvre finalement une certaine ironie dans les propos que l'auteur fait prononcer à la demoiselle qui amène Lancelot à Corbenic et lui déclare qu'il ne pourra en ressortir *sanz honte et sanz damage* puisque, précisément, il y rachète la *honte* et le *damage* qu'il a reçus de sa liaison avec la reine.

Est-ce un hasard, d'ailleurs, si l'épreuve qualifiante que Lancelot doit surmonter avant cette nuit est de tuer un serpent, l'animal qui symbolise Guenièvre dans les rêves et allégories du roman ? La nuit avec la future mère de Galaad est une victoire sur la reine. Ce n'est pas la seule. C'est du venin de serpent que les demoiselles à la fontaine et au puits doivent soigner Lancelot : emblématiquement, elles sont des tentatives de guérir le chevalier d'un amour coupable.

L'empoisonnement prend alors, selon Mireille Demaules, la forme d'un rituel initiatique qui s'achève par une renaissance<sup>3</sup>. C'est peut-être là que s'établit le point de convergence avec l'histoire de Tristan, puisque sa future épouse le guérit du poison en même temps que le jeune homme pense qu'elle le guérit de son amour pour Yseut<sup>4</sup>. Cependant, le *Tristan en prose* semble avoir tenté de supprimer autant qu'il était possible ces données du *Lancelot*, trop positives peut-être pour la vision pessimiste du sentiment amoureux développée dans ce roman. De même, en effet, qu'il a refusé une descendance à Tristan, il cherche à atténuer autant que possible la perfection presque éthérée de Galaad. Dès lors, il ne fonctionne plus tout à fait comme un simple double épuré de son père, remettant en question la rédemption que ce dernier trouvait auparavant à travers lui.

En outre, dans le *Lancelot*, puisque les deux envenimements du héros encadrent l'enivrement qui permet la conception de Galaad, le philtre de Brisane est explicitement mis en relation avec l'eau envenimée de la fontaine et du puits. Si ces demoiselles représentent la guérison de l'empoisonnement que constitue l'amour de Lancelot pour Guenièvre, alors la naissance de Galaad devient le *climax* de cette lutte, l'antidote le plus puissant. Cependant, c'est l'amour pour la reine qui finit par triompher, comme le montre l'épisode de la demoiselle au puits, symétrique de celle de la fontaine et pour laquelle Lancelot ne conçoit pas la moindre attirance. On se trouve en quelque sorte devant une mise en abyme de la construction de l'histoire des amants dans l'ensemble du roman où, après le passage de Galaad et la *Queste*, Lancelot retourne à ses premières et uniques amours.

---

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 254. Cf. aussi *La Queste del Saint Graal*, p. 3, 10, 14.

2 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 211.

3 Mireille Demaules, « Lancelot et l'envenimement : une rêverie tristanienne », dans *Lancelot*, ouvrage dirigé par Mireille Séguy, Paris, Autrement, 1996, collection Figures mythiques, p. 88-89.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 560.

Amite est le personnage qui sert de passeur à Lancelot vers les rives nouvelles du Graal. C'est elle, en effet, qui, à cause du désir qu'elle éprouve pour lui, l'amène à sombrer dans la folie<sup>1</sup>. Le passage racontant le réveil de Lancelot guéri par le Graal semble revêtir une dimension symbolique implicite. Lancelot est libéré des liens de la folie et, en regardant par la fenêtre, il voit la tombe où vivait tapi le serpent qu'il avait vaincu lors de son premier séjour<sup>2</sup>. Ce serpent, symbole de Guenièvre et du péché, en particulier de luxure et d'orgueil, fait désormais partie d'un passé que le chevalier, passé dans l'Autre Monde du Graal, de l'autre côté des murs de Corbenic, contemple libéré de la part animale qu'avait révélée sa démence. Amite amène la *folie Lancelot*, épreuve purificatrice qui sert de passage entre le temps de l'amour et le temps du Graal, dont l'arrivée se fait toute proche.

Enfin, la naissance même de Galaad pourrait être le signe d'un pardon divin qui concernerait aussi bien Guenièvre que Lancelot. Leur union adultérine était destinée, de par sa nature coupable, à rester stérile. Pourtant, lorsque Lancelot passe la nuit avec la fille du roi Pellès, c'est bien avec Guenièvre qu'il croit partager son lit et c'est uniquement pour cette raison qu'il peut concevoir Galaad. Ce dernier n'est donc autre que le fruit de l'amour de Lancelot pour Guenièvre. L'auteur a trouvé le moyen de leur donner un fils malgré tout, pour sauver leur union. L'infidélité, quelle que soit sa forme, répare les effets de l'adultère et amène les signes tangibles de son pardon.

Seule l'infinie mansuétude de Dieu, cependant, permet de sauver Lancelot et Guenièvre tombés dans l'idolâtrie et ce chevalier qui, toujours en quête de sa dame, s'est trompé de Graal : la clémence divine, par l'intercession d'Amite qui sacrifie sa virginité, restaure la pureté perdue en Lancelot et donne naissance à un élu de Dieu<sup>3</sup>.

Lancelot, dans *La Queste del Saint Graal*, participe activement à sa rédemption. À la fin, il a reconquis sur le Malin nombre de privilèges qui lui avaient été accordés au moment où lui-même se nommait encore Galaad. Non seulement il est autorisé à entrevoir le Graal<sup>4</sup>, mais il tombe alors dans une sorte de coma qui ressemble à une extase mystique<sup>5</sup>.

Lancelot ne peut plus être parfait comme Galaad, mais Dieu lui pardonne ses imperfections. C'est même Lui qui l'a guéri de sa folie, par l'intermédiaire du Graal<sup>6</sup> : Il cherche à le sauver de son amour pour la reine et de ses conséquences néfastes. Dieu ne s'est pas détourné de Lancelot, il ne cesse de lui tendre la main, en vertu de la vérité énoncée par l'ermite : le repentir est toujours possible<sup>7</sup>.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 225.

2 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 224.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 211. On retrouve ce passage dans *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard VI, § 35.

4 À ce sujet, voir le commentaire de Grace Armstrong Savage, « Father and son in the *Queste del Saint Graal* », *op. cit.*, p. 12.

5 *La Queste del Saint Graal*, p. 256 et p. 257-258.

6 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 224 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard VI, § 72.

7 *La Queste del Saint Graal*, p. 65.

On remarquera toutefois que le *Tristan en prose* apporte une atténuation en modifiant ce passage : Lancelot ne s'évanouit plus devant une vision trop grande pour lui et qui le transporte ; il est simplement rejeté loin du Graal et c'est le choc qui, plus prosaïquement, lui fait perdre connaissance<sup>1</sup>. Le *Tristan* conserve ensuite le sommeil mystique de Lancelot<sup>2</sup>, mais il a atténué le prestige du héros.

Après être retombé dans sa première erreur, Lancelot finit par trouver la voie de la Rédemption dans un ermitage qu'il découvre apparemment par hasard, par *aventure*<sup>3</sup>. Mais ce qui pourrait n'apparaître que comme une nouvelle intervention de la Fortune doit être interprété comme une grâce divine, qui guide l'homme perdu dans l'épaisse forêt du péché. En effet, par sa mesure et son abnégation, Lancelot a atteint un statut qui confine à la sainteté. Dieu lui accorde alors son aide, si bien que la volonté du chevalier n'est plus en cause lorsqu'il est mis sur le chemin de l'ermitage ; au contraire, Dieu contrecarre ses projets et empêche le chef de guerre de retrouver ses hommes afin qu'il puisse se trouver lui-même et Le trouver.

Dieu a donc absous son serviteur, et c'est Arthur qui en donne implicitement le signe tangible. Car le roi, représentant de Dieu sur la terre, a lui-même pardonné à son vassal, comme le montrent son désir de lui remettre son épée et son choix de la jeter finalement dans un lac, lieu d'origine de son chevalier le plus aimé. Si son seigneur pardonne à Lancelot, c'est que le Seigneur lui a pardonné.

Jean Frappier voit en ce héros une lointaine réécriture de la parabole du fils prodigue<sup>4</sup>. Parce qu'il a péché mais qu'il est ensuite revenu dans les bras de son Père, Lancelot reste l'enfant le plus aimé. Il est passé par des chemins détournés, par une descente aux enfers, avant de trouver la voie du renoncement et de l'amour de Dieu. On peut dire que Guenièvre qui, elle aussi, ne suit cette voie qu'à la fin du *Lancelot-Graal*, est une figure issue de celle du fils prodigue et de la brebis perdue. Même si son repentir n'intervient qu'*in extremis*, contrairement à celui de son amant, un peu plus précoce, il permet de la sauver en même temps que lui.

Pour Tristan et Yseut, au contraire, il n'existe aucune trace du pardon divin, de même qu'il n'existe nulle marque de repentir dans leurs paroles, pas même au moment de la mort où leur seule requête ne concerne pas le salut de leur âme, mais la possibilité de mourir ensemble<sup>5</sup>. De fait, est-ce Lui qui leur accorde ce souhait ? Ce serait là la seule preuve de sa clémence suffisamment explicite pour être entendue par le lecteur ; dans le cas de Tristan et Yseut, le pardon divin reste une hypothèse.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard IX, § 109.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard IX, § 110.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 257-258.

4 *La Mort le roi Artu*, p. XXV.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 192.

## En élevant l'amour charnel jusqu'à la *caritas*

La Dame du Lac, dès le début du *Lancelot*, se fait théoricienne avisée de l'*amour fine* dont elle fait l'éloge : l'amour est une folie qui trouve sa raison d'être dans l'honneur qu'elle procure par le fait d'aimer un être de valeur exceptionnelle<sup>1</sup>. Mais il ne s'agit pas d'un sentiment qui s'apparenterait à de la vaine gloire. Aimer le meilleur chevalier du monde ou la meilleure dame qui soit, c'est aimer la personne la plus à même de répandre le bien autour d'elle. S'en faire aimer en retour, c'est la pousser à devenir encore meilleure pour le bien d'autrui. L'amour que Lancelot éprouve pour Guenièvre, et qui l'a conduit à la frénésie, les amènera finalement tous deux, comme une sorte de voie purgative, vers le renoncement. L'amour charnel et douloureux permet d'accéder à une forme de vie supérieure. Le discours de la Dame du Lac n'est pas une simple illustration de l'éthique courtoise, il en constitue le dépassement.

Ce discours trouve son illustration dans la *Charrette* qui met en abyme le passage que Lancelot effectue, au cours de sa vie, de l'amour humain à la *caritas* du saint. Parti délivrer Guenièvre mû par son seul amour pour elle, il parvient à sauver avec la reine tous les habitants de Logres, prisonniers du royaume de Gorre comme d'un au-delà de la vie.

En outre, pour entrer en Gorre, Lancelot se voit contraint de monter sur la charrette d'infamie. Là encore, son amour pour la reine l'amène au renoncement de soi : le jeune homme y perd son bien le plus précieux, et ce qui fait son identité, le titre de meilleur chevalier du monde. En montant sur la charrette et en devenant *le honi chevalier*<sup>2</sup>, Lancelot renonce littéralement à lui-même.

Son exemple fait des émules : Bohort paraît à la cour pour la première fois sur cette même charrette et devient à son tour objet d'opprobre. Il se crée alors tout un mouvement de solidarité autour de Lancelot absent mais que la charrette suffit à rappeler, si bien que chacun est prêt à sacrifier son honneur pour que la charrette sur laquelle il est monté ne soit plus synonyme de vilénie : dans cet épisode, la répétition de la préposition *por* insiste sur le lien d'amour et de charité qui se tisse autour de cette charrette et du premier homme qui a décidé d'y monter de lui-même<sup>3</sup>. La force de l'amour, même adultère, peut conduire à la propagation de la *caritas*.

C'est dans la *Mort Artu* que se développe pleinement cette potentialité de Lancelot qui parvient à sublimer son amour pour Guenièvre en un amour d'autrui et même de ses ennemis les plus acharnés<sup>4</sup>. Jean Frappier a souligné l'interdépendance entre les valeurs courtoises et cet idéal chrétien qu'atteint Lancelot :

Sans doute il est alors moins poussé par la charité chrétienne que par son culte de l'honneur. Mais une courtoisie aussi sublime, teintée d'ailleurs de coquetterie

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 461.

2 *Lancelot en prose*, tome II, p. 17, 25...

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 89 et p. 93-94.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 186 : [Gauvains] ne me savra ja tant haïr quue je ne l'aime [...].

chevaleresque [...] touche presque à la perfection chrétienne. La souffrance et le sentiment de l'honneur ouvrent une brèche à la religion dans l'âme de Lancelot<sup>1</sup>.

De même, Guenièvre passe du statut d'Ève pécheresse à celui de médiatrice du salut grâce aux prières qu'elle adresse pour son mari, mais aussi pour son amant. Malgré la connotation parfois misogyne des deux œuvres en prose, l'élévation jusqu'à la *caritas* est accordée aussi bien à la femme qu'à l'homme. Le roman montre ainsi que l'amour charnel n'est pas un obstacle définitif à la *caritas* et à l'amour divin, mais peut constituer une étape pour y accéder.

L'*enamouement* de Lancelot a lieu lors de son arrivée à la cour pour y être adoubé, à la saint Jean, date du solstice d'été. Ce feu solaire persistant est ici tout autant une flamme amoureuse qu'un feu spirituel. Dès le début du roman, l'amour humain et l'amour divin sont liés, l'un est potentiellement contenu dans l'autre.

C'est ainsi que Galaad peut trouver son origine dans la passion de Lancelot pour Guenièvre. L'incarnation de l'amour humain, Lancelot, donne naissance à l'incarnation de l'amour divin, Galaad, comme l'explique Etienne Gilson :

Dans cette somme de l'amour médiéval qu'est à certains égards le *Lancelot en prose*, Galaad naît de Lancelot, et le dépasse, comme naît de l'amour humain, sous l'influence fécondante de la Grâce, la fleur parfaite de l'amour divin<sup>2</sup>.

En revanche, lorsqu'il fait de Galaad un chevalier presque parfait, et parfois presque trop humain, le *Tristan en prose* ne cherche-t-il pas à déconstruire l'édifice élaboré par le *Lancelot* ? En effet, il remet alors en question l'idée que la *caritas* pourrait jaillir de l'amour humain. D'ailleurs, on constate que Tristan et Yseut ne donnent naissance à aucun enfant, même symboliquement ou par procuration comme leurs prédécesseurs, et encore moins à un enfant habité par la grâce, d'autant que les amants de Cornouailles ne deviennent jamais des représentants de l'amour chrétien, qu'ils remplacent par un sentiment amoureux presque déifié.

Pourtant, il semble qu'à l'origine, l'idéal amoureux développé par les *Tristan* en vers tende vers la *caritas*. Jean Subrenat le définit ainsi chez Bérout :

[...] le problème qui est clair pour tous, celui sur lequel Dieu et les amants s'entendent est celui de la responsabilité sociale des êtres qui s'aiment. L'amour doit les enrichir afin qu'ils remplissent mieux leurs charges : réflexion intéressante sur le sens des responsabilités au XII<sup>e</sup> siècle, curieux point de contact entre Bérout et l'auteur d'*Érec et Énide*<sup>3</sup>.

L'idéal amoureux du *Tristan en prose* provient de cette conception d'un amour utile à autrui, conjuguée à l'influence du *Lancelot en prose* : il pose donc comme une nécessité la sublimation de l'amour humain en *caritas*. Mais il montre en

---

1 Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, p. 233-234.

2 Étienne Gilson, « La mystique de la Grâce dans *La Queste del Saint Graal* », *op. cit.*, p. 347.

3 Jean Subrenat, « Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Bérout », *op. cit.*, p. 261.

même temps que cette condition n'est pas remplie par ses héros puisque la plupart des batailles menées pour une dame, et en particulier pour Yseult, s'avèrent vainement dangereuses. Il choisit de prendre le contre-pied du *Lancelot*.

C'est pourquoi, à la différence de Lancelot et Guenièvre, Tristan et Yseult meurent encore d'amour comme dans les poèmes-sources. Monique Santucci lit dans cette fin tout ce qui oppose la conception de l'amour véhiculée par les deux couples et les romans, en vers ou en prose, dont ils sont les représentants :

Le sort réservé aux amants est d'ailleurs très significatif : ni Lancelot ni Guenièvre ne meurent d'amour. [...] Si le romancier leur a réservé un sort si différent de celui de Tristan et Yseult, c'est qu'il a chargé Lancelot de donner un sens différent au mot aimer<sup>1</sup>.

\*\*\*

Dans ces miroirs de l'art d'aimer que sont le *Lancelot* et le *Tristan en prose*, la vision du sentiment et du couple amoureux s'avère globalement pessimiste, même si, pour Lancelot et Guenièvre, couple courtois, la souffrance est propitiatoire, à l'inverse de ce que l'on observe pour Tristan et Yseult.

Le bonheur amoureux reste peu accessible aux amants. De ce point de vue, l'approche du *Lancelot* est complexe, puisqu'il les présente comme des êtres qui répandent la joie sans pouvoir l'éprouver eux-mêmes. Le *Tristan en prose* modifie cette donnée afin de créer un système d'oppositions : Tristan et Yseult forment un couple en butte à l'adversité, alors que Lancelot et Guenièvre voient les obstacles s'aplanir devant eux ; la fin du roman bouleverse cette répartition : la mort de Tristan et Yseult laissant leur rôle vacant, ils sont remplacés par Lancelot et Guenièvre.

Les deux romans présentent le bonheur comme illusoire, comme est illusoire la notion de couple amoureux. Ils mettent en scène un monde d'hommes, où les préoccupations guerrières demeurent centrales. Leur sujet d'étude privilégié reste la fonction des personnages dans la société plus que leurs relations interpersonnelles. Si le *Lancelot*, qui allie encore fortement chevalerie et amour, échappe parfois à cette règle, le *Tristan* se montre plus intéressé par le chevalier et la reine que par l'amant et l'amante. Ces romans ne suivent donc qu'en apparence le schéma courtois dont ils n'hésitent pas à détourner les motifs, révélant en l'amour de l'autre l'amour de soi.

En outre, la femme est dangereuse. Le *Lancelot* en fait même une créature diabolique. Cependant, Guenièvre et Yseult sont parallèlement conçues comme des figures féeriques protectrices, et même maternelles. Elles révèlent le statut ambivalent consacré à la femme dans les textes, et plus généralement dans les mentalités médiévales.

Le seul repère invariant demeure donc l'amitié virile. Le couple amoureux est concurrencé par le couple d'amis. Dans le *Lancelot en prose*, cette

---

1 Monique Santucci, « *Amour, aimer dans La Mort le Roi Artu* », *op. cit.*, p. 205-206.

compétition reste équilibrée mais, dans le *Tristan*, l'amitié triomphe clairement sur l'amour : le couple sur lequel se concentre l'intérêt est celui de Lancelot et Tristan, emblématique de celui que forment les deux romans, à la fois complémentaires et rivaux.

Il est d'autant plus naturel que le couple d'amis soit privilégié aux dépens du couple amoureux que le premier est valorisé par la société, alors que le second est réprouvé car il la met en danger en s'attaquant à l'honneur du roi. La seule atténuation envisageable est subordonnée à l'indignité du souverain. Néanmoins, si les amants se savent condamnés par la société, ils ne ressentent la plupart du temps pas de culpabilité. L'auteur déplace habilement celle-ci sur d'autres personnages.

L'atteinte à la règle sociale amène à la faute religieuse. Dans le *Lancelot*, l'amour confine à l'idolâtrie, mais ce roman conserve une forte hiérarchisation entre l'amour de Dieu et l'amour humain, qu'il tente de concilier. Le *Tristan en prose* ne recherche plus cette coexistence, mais déifie le sentiment amoureux.

Ce dernier est peccamineux à plusieurs égards : les amants se rendent coupables du péché de luxure et, consécutivement dans le *Lancelot*, du péché d'orgueil luciférien. L'amour de Tristan et Yseut, quoiqu'héritier d'une tradition plus profane, n'est pas moins sévèrement condamné, puisqu'il met en relation étroite la luxure et la mort. L'adultère, forme particulière du péché de luxure, est une violence contre les règles de la société et de la famille, contre le seigneur terrestre et le Seigneur céleste.

Les amants en viennent à négliger, voire à enfreindre leur premier devoir de chrétiens : remplir la fonction qui leur a été assignée dans la société donc, en tant que reines et chevaliers, de veiller à la protection du corps social. Dans le *Lancelot en prose*, le lien qui unit l'amour et la prouesse est mis à mal par la venue du Graal, tandis que le *Tristan* dénonce en lui une pure fiction. L'adultère, lorsqu'il n'est plus justifié par cette théorie courtoise, ne peut plus être que peccamineux, d'autant qu'il peut amoindrir la prouesse. L'adultère fait perdre la chevalerie, terrestre ou céleste, le chevalier amoureux n'apporte plus à son seigneur l'aide qu'il lui doit ; il lui porte même atteinte en prenant symboliquement le pouvoir par l'intermédiaire de la reine.

L'amour menace la qualité chevaleresque de Lancelot et Tristan et devient comparable à l'acédie. Les deux héros sont sous le joug d'un déterminisme humoral qui les prédispose au tempérament mélancolique, lié à la luxure et à la mort tant physique que spirituelle. Les personnages d'amoureux, masculins ou féminins, sont toujours susceptibles de sombrer dans la désespérance. Celle-ci, comme la luxure, entretient un rapport privilégié avec le péché d'orgueil. L'amour-passion est un sentiment démesuré qui confine à l'idolâtrie, et donc une forme d'orgueil luciférien.

Cependant, Dieu ne se montre jamais explicitement favorable ou hostile aux amants. Son point de vue demeure ignoré car, dans le *Lancelot*, ses desseins, insondables, peuvent s'appuyer jusque sur les péchés des hommes et l'intervention du Malin pour s'accomplir ; dans le *Tristan*, qui se montre audacieux d'un point de vue théologique, Dieu s'est retiré d'un monde du mensonge.

Les deux romans n'appartiennent qu'en apparence au courant courtois : ils dénoncent en fait dans l'*amour fine* et la *fin'amor* un sentiment incompatible avec la société et la religion, et en cela mortifère. La passion est par essence inquiète, morbide, parfois meurtrière. La mort d'amour, caractéristique de l'amour tristanien, prend diverses formes chez les deux couples : plus verbale et métaphorique, ou plus concrète, elle est disséminée dans l'ensemble des deux textes et s'étend des amants au royaume tout entier. Ce sentiment, parce qu'il est démesure, est proche de la folie, dans laquelle le fou d'amour meurt au monde, à son humanité, à son identité. C'est une mort symbolique mais totale.

Et parce que cette folie est dérèglement, elle va proprement contre la loi, base du royaume arthurien. La passion amoureuse est donc pour ce dernier un ferment profondément destructeur qui en sape les fondations, signifiant la mort du monde courtois à travers la mort de ses valeurs et de ses codes, mais aussi la fin du lyrisme qui fonde la *fin'amor*.

Les amants ploient sous le joug d'une fatalité toute puissante, présente à travers les nombreuses préfigurations qui révèlent un destin à l'œuvre. Les amants et le monde arthuriens ont en commun de receler une force mortifère intrinsèque sous une perfection apparente et, en cela, ils sont destinés à une fin comparable. L'amour entraîne nécessairement la mort du royaume par le biais du mensonge qui en sape les fondements, emblématisés par les personnages désignés comme les plus parfaits de ses représentants : Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut. Sous leur impulsion, tout devient non-sens et renversement, donc luciférien. L'ambiguïté du signe devient l'arrêt de mort de la courtoisie, éthique qui repose sur une utilisation précise des mots. Le *Tristan en prose* souligne et entérine cet état de fait en créant un monde absurde. Par la distance ironique, il traduit cette critique, déjà en germe dans le *Lancelot*, qui révèle en la courtoisie l'artifice littéraire et le modèle qui ne peut être qu'esthétique. Même la prose des romans devient alors suspecte et l'invalidité touche jusqu'aux codes littéraires, ultime repère du lecteur.

Dans les amants adultères, véritables *exempla* sur les dangers de l'*amour fine* ou de la *fin'amor*, coexistent caractère héroïque et peccamineux. S'ils ont leur part de responsabilité dans la fin du royaume de Logres, celle-ci ne saurait être que limitée, dans la mesure où Lancelot et Tristan s'en sont fait les protecteurs. Il existe cependant une différence notable : Tristan, pour cela, n'est jamais mû par l'amour mais par sa simple qualité chevaleresque, au contraire de son prédécesseur.

Si les amants ne sont pas seuls responsables de la chute de Logres, c'est qu'il existe d'autres coupables. En première ligne se situent les *losengiers* qui divisent les forces du royaume et dressent le chevalier contre son roi. Athur lui-même, enfin, prend part à la destruction par sa démesure. Il est marqué par la faute, probablement incestueuse, qui fait de lui un personnage fondamentalement mortifère. La base du royaume était gangrenée.

Il était donc voué à la mort, et les amants ne lui ont porté que le coup de grâce. Composé de chevaliers s'alignant sur le modèle de Gauvain, parés de toutes les qualités courtoises mais insensibles à la grâce divine, il ne pouvait survivre à l'établissement d'un ordre nouveau. En outre, il est soumis à la règle



de Fortune qui régit tous les royaumes. La mort des empires est inscrite dans les lois qui gouvernent le monde. Le péché des amants, *pechié d[’une] roine* miroir du royaume, n’est que le reflet de celui de toute une terre incapable d’accueillir Dieu en son sein.

Il pourrait néanmoins exister un amour qui ne soit pas peccamineux, que les romans suggèrent à travers un art d’aimer. Il n’est pas accessible à tous, mais Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut auraient pu s’y conformer. En effet, ils en remplissent la première condition : un amour qui ne trouble pas la société est nécessairement, comme le laissait attendre l’éthique arthurienne, élitiste, un amour d’exception, tissé entre des êtres eux-mêmes exceptionnels. On comprend alors l’importance que revêt le *los* pour les amants adultères. Cependant, celui-ci constitue une condition nécessaire mais non suffisante.

Une issue se dessine avec « l’infidélité » de l’amant. Dans le *Lancelot*, elle passe plus par le regard que par le corps, et le passage à la morale de l’intention la rend notable. Cependant, cette altération de l’image de la perfection amoureuse qu’est Lancelot reste toujours discrète, l’auteur laissant au lecteur la possibilité de concevoir ou non le héros comme un amant fidèle.

Il s’oppose en cela au *Tristan en prose* où le héros devient vite inconstant. Le romancier s’attaque aussi à Lancelot dont il rend plus visible encore l’infidélité ; il abat ainsi le modèle du couple érigé par le *Lancelot* tout d’abord, mais aussi par le début du *Tristan*, qui s’emploie à détruire méthodiquement tout ce qu’il a d’abord construit. Ces infidélités s’apparentent à des passages par la mort finalement conclus par une renaissance. Elles fonctionnent comme des épreuves qualifiantes.

Si ces épisodes s’avéraient nécessaires, ils constituent malgré tout une entorse à l’image de l’amant parfait censément représenté par Lancelot et Tristan. Il s’agit donc de la rendre aussi discrète que possible, tout d’abord en évinçant la rivale de Guenièvre ou d’Yseut. Ensuite, l’auteur innocente son héros par toutes sortes de moyens. Lancelot est ainsi présenté comme une victime de la ruse féminine ; en outre, l’auteur produit un raisonnement sophiste pour justifier sa double vie courtoise, derrière lequel on peut deviner le sourire ironique d’un romancier qui joue avec ses personnages et les *topoi* qui les construisent. Ce sourire s’accroît notablement dans le *Tristan* qui révèle la complaisance des héros masculins à ces infidélités auxquelles ils semblaient tout d’abord contraints. Les deux romans manient ironiquement la distance avec l’archétype de l’amant courtois.

Dans l’idéal de mesure porté par le *Lancelot*, on trouve malgré tout un idéal amoureux : un amour parfaitement platonique et mesuré, même s’il met en jeu une relation extraconjugale, n’est pas répréhensible d’un point de vue tant légal que moral. Le roman met en place une éthique du désir, force motrice du chevalier, qui doit être poussé par la force d’amour. Mais il ne peut y parvenir que si le *guerredon* n’est jamais accordé. L’amour parfait serait pur et de l’ordre de la communion mystique. Cette conception correspond à l’idéal contemporain de l’*amour fine* : dissimulée ou platonique, elle sert la gloire du seigneur ; si elle se concrétise par la chair, elle risque d’être découverte et promet la *honte* à ce dernier. En outre, dans la hiérarchie des états de vie proposés par la religion, c’est

la virginité qui est placée le plus haut. Le *Lancelot* fait sien cet idéal de virginité en actes et en volonté jusque dans sa conception de la relation amoureuse. Cependant, Lancelot et Guenièvre n'y atteindront qu'une fois qu'ils auront été séparés pour toujours.

Parallèlement, l'Église organise la promotion du mariage, devenu sacrement, ce qui influe considérablement sur l'éthique du *Tristan en prose* qui propose le couple conjugal comme idéal. Tristan et Yseut sont donc reformés sur ce modèle et sont présentés comme le couple parfait qui, s'il était officiellement réuni, propagerait autour de lui une influence bénéfique. L'idéal du *Tristan* s'oppose donc à celui du *Lancelot* qui nécessitait toujours sinon la virginité, du moins la chasteté. Le roman disqualifie les couples officiels formés par Marc et Yseut mais aussi par Tristan et Yseut aux Blanches Mains afin de permettre l'établissement du couple adultère : ces couples légitimes ne résultent pas de la volonté du destin, mais de celle de l'homme, et les conjoints choisis pour les héros s'en montrent indignes à des degrés divers. L'idéal du *Tristan* serait d'allier le modèle conjugal et le modèle courtois. Aucun couple ne l'incarne pourtant complètement ; le roman, avec son pessimisme habituel, laisse ainsi entendre que cette synthèse est impossible.

Puisque ni Lancelot et Guenièvre, ni Tristan et Yseut ne parviennent à incarner l'idéal amoureux de chacun des romans, ils deviennent des fauteurs de trouble et des pécheurs, vis à vis de l'institution tant familiale que vassalique. Seule la *Mort Artu* finit par présenter cette réconciliation comme réalisée dans la réunion éternelle, à travers Lancelot enterré dans la Joyeuse Garde aux côtés de Galehaut, de l'amour et du compagnonnage guerrier, des amants et du roi. Et c'est Arthur que Guenièvre suit dans la mort, conjurant ainsi l'image tristanienne de la mort des amants. C'est donc à l'extrême fin des romans, *post-mortem*, et seulement pour Lancelot et Guenièvre que se réalise l'idéal de la Jérusalem Céleste, où l'on peut aimer à la fois plusieurs personnes, dans une totale loyauté, en tant que conjoint ou en tant qu'ami. Le salut est donc accordé à Lancelot et Guenièvre, alors que, dans une suprême audace, le *Tristan en prose* laisse le lecteur incertain quant au devenir de l'âme du héros éponyme et de son amie.

Lancelot se caractérise par une quête de la Rédemption dans l'expiation à la fois physique et morale de ses péchés, dans la *Quête del Saint Graal* et la *Mort le roi Artu*, où un long chemin de croix le mène, véritable martyr de l'amour, sur la voie de la perfection. Guenièvre suit son exemple, en particulier dans un remaniement qui accorde à sa fin une version plus détaillée. Tristan et Yseut, au contraire, meurent dans l'impénitence et dans une souffrance qui n'a plus rien de propitiatoire mais les incite à désirer la mort, faisant preuve d'un désespoir peccamineux. Jamais le philtre n'a cessé de faire ressentir ses effets, et ils ne se sont jamais sentis coupables.

Rares sont les chemins du salut pour les couples adultères ; il en est un cependant, paradoxal, dans l'infidélité de l'amant à sa dame. Le mariage de Tristan avec Yseut aux Blanches Mains lui offrait une possibilité de réintégration sociale, qui était aussi proposée à Lancelot à travers les jeunes filles qui lui ont donné leur cœur, tout particulièrement Amite. Dans cette perspective, la femme est toujours duelle : elle constitue à la fois une menace et une promesse d'ordre et

de stabilité. Les figures féminines se constituent en une série de doubles aux polarités sans cesse réversibles et qui se réfléchissent l'un l'autre en un infini miroitement. Les jeunes filles tentatrices sont autant d'alternatives au danger moral et spirituel que représente l'amie attitrée du héros, et parce qu'elles en constituent des doubles inoffensifs, voire positifs, elles permettent à ce dernier de prendre en main son destin.

C'est Lancelot qui vérifie le mieux ce rôle de la demoiselle tentatrice à travers la conception de Galaad, autre lui-même, mais vierge de toute faute. Cette idée est par la suite remise en cause par le *Tristan* qui atténue la perfection de Galaad, de même qu'il ne permet jamais à son héros éponyme de guérir de son *enveniment* par le philtre, alors que Lancelot avait été sauvé, au moins partiellement, du venin de la serpente Guenièvre, dans le premier roman.

Le don de Galaad est la marque matérielle de la grâce que Dieu exerce librement en faveur de Lancelot et Guenièvre, en particulier dans le *Lancelot en prose* où le chevalier reprend le rôle du fils prodigue, en retrouvant l'amour de Dieu et du roi, rejoint en cela *in extremis* par la reine. Le *Tristan en prose*, à l'inverse, atténue autant que possible le projet de son prédécesseur, surtout à travers son propre couple de héros : ces derniers ne montrent aucune trace de repentir pas plus qu'ils ne reçoivent apparemment de pardon.

L'ultime solution proposée par le *Lancelot en prose* consiste en un dépassement de l'*amour fine* en *caritas*. Tout amour vrai, même adultère, recèle une force qui est amour d'autrui. La *Mort Artu* montre cet amour charnel parfaitement sublimé en *caritas*, incarnée par Galaad, fruit de leur liaison. Lancelot et Guenièvre parviennent à s'aimer d'un sentiment épuré, mais aussi à étendre cet amour à toute une communauté sociale. Pour le *Lancelot en prose*, l'amour humain est un épigone imparfait, mais perfectible de l'amour divin.

A nouveau, le *Tristan* s'en distingue et remet en cause cette conception : s'il déclare la nécessité de convertir l'amour en *caritas*, il proclame aussi l'impossibilité de cette transfiguration.

Ainsi, même si les auteurs cherchent à disculper les amants adultères, ils révèlent aussi l'impossibilité d'une telle entreprise. C'est dans cette vision pessimiste de la relation amoureuse que se rejoignent finalement les quatre personnages et les deux romans. Il est vrai que c'est probablement le *Tristan* qui affiche le plus volontiers ce sombre point de vue; il a choisi de bâtir la destinée de Tristan et Yseut autour de cette représentation : ils ne sont donc pas des doubles des amants du *Lancelot*. A l'inverse, il a reconstruit ces derniers sur le modèle qu'il vient de créer à travers ses propres héros. Cependant, c'est dans le *Lancelot*, qui présente de l'amour une vision faussement lumineuse, qu'il a trouvé les bases de cette conception du sentiment amoureux.

Les problèmes posés par la relation amoureuse en générale, et courtoise en particulier, s'avèrent toujours insolubles ; aucune issue n'est jamais idéale ou au moins véritablement accessible à l'homme dans sa faiblesse. C'est la grâce toute-puissante de Dieu qui fait son office, lorsqu'Il ne s'est pas retiré du monde des hommes, les abandonnant à leurs seules forces. Le salut des amants et leur raison d'être ne peuvent donc être que littéraires, dans l'élaboration d'une poétique propre à chacun des romans. L'art d'aimer est un art d'écrire.

## Troisième partie

Lancelot et Guenièvre,  
Tristan et Yseut :  
miroirs d'un art poétique

Le problème moral posé par l'adultère est insoluble ; cette impasse, peut-être volontaire, oblige le lecteur à examiner les couples amoureux sous un angle autre qu'axiologique et à entendre ce qu'ils ont à dire du roman. L'amour adultère deviendrait alors miroir de l'art de dire, d'écrire et de chanter. Cet art poétique sera-t-il similaire dans deux romans apparemment si semblables de par leur structure et leur écriture en prose ?

La *force d'amor* qui gouverne les amants serait alors à lire comme la puissance poétique : mais ces deux énergies sont-elles coexistantes ou consécutives l'une de l'autre ? Le rapport étroit qui les régit fait de la relation amoureuse le lieu privilégié où se reflète la poétique<sup>1</sup> des romans, emblématisés chacun par l'un des héros masculins. De cette poétique en tension entre le modèle de la somme romanesque en prose et la singularité de chaque roman, entre la fidélité à l'intertexte et la nécessité de créer l'œuvre nouvelle, la relation amoureuse révèle les choix : le *Tristan* fait-il rupture avec le *Lancelot*, ou en constitue-t-il le dépassement dans une poétique de l'extrême ?

Les couples adultères sont des microcosmes où étudier, comme à la loupe, les procédés et les projets d'écriture des romans tout entiers, dont ils sont emblématiques. Parlant de l'écrit, étant eux-mêmes figures de créateurs, ils sont aptes à devenir miroirs de l'auteur<sup>2</sup>. Les amants sont des créateurs qui s'expriment le plus souvent par le biais du chant, donc de la parole versifiée. Or, ce sont des héros de la prose. Il y a là un paradoxe qui pousse le lecteur à réfléchir sur les rapports qu'entretiennent la prose et le lyrisme, et les sommes arthuriennes avec les romans en vers. La place accordée à l'un et l'autre de ces types d'écriture est signifiante quant au rôle imparti à l'acte créateur ainsi qu'à la conception de l'œuvre d'art et du poète qu'elle reflète.

L'amour parle du langage, il est langage, comme en témoignent les immenses œuvres qu'il enfante. Ces couples qui s'aiment sont des êtres de mots : ils aiment des constructions littéraires et, quand ils parlent d'amour, ils disent l'amour du langage. Si le poète est par essence un amoureux, c'est qu'il aime la langue et la création poétique. L'acte créateur est donc intimement uni à celui d'aimer et partage ses ambiguïtés : sa puissance exaltante peut aussi être destructrice. Écrire serait-il alors aussi dangereux et mortifère qu'aimer ?

---

1 Nous distinguerons, dans cette étude, *poétique* et *poiétique*. La *poétique* telle que nous l'entendons renvoie à la notion d'*art poétique*, (cf. Marie-Claude Hubert et Joëlle Gardes-Tamine, *Dictionnaire de critique littéraire*, op. cit.). La poétique est l'ensemble des préceptes qui régissent la création d'une œuvre littéraire et qui lui sont propres. La *poiétique* désignera le processus de création, la poétique en train de se faire.

2 Cf. Rémy Ponton, *Le Dictionnaire du littéraire*, publié sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, article « auteur ». Nous parlerons d'*auteur* au sens premier du terme, qui désigne la personne qui a écrit un texte. Pour supprimer l'ambiguïté conséquente au sens premier de ce substantif, nous distinguerons l'*auteur* du *créateur* : le *créateur* se différencie de l'auteur, artisan, en ce qu'il possède une puissance poétique, qui en fait l'origine, le « principe » de l'œuvre.

# Chapitre 1

## L'amour, puissance poétique

La lyrique amoureuse, au Moyen Âge, est perçue comme un art réflexif, un moyen privilégié de parler de poétique et de poétique. L'aimée est miroir du texte<sup>1</sup>. Le miroir d'amour est aussi miroir du monde et miroir de l'écriture, à l'instar de la fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose*, qu'Armand Strubel commente ainsi :

Cette fontaine, dont la surface reflète au damoiseau son propre visage, mais dont les cristaux renvoient au jeune homme et narrateur l'« estre » du verger, peut être considérée comme symbole du poème allégorique. [...] Toute œuvre allégorique est jeu de miroirs et de reflets, entre l'image et le sens, la « matière » et la « sénéfiance ». Le monde se mire dans la splendeur de la métaphore, le sens littéral tenant lieu de surface réfléchissante. [...] Le roman est ce lieu où se rassemblent, comme le verger dans les cristaux, la diversité du réel, la richesse de l'univers ; lieu de la connaissance, de la « démonstration », mais aussi de l'égarement, car à trop contempler la beauté, comme Narcisse, on n'échappe pas à la mort, à la stérilité qui est la mort par excellence de l'écrivain<sup>2</sup>.

A l'origine du *Lancelot* et du *Tristan en prose* se trouvent des textes versifiés, des poèmes d'amour qui sont aussi des arts poétiques<sup>3</sup>. Les romans en prose héritent de cette conception de l'œuvre d'art nécessairement réflexive.

La littérature amoureuse est le vecteur privilégié de cette réflexion. Parler d'amour, c'est parler d'écriture. En effet, au Moyen Âge, le poète est avant tout considéré comme un artisan : l'unique créateur véritable est Dieu, seul à pouvoir créer *ex nihilo*. Il s'apparente à l'inspiration, en fournissant à la Nature un archétype selon lequel elle reproduira d'autres êtres. Le poète écrit comme la Nature modèle, selon le patron divin. On comprend donc ce qui relie amour et puissance poétique : l'amour pousse deux êtres à engendrer un nouvel homme à l'image de Dieu. L'inspiration est une forme de la force d'amour, mais de manière plus ou moins étroite selon la conception du poète qui se fait jour dans les romans. Car, au cours du Moyen Âge, cette dernière évolue : artisan, il peut être aussi démiurge et devient à son tour créateur, dans une relation verticale et directe du poète à l'inspiration, à l'archétype, à l'Être<sup>4</sup>. Jusqu'où, et selon quelles modalités le sentiment amoureux peut-il être source d'inspiration ? Enfin, la parole

---

1 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 218.

2 Armand Strubel, *Le Roman de la Rose*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, Collection Études Littéraires, p. 67-68.

3 cf. Dante Alighieri, *De Vulgari eloquentia*, introduction, traduction et notes de Vittorio Coletti, 3<sup>e</sup> édition, Milan, Garzanti, 1995. Pour Dante, l'archétype de toute poésie est la chanson, forme littéraire la plus haute et la plus exemplaire, qui permet de dire l'amour, la prouesse et la vertu : c'est pourquoi il est un fervent lecteur d'Arnaut Daniel, dont il s'inspire. Dante, sur ce point, se fait l'écho de la vision médiévale de la poésie amoureuse, qui est à la fois le moule et le miroir de toute autre forme poétique.

4 Sur la conception du poète au Moyen Âge, cf. Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole, une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.

amoureuse devrait être à l'image du sentiment qui l'inspire : inconstante, fragile et dangereuse ; n'est-il pas paradoxal de voir en elle une force productrice ?

### L'inspiration : don de l'amour ou qualité du poète élu ?

Tristan et Yseut, poètes nés, Lancelot et Guenièvre, poètes inspirés ?

Lancelot et Tristan enfants font déjà preuve de toutes les vertus qui les rendront à la fois aimables et redoutés à l'âge adulte (on ignore, en revanche, presque tout des premières années de Guenièvre et Yseut). Dans les nombreuses compétences qui font l'homme courtois, on note la place importante accordée aux talents musicaux et à la vivacité d'esprit indispensable à toute conversation enjouée, *envoisiee*, pour reprendre le qualificatif que se donne Luce del Gat dans son prologue<sup>1</sup>, ainsi qu'à l'invention poétique.

*Biau Trové*, sous le lac enchanté, montre ses prédispositions en la matière : *Et chantoit a mervelles bien quant il voloit, mais che n'estoit pas sovent, car nus ne fist onques si poi de joie sans grant raison<sup>2</sup> [...]*. Le chant n'est pas étranger à Lancelot, mais il ne lui est pas non plus consubstantiel, puisqu'il n'apparaît que rarement, motivé par une *grant raison* (dont l'amour sera l'exemple type). D'ailleurs, par la suite, le lecteur ne le verra plus chanter qu'une seule fois, lors de la carole magique.

Ce second chant est à proprement parler un enchantement :

Lors [Lanceloz] se fiert es pavillons et si tost com il a le premier encontré, si li mue li sans et li change li talanz : car s'il devant n'avoit talant fors de chevalerie et d'assaut et de meslees comancier, or est ses voloirs a ce menez qu'il n'a talant fors de queroler [...]. Et lors commence a chanter et a ferir del pié aussi comme li autre, si s'anvoise et joue assez plus qu'il n'avoit onques mes fet et tant que li vallez meesmes le resgarde et le tient por fol. Et il chantoient une chançon qui estoit faite de la roine Genievre et il chantoient en escotois si que li vallez n'antandoit mie bien qu'il disoient [...]<sup>3</sup>.

Lancelot n'est pas l'inventeur de ce poème qui dit pourtant la beauté de Guenièvre<sup>4</sup>, et ce chant ne lui est pas spontané, il ne lui vient aux lèvres que sous l'influence d'un charme. Il se joint alors au groupe des « caroleurs », confondu avec eux dans la même voix lyrique (comme le montre le pluriel *il disoient*) qui les traverse. Ce qui est dans la nature de Lancelot et qui lui vient spontanément *a talant*, en tant que héros de l'*amour fine*, ce sont les armes, la *chevalerie et d'assaut et des meslees comancier*. Les prédispositions au chant de Lancelot enfant occupent donc à juste titre une place très modeste dans le texte, au regard de

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 235.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 235.

l'insistance que l'auteur montre à décrire ses capacités exceptionnellement précoces au maniement des armes<sup>1</sup>.

Les *enfances Lancelot* s'intéressent pourtant au personnage en évolution, à la manière dont la *norreture* exemplaire dispensée par la Dame du Lac vient encadrer sa nature hors du commun<sup>2</sup>. On peut donc légitimement supposer que les capacités Lancelot a reçu en musique, comme dans toutes les autres composantes de la courtoisie (la chasse, le service de table, les bonnes manières), une éducation soignée. Le fait que cet apprentissage ne soit pas mentionné indique moins le caractère inné du talent de Lancelot que l'intérêt secondaire que l'auteur y trouve pour la construction de son personnage. Le romancier en fait un héros prédisposé à constituer le noyau d'une nouvelle forme littéraire, le roman en prose, en opposition à Tristan le harpeur, protagoniste des intertextes en vers du *Lancelot*.

En outre, le chant du jeune enfant est conditionné à la *joie*, qui n'est pas la caractéristique majeure de Lancelot puisque, le plus souvent, il la répand autour de lui sans l'éprouver lui-même, métaphorisant ainsi le processus qui aboutit à la création d'une œuvre d'inspiration courtoise, où la souffrance que le poète endure pour sa dame fait la *joie* du lecteur par la grâce de l'entreprise poétique. Le chant est déterminé chez lui dès l'enfance par une inspiration et une émotion liée à la relation amoureuse.

Il en est de même plus tard lorsque Lancelot fait preuve d'un autre talent artistique proche de celui du chant : la peinture narrative. C'est le célèbre épisode de la salle aux images où, captif de Morgain et séparé de sa dame, il peint l'histoire de sa vie sous forme de fresque ; l'auteur conclut que *si i furent les ymages si bien faites et si soltivement com s'il eust touz les jorz de sa vie fait cest mestier*<sup>3</sup>. Cette dernière phrase introduit une ambiguïté : désignant un savoir-faire possédé sans apprentissage préalable, elle semble désigner en Lancelot un artiste né. Cependant, le contexte incite à concevoir différemment ce talent nouveau. En effet, il surgit soudainement dans la narration sans que rien ne l'ait auparavant préparé. S'il faisait partie des qualités innées du héros, la topique voudrait qu'il fût au moins mentionné dans les *enfances* du personnage, ce qui n'est pas le cas. Cette indication du narrateur serait donc plutôt à considérer comme l'indice qui fait de ce prodige artistique un don de l'amour frustré.

Pour Guenièvre, l'équivoque est encore plus grande puisque l'indication donnée à son propos est extrêmement vague et fugace. Alors qu'elle croit qu'un chevalier a tué son amant en combat singulier, elle tente de cacher sa peine à son mari qui lui demande néanmoins de raconter cette aventure : « *Dame, fet il, je nel vueil oïr se par vos non, kar je vos en querrai miels et si le savrois miels conter que autres.* » *Et sans faille ele avoit la meillor langue et la plus delivre que feme eust*<sup>4</sup>. Le texte souligne l'aptitude particulière de la reine à l'usage de la langue, surtout pour ce qui est de *conter*, acte fondateur de la création littéraire. Cependant, rien ne nous est précisé quant à la part de *nature* ou de *norreture* dans ce talent.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 70-71, 75.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 70-71.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 52.

4 *Lancelot en prose*, tome II, p. 316.



On ne sait pas beaucoup plus d'Yseut. La première pièce qu'elle compose n'est pas un poème mais la lettre qu'elle envoie à Guenièvre pour se plaindre de Tristan. Sans vocation artistique, cette lettre déclenche pourtant l'admiration de sa destinataire. Yseut a sûrement appris à s'exprimer<sup>1</sup>, mais ce que son discours suppose *de grant sens*<sup>2</sup> implique une nature propre à le composer avec virtuosité. Elle manie le langage avec dextérité, mais aussi la harpe, quoique avec plus de difficulté (elle *la vet plus grevant assez que li diz*) :

Brangien li aporte la harpe sanz delai. Et sachiez que la roïne en savoit assez, car ele l'avoit appris de mesure Tristan en ce termine qu'il demoroient ou Morroiz. La roïne reçoit la harpe et la vet sonant et atrampant au mieuz qu'ele set, et vait trovant chant por son lai. Le dit trove ele en brief termine, mes li chanz la vet plus grevant assez que li diz<sup>3</sup>.

L'émotion d'Yseut est ici exacerbée par la perte de son amant, mais ce n'est pas ce qui lui permet de *trover* la musique avec plus de facilité. Son *grant sens* lui dicte les paroles, mais elle ne trouve pas d'inspiration particulière pour sa musique, pour laquelle son seul recours est l'expérience acquise auprès de son amant et maître de musique. Le *Tristan en prose* met plus en avant un talent inné que l'inspiration donnée par les sentiments.

Lancelot et Guenièvre, eux aussi, sont poètes à l'occasion, mais le *Tristan* reste vague quant à ce qui fait leur qualité dans ce domaine :

Quant mesure Lanceloz a fait son brief tot ensi com je vos ai desus devisié, mout fu liez et joianz de ce qu'il li semble qu'il a respondu as paroles qui estoient ou brief d'une maniere assez sofisaument vraie, que mesure Tristanz se doie auques reconforter des paroles qu'il li mande. Et sachiez que mout mist mesure Lanceloz grant poine et grant entente a bien faire et a bien dire por rendre biau respons selonc les beles paroles que mesure Tristanz li avoit mandees. Et sachez que quant il i voloit metre s'entente, il dictoit en rime et en autre maniere tant bien et tant sotilment que l'en ne l'en poïst reprendre<sup>4</sup>.

Le texte résulte d'une capacité propre au personnage, mais aussi d'un effort de volonté (l'expression *a bien faire et a bien dire* fait référence à l'art de la rhétorique, qui s'apprend par une longue pratique des textes et de leur diction), plus que d'une inspiration qui lui serait extérieure. En outre, il est l'amant référence du texte rival, le *Lancelot en prose*, qui est ici dépassé par le *Tristan* (le nouveau héros, est-il sous-entendu, est supérieur au précédent d'un point de vue poétique) ; il est même absorbé, puisque Lancelot, représentant du texte en prose, se met ici à rimer à l'instar de Tristan, le poète lyrique.

C'est ce dernier qui incarne le mieux la conception du poète que développe le roman éponyme. Son talent poétique et musical préexiste à son amour, comme

---

1 Sa lettre (de même que toutes celles qui sont échangées par les amants, d'ailleurs) obéit scrupuleusement aux critères énoncés par les *Artes dictaminis* (cf. Martin Camargo, *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991).

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572-573.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 896.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 692.

le prouve son arrivée en Irlande<sup>1</sup>. Le héros y retrouve quelque chose d'Orphée : il aborde de l'autre côté de la mer comme de l'autre côté du Styx ; l'Irlande, île de l'Autre Monde, est un rivage mortel pour l'assassin de Morholt. Il charme malgré tout ceux qui ont sur lui pouvoir de vie et de mort, par la seule grâce de sa harpe. Il a donc quelque chose du musicien par essence, qui n'a besoin que de ses dons naturels pour enchanter le monde. Tristan *sait* chanter et jouer de la musique :

Le soer devant sanz faille li estoit avenu que la ou ele [la demoisele] aloit parmi les chambres de la tor avec la dame, ele trova en une des chambres de la tor une harpe qui avoit esté de mesure Tristan. La demoisele qui de la harpe savoit auques la prist tot maintenant qu'ele la vit, et la comence a soner assez doucement. « Ha ! demoisele, fait la dame, se vos autant seüssiez de la harpe com celi en savoit de qui ceste fu, bien porriez dire seürement qu'il n'avoit demoisele ou monde qui tant en seüst com vos savriez. » « Ha ! dame, fait la demoisele, qui fu donc cil de qui ele fu ? » « Enondieu ! fait la dame, ele fu de monseignor Tristan, le neveu le roi Marc de Cornouaille. Je l'oï ja ceanz harper avec madame la roïne Yselt. » « Coment, dame, fait la demoisele, set donc tant mesure Tristanz de la harpe ? » « Oïl, certes, fait la dame. Tuit cil qui orandroit soient au monde n'en sevent pas tant com il toz seus set. Et se vos aussi l'aviez oï com je l'oï ja, vos vos acorderiez maintenant a ce que je di<sup>2</sup>. »

Le caractère singulier de son talent prouve qu'il s'agit d'un don, ce que confirme l'emploi récurrent du verbe *savoir* qui renvoie aux *enfances Tristan* où le héros n'apprend pas, il *set*<sup>3</sup>. L'emploi de ce verbe situe ses qualités artistiques sur le même plan que toutes celles dont il a fait preuve auparavant : celui de l'inné, de la *nature*. A ce moment, les dons musicaux de Tristan ne sont pas mentionnés, sans doute à dessein : Tristan est un poète né, mais c'est la puissance du sentiment amoureux qui fait apparaître chez lui ce don<sup>4</sup>. Il est avant tout l'artiste né, mais il est aussi inspiré : il est donc le poète le plus complet qui soit.

Cette conception fondamentalement différente du héros entre les deux romans (pour le *Lancelot*, une bonne *nature* est indispensable, mais doit être développée par une bonne *norreture*, alors que pour le *Tristan*, la *nature* est la donnée primordiale) influe sur celle qu'ils donnent du poète. L'art des armes et celui de l'écriture sont en cela comparables. La prouesse de Lancelot est inspirée par sa dame, et le poète doit être inspiré également. Le *Tristan en prose* réfute en grande partie les théories de l'*amour fine* et de la *fin'amor* : le héros et le poète sont des *natures* hors du commun qui se suffisent à elles-mêmes.

Cependant, le roman ne donne le texte des œuvres de Tristan qu'une fois que ce dernier a rencontré et aimé Yseut et, s'il est un poète né, il a aussi dans sa *nature* un rapport privilégié à l'amour. En lui sont donc liés dès l'abord la faculté créatrice, la poésie et le sentiment amoureux, présentés comme indissociables. Le talent de Tristan est inné, mais il a partie liée avec l'amour, comme dans le *Lancelot*, mais dans des proportions inversées, comme y était inversé le rapport entre *nature* et *norreture*.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 311.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 867.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 263.

4 Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 4.

## L'amour est l'inspiration

Dans le *Lancelot en prose*, conformément à ce que l'on sait de l'éthique amoureuse courtoise, l'amour est source d'inspiration non seulement aux armes mais aussi dans le domaine poétique. La salle aux images de Lancelot fonctionne comme une mise en abyme de l'acte d'écriture et du roman tout entier : en somme, c'est l'amour du chevalier pour sa dame qui a permis l'édification du *Lancelot en prose*, et ce jusque dans sa fin, comme il est à l'origine de la chambre aux images qui signera la fin de l'amitié entre le roi et le héros.

Cet amour met un double point final à la fiction. Il met fin à sa partie terrienne, car il déclenche la catastrophe de la *Mort Artu*, qui signe la mort d'une époque avec la disparition de la Table Ronde. Il marque aussi la fin de sa partie spirituelle car l'amour de Lancelot pour la reine engendre Galaad dont la virginité, c'est-à-dire l'absence de filiation tant réelle que littéraire, symbolise de la fin des aventures, et fait basculer Logres dans un âge nouveau, auquel il ne saura jamais s'adapter.

Emmanuèle Baumgartner évoque en ces termes la fonction que la femme remplit auprès de Lancelot :

[...] c'est la féerie, Viviane en l'espèce, qui « invente » Lancelot et dispose, au moins au début du récit, de sa destinée et de ses premières aventures avant de passer le relais à la dame, à Guenièvre, dont l'amour informera le cours ultérieur du roman. La fée maternelle puis la reine amante assurent et déterminent ainsi, en lieu et place de Merlin et/ou de Dieu, la production des aventures, du « conte » que mettent par écrit et réécrivent grands clercs arthuriens et « translateurs » à venir. La dissociation paraît alors fort intéressante, qui assigne aux figures féminines la production et la gestion de l'aventure, aux clercs, arthuriens ou autres, sa mise en forme, ne laissant finalement au chevalier amant d'autre rôle que l'accomplissement d'un parcours déjà balisé et programmé à son insu<sup>1</sup>.

C'est peut-être là que se résout la contradiction inhérente à l'image de la femme dans le roman<sup>2</sup>. D'un point de vue strictement moral, elle est dangereuse et destructrice ; mais elle ne peut être entièrement condamnée car elle est mère et, littérairement parlant, elle joue un rôle fondamentalement positif et constructif. Sa stérilité est la preuve biologique du danger moral qu'elle représente, mais elle montre aussi que cette reine amante a pour vocation d'engendrer l'*estoire* plutôt qu'un héritier.

Le *Tristan en prose* développe-t-il lui aussi la notion de l'amour créateur ? On pourrait croire qu'il se situe une fois de plus en rupture avec son prédécesseur. Un épisode célèbre des *Tristan en vers* et de la *saga*, symbolique de la puissance créatrice du héros amoureux, y disparaît pourtant : celui de la salle aux images, que le *Lancelot en prose*, bien qu'enclin à dissimuler son héritage tristanien, avait

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 302-303.  
2 Cf. Seconde partie, chapitre 1.

conservé de manière assez apparente dans la prison de Morgain. L'amour, force uniquement destructrice, ne pourrait être à l'origine d'une quelconque création.

Peut-être vaut-il mieux voir dans le *Tristan en prose*, non une disparition, mais une transmutation de la salle aux images en une constellation d'épisodes de création lyrique et, plus généralement, littéraire. Les nombreux textes « trouvés » par Yseut, Tristan, ainsi que les doubles de ce dernier, sont retranscrits *in extenso* dans le cours du roman, fait rare dans les versions en vers de la légende tristanienne. Le roman a recentré l'idée de poétique, entendue au sens général dans la salle aux images, sur la création spécifiquement littéraire.

Emmanuèle Baumgartner a signalé l'intérêt particulier que porte le roman au processus créateur :

Le *Tristan* lie en effet le motif de la folie d'amour ou, dans le cas de Kahédin, le double de Tristan, de la détresse et de la mort d'amour à l'invention lyrique, à la composition et à l'interprétation de lais. Réintroduisant la forme lyrique au cœur du narratif, le dire poétique au sein de la fiction, reprenant et amplifiant la mise en scène du *Lai du Chèvrefeuille*, le *Tristan* saisit sur le vif l'invention du « trobar », le passage de la pulsion de désir à son expression lyrique. La fiction narrative incarne alors, par la voix d'un personnage de roman, Tristan, figure emblématique de l'amant, l'équivalence si souvent énoncée dans la poésie des troubadours et des trouvères, entre aimer et chanter, entre aimer et « trouver »<sup>1</sup>.

Le *Tristan en prose*, par ces nombreuses mises en abyme, insiste sur l'aspect *poïétique* et son lien avec l'amour dans sa représentation la plus absolue qu'est Tristan.

Les discours les plus théoriques se font l'écho de cette vision du sentiment amoureux, comme on le constate dans l'échange de lettres entre les deux couples, qu'Yseut inaugure :

« Et me pleg a vos des deus plus mortieus anemis que je mentenant aie au monde : premierement de Tristan que plus amoie que tot l'autre monde, qui si vilement m'a traïe et si criement, et par tel traïson m'a mis a mort. Et après me pleg d'amors ou je avoie tot mis, et cuer et cors et creance et esperance et tot mon servise entierement, plus assez que en Dieu ne en home ; si m'a, ce di je, mauvesement mon servise gerredoné. Dame, d'amors et de Tristan me plen en tant com je puis, et dis que vilenement et criement m'ont traïe. Et por ce, douce dame, je en fais a vos ma complainte [...]»<sup>2</sup>.

Dans ce contexte de dérivations récurrentes autour d'*amour*, Yseut trouve la ressource pour écrire à Guenièvre sa *complainte*, qui n'est pas seulement une lettre d'accusation, mais renvoie implicitement à une forme de poème lyrique.

La lettre de réponse reprend ce jeu de mots pour finir sur un autre, équivalent :

« D'amors, ce m'est avis, est meüe vostre complente, et dites que vilement et felenessement vos a amors traïe del servise que vos li avez fait. D'amors et de Tristan est vostre complente. [...] Tot autresi di je, Yselt, que nos corons orandroit entre moi

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 482.  
2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572.



Il faut cependant entendre *amour* au sens large. C'est l'amour dans son acception la plus étendue qui est fondamentalement poétique. C'est ainsi du moins que les enlumineurs du *Tristan en prose*, témoins privilégiés de la réception du roman au Moyen Âge, nous incitent à analyser cette théorie. Emmanuèle Baumgartner étudie l'enluminure initiale du manuscrit 648 de Chantilly :

L'auteur, sans copiste cette fois, y est représenté en train d'écrire, de composer plutôt que de traduire dans la mesure où ce qui est peut-être le « résidu » du livre source n'est plus qu'un volume de proportions réduites, juché/relégué tout en haut du lutrin et sur lequel l'écrivain ne pose plus son regard. En revanche, on peut se demander si la source, l'origine du texte qui est en train de s'écrire n'est pas le groupe des trois chevaliers qui se tiennent dans l'espace même de l'écrivain et dont les noms, Tristan, Galaad, Lancelot, sont donnés par l'inscription qui surmonte leur tête<sup>1</sup>.

Ces trois personnages représentent trois types de chevaliers (terrien, céleste, le dernier étant celui qui tente de passer d'un état à l'autre), mais aussi trois types d'amour : celui, purement terrien, de Tristan pour Yseut, celui de Lancelot pour Guenièvre, expurgé peu à peu de tout attachement charnel et terrestre pour arriver jusqu'à la *caritas*, et celui enfin de Galaad, qui n'est pas tourné vers la femme mais entièrement vers Dieu et son prochain en ce qu'il est à Son image, reflétant l'idéal qui sera celui de la Jérusalem céleste. La vision de la force d'amour ainsi proposée est une vision totalisante.

Cet amour est une force féconde, du moins d'un point de vue littéraire. Si ces trois personnages aiment, ils sont aussi objets d'amour pour l'ensemble des personnages qui composent le royaume arthurien. C'est plus particulièrement vrai pour Tristan : toute l'œuvre n'est que le résultat de cet amour, de la foule de personnages dont les histoires individuelles ou collectives, attirées autour de celle du héros éponyme, créent le roman. L'entreprise romanesque est constituée de cet entrelacement d'histoires dont celle de Tristan reste le fil directeur et assure la cohésion, grâce à la force d'amour, force centripète dont il est le point d'application. Le projet du *Tristan en prose* résulte enfin de l'amour qu'a voué le public médiéval à la légende tristanienne, laissée de côté par la grande entreprise du *Lancelot en prose* : le monde arthurien se réorganise désormais autour de Tristan le bien-aimé.

L'enluminure initiale du manuscrit 100 du *Tristan en prose* propose une vision similaire de la poétique, bien que représentant une scène différente de celle du manuscrit 648. Emmanuèle Baumgartner la décrit ainsi :

La partie supérieure de l'enluminure y représente à droite une scène qui est à tous égards la « scène primitive » des romans du Graal. Y est en effet illustrée la scène que le *Tristan* évoque au reste au tout début du récit, après le prologue, la translation du Saint Graal des mains de Joseph d'Armathie, son premier possesseur et son « inventeur », à Alain le Gros, l'ancêtre de la lignée des gardiens du Graal, des Rois Pêcheurs. [...] La scène de gauche, dont la composition est identique, mais où le roi

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994 (première publication dans *La présentation du Livre, Littérales n°2*, publié par Emmanuèle Baumgartner et Nicole Boulestreau, Publidix Nanterre, 1987), p. 437-438.

Henri remplace Joseph d'Armathie, et l'écrivain, le premier des gardiens du Graal, ne peut alors se lire que comme la trajectoire strictement parallèle du livre, coextensive à celle du Graal. Le roi, qui est cette fois de manière non équivoque en position de donateur du livre, lègue à l'écrivain cet autre Graal qu'est le livre, source inépuisable de tous les récits à venir<sup>1</sup>.

L'histoire du Graal est le récit de l'amour de Dieu pour les hommes qui se manifeste à travers la *merveille* du vase sacré, strictement parallèle à celui de Tristan pour Yseut, dans un registre tout individuel, humain et terrestre. Il s'établit une équivalence poétique. *L'estoire de Tristan*<sup>2</sup> est, à l'instar du livre du Graal, créatrice à l'infini, grâce à la force d'amour qu'elle recèle. Mortifère dans la fiction, celle-ci devient vivifiante au niveau poétique.

Il ne saurait donc y avoir création sans amour ni dans le *Lancelot* ni dans le *Tristan*. Leurs auteurs, en cela, partagent la vision médiévale de l'auteur la plus répandue qui fait de lui le simple transcritteur de la voix d'une *auctoritas*. L'*auctor* véritable, le créateur, est le sentiment amoureux et, plus généralement, l'amour au sens large, dont la passion est la représentation métonymique.

### Le poète doit-il être un amant malheureux ?

C'est lorsqu'il est plein de *joie* que le héros éponyme du *Lancelot en prose* trouve, enfant, la ressource nécessaire pour chanter<sup>3</sup>. Quand on se rappelle que Lancelot n'est pas un amoureux caractérisé par son aptitude au bonheur, on comprend que les épisodes où il est représenté dans une posture poétique soient très rares. Pourtant, parmi ces épisodes, il y a celui de la chambre aux images :

Lors dist Morgue a cele qui o lui estoit venue : « Par foi, merveilles poez veoir de cest chevalier qui tant est soltis et an chevalerie et an toutes choses. Voirement feroit Amors del plus dur home soutif et angingneux : si le di por cest chevalier que ja jor de sa vie ne feist si bien ymages, se ne fust destroy d'amors qui a ce l'out mené. Mes puis qu'il est si atorné, il n'est home el monde qui a son sens se preist<sup>4</sup>. »

Le contexte de la prison et de l'éloignement forcé, illimité, d'avec Guenièvre, est douloureux, ce que le vocabulaire choisi souligne à plusieurs reprises : *dolanz*, *maux*, *anui*, *destroy*<sup>5</sup>. Morgain constate ici le pouvoir de l'amour à faire de n'importe quel homme un créateur, par sa seule entremise. Cependant, l'amour dont elle parle est un amour douloureux : le chevalier doit être *destroy d'amors* pour obtenir l'inspiration soudaine qui guidera sa main novice sur la voie de l'art.

Le travail créateur est donc la nécessaire réponse à un vide : Lancelot heureux chante à merveille, lorsqu'il le veut, consciemment ; mais l'inspiration supérieure

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 439.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

4 *Lancelot en prose*, tome V, p. 53.

5 *Lancelot en prose*, tome V, p. 51-53.

ne peut lui venir que d'un manque. Tristan se fait traditionnellement aussi l'écho de cette théorie, comme le souligne Philippe Walter :

[...] comme si, en définitive, la musique tristanienne était toujours condamnée à commémorer un deuil, une absence, comme si le *planctus* était l'éternel chant du cygne tristanien. Le premier poète de la littérature française est bien Tristan le ténébreux, Tristan le veuf, Tristan l'inconsolé. A l'instar des troubadours, il nous explique comment le deuil du désir engendre la folie de l'œuvre<sup>1</sup>.

On retrouve là des caractéristiques de la *fin'amor* ; l'amour tristanien, dangereux et moralement condamnable, trouve sa justification en cela même qu'il est mortifère : il est un mal nécessaire, une mort qui porte en elle une vie supérieure, sur le plan de l'art.

C'est pourquoi la folie de Tristan est un motif si important, d'autant plus qu'elle donne lieu à l'une de ses œuvres majeures, le *Lai Mortal*<sup>2</sup>. L'image du fou est intimement liée à l'idée de création, comme en témoigne Philippe Walter :

Le fou furieux offre l'image du dérèglement mental parfait. Il est aussi la métaphore du poète inspiré. Soumis à l'influence de la lune, il profère un discours apparemment incohérent, mais qui contient cependant des éclairs de génie. Les médecins expliquent en effet que, comme le lépreux, le fou possède un organisme rempli d'air. Cet air lui monte à la tête ; il se met donc à discourir de manière insensée car son esprit perturbé subit les atteintes fumeuses de la mélancolie. On comprend ainsi a posteriori comment l'amour tristanien se présente bien hyperboliquement comme une *folie* [...]. [C'est pourquoi] la tradition médiévale attribue au tempérament mélancolique une attirance exceptionnelle vers l'amour mais aussi une aptitude particulière à la création artistique<sup>3</sup>.

Les prédispositions à l'amour et à la poésie sont deux capacités concomitantes, voire corrélatives, mais chez le tempérament mélancolique, celui de l'amoureux insatisfait<sup>4</sup>. Alors, la folie de Tristan peut devenir *furor* du poète. L'amour est la force de cohésion de l'univers : la folie, le *furor* d'amour est la grande voix lyrique du monde qui traverse le poète. En cela, l'amour est bien une sorte de divinité, puisqu'il peut déclencher chez celui qui le ressent une ardeur divine qui s'empare d'un messenger humain pour en faire un poète prophète.

Dans le *Tristan en prose*, les deux fous d'amour que sont Tristan et Lancelot écrivent et chantent. Il y a eu une gradation de ce motif entre les deux romans, qui illustrent apparemment dans leurs variations l'évolution de la vision du poète telle que l'expose Jean-Marie Fritz :

L'avenir appartiendra cependant au premier [l'homme mélancolique, lié à l'élément terre, élément opaque] : son opacité peut justement s'interpréter comme profondeur,

---

1 Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », *op. cit.*, p. 654.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 870-871.

3 Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », *op. cit.*, p. 652-653.

4 Témoignage de ce caractère les distiques de Salerne dans *Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes*, édition critique avec introduction et notes par Claude Alexandre Thomasset, Genève-Paris, Droz, 1980.



richesse intérieure et, finalement, comme capacité créatrice ; le mélancolique sera l'homme de génie avant la lettre<sup>1</sup>.

Si les deux héros offrent des affinités avec le tempérament mélancolique, c'est Tristan qui en est le véritable représentant ; Lancelot, héros totalisant, intègre tous les tempéraments. C'est donc plutôt Tristan qui incarne cette vision moderne du mélancolique génial, du poète inspiré et souffrant.

Pourtant, plusieurs passages du *Tristan en prose* semblent entrer en contradiction avec ces premières données. Lorsque le héros a composé *le Boevre Pesant, delitable a oïr*, il était *gais et envoisiez*<sup>2</sup>. Il est donc possible de composer une pièce destinée à passer à la postérité dans la joie amoureuse. C'est aussi ce que rappelle Emmanuèle Baumgartner à propos du lai *Deduit d'Amor* :

La justification que donne le héros du titre, de son lieu d'invention et des dispositions mentales de son « inventeur »<sup>3</sup> souligne cependant une fois encore l'ambiguïté du récit en prose, les perspectives différentes, selon lesquelles s'y représente la passion d'amour. Tristan déclare en effet que l'amour satisfait est la plus haute source d'inspiration poétique<sup>4</sup>.

Le lecteur est ainsi implicitement, mais impérieusement, renvoyé au prologue, où la figure auctoriale se désigne sous l'identité d'un *chevaliers amoreus et envoisiez*<sup>5</sup>. C'est donc un personnage amoureux et plein de joie qui a eu la capacité de produire un texte aussi brillant et imposant que le *Tristan en prose*, preuve tangible de sa faculté créatrice hors du commun.

La contradiction est certainement volontaire : une nouvelle fois, le romancier brouille les pistes et affirme la pleine indépendance de son pouvoir poétique sur toute force extérieure, en dépit de toutes les théories sur l'inspiration, et la pleine maîtrise de sa capacité créatrice. Le poète se montre déjà discrètement comme affranchi de sa position de scribe.

## L'amour tisse la trame du roman

### Un canevas narratif

L'amour est la force productive qui crée le texte autour d'un personnage central. La relation amoureuse revêt donc un rôle capital, non seulement pour la fiction dont elle est l'un des principaux ressorts, mais aussi pour la construction formelle de l'œuvre. La forme que revêt la relation amoureuse influe sur la construction du roman.

Globalement, l'histoire du *Lancelot en prose* peut se lire selon le schéma d'une montée vers le spirituel. Le royaume de Logres, avant Arthur, est un espace

---

1 Jean-Marie Fritz, « La théorie humorale comme moyen de penser le monde. Limites et contradictions du système », *op. cit.*, p. 20.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 869.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 868.

4 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, *op. cit.*, p. 115.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39.

livré à la sauvagerie : c'est ce que Chrétien de Troyes résumait dans le nom de « terre des ogres », dont il l'avait baptisé. Arthur y a instauré des rites civilisateurs et s'est donné pour mission, par l'entremise de ses chevaliers de la Table Ronde, vivante image de sa volonté de perfection morale et physique, de faire reculer les mauvaises coutumes pour faire régner l'ordre et la loi divine. Le royaume arthurien est dirigé vers l'avenir, dans l'attente d'un événement suprême, l'arrivée du Graal, qui doit changer l'ordre des choses. Se montrant incapable d'accueillir ce don du Ciel, indigne de la grâce, la terre de Logres est destinée à mourir.

Parallèlement, microcosme dans le macrocosme arthurien, on lit l'histoire de Lancelot, le meilleur des chevaliers terriens, qui tente de se rendre digne du nouvel ordre céleste instauré par le Graal, malgré ses amours coupables avec la reine Guenièvre. Après plusieurs échecs et de nombreuses rechutes, Lancelot parvient à sublimer son amour charnel en *caritas*, entraînant à sa suite Guenièvre sur le chemin du salut. L'histoire de Lancelot est donc construite sur le schéma d'une ligne, certes brisée, mais ascendante, dans sa montée de l'amour humain à l'amour spirituel.

On peut dire que la nature même de l'amour de Lancelot et Guenièvre, encore marqué à bien des égards par l'éthique courtoise, donc ouvert sur les autres et le monde qui les entoure, influe sur la trajectoire suivie par l'œuvre. Leur relation, ouverte sur l'extérieur, suit la même trajectoire que le monde dont l'histoire, selon la perspective médiévale, est un axe orienté, depuis son *terminus a quo*, la Genèse, jusqu'à son *terminus ad quem*, l'Apocalypse. L'aspect fatal que prend la passion tristanienne, parfaitement refermée sur elle-même, ne pouvait imprimer à l'œuvre dont elle constitue le fil directeur la même construction : partant de soi pour revenir à soi, l'amour tristanien induit naturellement une structure circulaire.

Dès l'arrivée de Tristan sur la scène du roman, son nom, c'est-à-dire son essence, est lié à celui d'Yseult ; dès les premières lignes leur indissociabilité est posée comme une évidence :

En tel maniere com je vos ai devisié, fu nez Tristanz, li biax, li bons chevaliers, qui sofri puis poine et travail por les amors ma dame Yselt. En tel dolor fu nez Tristanz, de cui no vos deviserons l'estoire, si bele et si delitable qui bien le devront oïr tuit gentil home qui aiment por amors, et tuit haut home<sup>1</sup>.

La princesse d'Irlande lui est littéralement promise par le texte, à sa naissance. Sa « tristesse » est immédiatement liée au thème de ses amours ; en outre, *en tel dolor* recèle une ambiguïté : ce syntagme fait évidemment référence aux circonstances douloureuses de la venue au monde du héros, mais il peut renvoyer aussi à la *poine* et au *travail* qu'il souffrira pour son amie.

Cette naissance donne lieu à une mort. La mort réelle de la mère, de la femme, induit la mort symbolique de l'homme à travers l'annonce d'une vie entière de malheurs. D'ailleurs, les premières femmes autres que sa mère que croise le chemin de Tristan sont toutes dangereuses, qu'il s'agisse d'une marâtre<sup>2</sup> ou d'une amoureuse éconduite<sup>3</sup>. Dès sa naissance, la relation de Tristan à la femme est

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 244 et suivants.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 263 et suivants.

présentée comme une entrave qui le perd dans une perpétuelle errance jusqu'à lui faire oublier de venger la mort de son père assassiné, et d'accomplir son devoir de fils de roi.

Cependant, en même temps qu'il est mis en relation avec le nom d'Yseut, le nom de Tristan l'est aussi avec *l'estoire* et la poétique. Le *trobar* ne peut provenir que d'un désir, donc d'un manque. La création poétique est une lutte contre la mort d'amour, à la fois désespérée (puisque Tristan meurt à cause de l'amour et de la poésie) et victorieuse, puisque subsistent le chant, la création littéraire : à la mort de Tristan, toute la cour d'Arthur compose des lais à sa mémoire<sup>1</sup>. Si la création peut être *triste*, mortifère et vouée à l'incomplétude au niveau individuel, la création totalisante, qui est la somme de toutes les voix, de tous les lais de l'ensemble des personnages arthuriens, et qui reste idéale, est seule à atteindre l'éternité. Elle est le cercle parfait auquel tend le *Tristan en prose*.

L'œuvre, dans son propos, est profondément pessimiste. La perfection ne peut être dans les coeurs, contrairement à ce que l'on trouvait dans le *Lancelot*. S'il y a un optimisme du *Tristan*, il ne peut être que littéraire. La perfection et la clarté sont de l'ordre de l'écriture et de sa construction. L'un des piliers de cet édifice est le récit de l'enfance de Tristan. L'auteur nous y montre un Marc qui fait déjà figure de traître, assassin des membres de sa famille, du père de Tristan, son beau-frère, ainsi que de son propre frère, Pernehan. Le meurtre de ce dernier est particulièrement chargé de sens : Pernehan, qui veut prendre la place de son frère indigne de la couronne, est une figure annonciatrice de Tristan, qui sera assassiné comme lui. Il prédit d'ailleurs à Marc le combat de son neveu contre Morholt<sup>2</sup> alors que *celi jor meïsmes que fu nez Tristanz, avint il que li rois d'Irlande demanda le treü*<sup>3</sup>. De l'enfance à la mort du protagoniste, le récit fait une boucle, s'ouvre et se clôt sur le motif du meurtre, de l'*envenimement* et sur une infinie tristesse.

La vie de Tristan est bien bâtie sur le modèle du cercle, avec un retour du même au même, et donc sur le modèle de la perfection. C'est un personnage de chevalier terrien, définitivement lié à l'*orbis terrarum*, mais il en est l'archétype le plus achevé. Il n'est pas destiné à s'élever vers le Ciel, sa perfection est toute terrienne. Il est soumis à la seule règle de l'amour, qui est, comme le signale Lancelot, *frere charnel*<sup>4</sup> de la Fortune, et donc associé comme elle à sa roue : il *degiete [un sien sergent], or le debote*<sup>5</sup>. Il diffère en cela de la destinée de Lancelot : chez ce dernier, la perfection ne s'atteint qu'au bout du parcours ; chez Tristan, elle préexiste. Tout en lui est perfection, de même que le roman se veut d'une irréprochable perfection formelle.

Cela correspond bien à l'identité, fictive ou non, que l'auteur annonce : Luce, le chevalier *envoiesiez*<sup>6</sup>, qui vit pour le beau et l'agréable, manifeste ici son amour de la forme. Dans le *Tristan*, l'écriture part des origines pour, à la fin, y revenir : le désir de perfection qu'elle révèle ainsi relève de la volonté sommative des cycles

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 141.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 241.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 240.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue.

en prose dont témoigne la présence du récit d'enfance, *terminus a quo* du microcosme tristanien comme la Genèse est celle du macrocosme arthurien<sup>1</sup>. Elle est l'accomplissement même du souhait dont nous fait part celui qui se fait appeler Hélié de Boron de produire un livre couronne qui soit le reflet parfait du monde arthurien, voire du monde en général, à l'image de cette Table Ronde toujours au centre du récit<sup>2</sup>. Tristan, héritier des récits du Graal est aussi le seul à pouvoir les rassembler dans le cercle de la couronne, image de l'orbe terrestre à la fois maîtrisée et recréée.

Si la création littéraire était *triste*, l'auteur veut la transformer par le biais d'une forme nouvelle : à l'échelle individuelle de l'histoire de Tristan, la création littéraire est mortifère. Or, c'est principalement autour d'elle que se resserrent les romans en vers. Le *Tristan en prose* brise cette structure pour atteindre la figure du cercle et devenir une figure paradoxale : celle de l'auteur *envoisiez*.

Il est ainsi métonymique du roman, comme en témoigne cette remarque du conteur : *nus ne le veoit qu'il ne se merveillast de li*. L'émerveillement provoqué par l'enfant, dans lequel tout le roman se trouve déjà en puissance, est celui que l'auteur cherche à susciter chez son lecteur par une Somme arthurienne qui se veut à elle seule un *orbis terrarum* littéraire et qui prend la forme de cette *merveille* qu'est la Table Ronde pour surpasser son prédécesseur, le *Lancelot*.

Les *enfances Tristan* sont à la fois le début de la chaîne et une image de sa fin, une mise en abyme du cercle parfait que forme la vie du personnage-titre, inclus lui-même dans le cercle ou le cycle qui relate l'histoire du royaume de Logres<sup>3</sup>. La perfection de la forme poétique témoigne de la volonté d'achèvement inhérente à tout projet de Somme historique et littéraire. La perfection de Tristan ne réside pas dans l'élévation spirituelle, comme dans le cas de Galaad ou même de Lancelot, mais dans sa capacité poétique innée à produire le beau dans sa forme la plus pure.

---

1 Cf. *La Queste del Saint Graal*, p. 210-220.

2 Texte du ms. B.N. fr. 336 du *Tristan en prose*, cité par Emmanuèle Baumgartner dans « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 89.

3 Le cercle est la forme parfaite depuis l'Antiquité. Cf. Gérard de Champeaux, Dom Sébastien Sterckx, *Introduction au monde des symboles, Zodiaque, Introduction à la nuit des temps* 3, 2<sup>e</sup> édition, p. 24 : « Le cercle est d'abord *un point étendu* ; il participe de sa perfection. Aussi le point et le cercle ont-ils des propriétés symboliques communes : perfection, homogénéité, absence de distinction ou de division. » Voir aussi Olivier Beigbeder, *Lexique des symboles, Zodiaque, Introduction à la nuit des temps* 5, p. 132 : « Les compilateurs de l'époque romane font du cercle le symbole de l'univers et de l'homme microcosme, suivant en cela la philosophie grecque. [...] En fonction de ces conceptions, les images savantes médiévales, morales, c'est-à-dire traitant des vertus, ou cosmogoniques, forment des schèmes circulaires inscrivant des médaillons plus petits autour d'un centre [...]. » Cette idée de la perfection du cercle comme modèle du monde trouve son expression chez Brunet Latin. Cf. Brunetto Latini, *Li Livres dou tresor*, édition critique par Francis J. Carmody, Genève, Slatkine reprints, 1975 (première édition : Los Angeles, Berkeley, 1948) : *CIV. COMMENT LI MONDES EST REONT ET COMMENT LI .III. ELIMENT SONT ESTABLI*.

La relation amoureuse ordonne également les épisodes selon des microstructures. La *Mort Artu* comporte son unité propre au sein du *Lancelot en prose*, notamment grâce à sa construction serrée. Norris J. Lacy en a étudié la structure spéculaire :

- A. Queen's jealousy
- B. Death of Passerose
- C. King's suspicions
- D. Arrival of Lancelot
- E. Queen rejects Lancelot
- D'. Departure of Lancelot
- C'. King's suspicion quieted
- B'. Body of Passerose
- A'. Queen's jealousy quieted.

The structural method here not only establishes links between certain episodes but also emphasizes a scene of central importance – Guenevere's rejection of Lancelot<sup>1</sup>.

L'amour de Lancelot et Guenièvre lance ou relance l'action, dont il forme également le pivot. Il ordonne tout l'épisode dans une structure dynamique. La notion d'épisode implique qu'une partie du roman forme une unité. La *force d'amor* ne pourrait-elle être le principe de cohésion qui permet à l'épisode d'exister en tant que tel ?

On retrouve une structure significative dans d'autres épisodes qui mettent en scène les deux amants dans le *Lancelot*. L'arrivée du jeune héros à la cour, qui détermine son entrée dans le monde arthurien et aventureux, peut être divisée selon les séquences suivantes :

- A. Arrivée de Lancelot à la cour sous l'égide de Ninienne.
- B. Lancelot défère un chevalier qui lui octroie sa première aventure, qui semble impossible à réaliser par homme qui vive.
- C. Ninienne demande à Arthur d'adouber son protégé.
- D. Lancelot rencontre Guenièvre
- C'. Le roi apprend le serment que Lancelot a fait au chevalier qu'il a déféré : mécontent, il oublie de lui ceindre l'épée lors de son adoubement.
- B'. Lancelot obtient du roi sa seconde aventure, bien que celle-ci semble inaccessible à un chevalier nouveau : porter secours à la dame de Nohaut

---

1 Norris J. Lacy, « Spatial form in the *Mort Artu* », dans *La Mort le Roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 102-105 :

- « A. Jalousie de la reine
- B. Mort de Passerose (la demoiselle d'Escalot)
- C. Soupçons du roi
- D. Arrivée de Lancelot
- E. La reine repousse Lancelot
- D'. Départ de Lancelot
- C'. Les soupçons du roi sont apaisés
- B'. Le corps de Passerose
- A'. La jalousie de la reine apaisée.

Ici, la méthode structuraliste non seulement établit des liens entre certains épisodes mais met aussi en valeur une scène à l'importance centrale – Lancelot rejeté par Guenièvre. » Norris J. Lacy étudie ensuite de même la structure du tournoi de Wincestre, ainsi que de la découverte des amants.

A'. Lancelot va demander congé à Guenièvre pour pouvoir partir de la cour. On trouve donc déjà dans le *Lancelot propre* la structure spéculaire relevée dans la *Mort Artu*. La relation de Lancelot et Guenièvre ordonne ce premier épisode de la vie chevaleresque du héros et de sa relation à la cour arthurienne. Il y arrive accompagné de Ninienne, dont on a souligné le rapport étroit avec la reine, et ne part de Camelot qu'après avoir reçu le congé de cette dernière.

Le premier épisode dans lequel Lancelot fait sentir l'influence décisive qu'il aura sur le royaume de Logres est celui de la bataille contre Galehaut, qui s'articule autour de son intervention :

A. Galehaut attaque Arthur.

B. Lancelot adresse une requête à la dame de Malehaut : qu'elle l'autorise à combattre aux côtés d'Arthur.

C. Arthur est en train de perdre la bataille.

D. Requête des dames : la dame de Malehaut cherche à confirmer ses soupçons au sujet du grand amour qu'elle croit deviner en Lancelot. Elle demande à Guenièvre de lui demander de combattre : en premier lieu, de la part de ses demoiselles, ce qui n'a sur lui aucun effet ; dans un deuxième temps, la reine le lui demande en son nom propre et il se lance dans la bataille.

C'. Lancelot empêche Galehaut d'écraser Arthur.

B'. Galehaut adresse une requête à Lancelot : il lui demande d'accepter son hospitalité.

A'. Lancelot obtient que Galehaut se rende à Arthur.

Ici encore, la structure de l'épisode est ordonnée autour des sentiments de Lancelot pour Guenièvre, alors que ce passage a une tonalité plus épique que courtoise et qu'il est essentiellement axé autour de la narration de faits d'armes. L'intervention de la reine n'occupe qu'une portion réduite du texte ; elle est pourtant déterminante : elle organise la construction spéculaire de la bataille. En outre, elle donne lieu à une nouvelle microstructure, puisque la requête des dames est elle-même subdivisée en deux parties symétriques : l'une met en scène la réaction de Lancelot face à la prière des demoiselles et l'autre son obéissance immédiate aux désirs de la souveraine.

On a vu qu'il existe d'autres types de structures qui font intervenir la relation Lancelot-Guenièvre : il peut s'agir de parallèles, comme dans l'épisode de l'enchanteuse Gamille qui nous montre successivement la première nuit d'amour d'Arthur avec l'enchanteuse et de Lancelot avec la reine, selon un schéma identique ; on trouve aussi des structures ternaires, comme celle de l'épisode d'Escalon le Ténébreux, où Lancelot, soutenu par l'amour de sa dame ainsi que par sa prière, réussit où le duc de Clarence et Yvain avaient échoué : cette construction ternaire est traditionnellement employée pour signifier le caractère unique du héros, seul victorieux après les échecs des deux premiers chevaliers, emblématiques de tous les autres. Cette structure est pourtant ici remotivée par l'éthique courtoise : certes, c'est la valeur hors du commun de Lancelot qui lui a permis de triompher, mais sa prouesse est alors placée sous l'égide de son amour lui-même exceptionnel. La relation de Lancelot et Guenièvre donne son point d'orgue à l'épisode d'Escalon le Ténébreux. Au-delà de la structure globale de l'œuvre, à qui elle donne un axe ascendant, la liaison de Lancelot et Guenièvre

organise le roman jusque dans la microstructure de ses épisodes à qui elle confère ainsi unité et efficacité.

L'organisation micro structurale du *Tristan en prose* est moins claire. En effet, la relation amoureuse du chevalier et de la reine, dont le couple est mis à mal, revêt une importance plus secondaire que dans le *Lancelot*. Mais surtout, la construction même du *Tristan* doit refléter sa conception du monde : un univers de désordre. Ainsi, si la structure de l'ensemble, circulaire pour ce qui est de la partie tristanienne et linéaire pour ce qui concerne l'histoire du Graal et du royaume arthurien, est facilement décelable et forme la charpente nécessaire à la Somme en prose, il revient aux microstructures, donc aux épisodes, de refléter la déstructuration du monde. La relation amoureuse, facteur perturbateur au niveau de la fiction, aurait donc, au niveau poétique, la fonction de structurer le texte selon un désordre paradoxalement organisé et volontaire, principalement fondé sur l'« agrammaticalité » du récit<sup>1</sup>, ainsi que sur toutes les figures de parallèle et de renversement qui jouent avec les amants et leurs « doubles<sup>2</sup> » pour créer une œuvre composée de multiples facettes, qui la font briller de mille éclats mais en brisent et en dispersent la structure.

Il y a cependant quelques structures répétitives (moins élaborées que celles qui présidaient à la construction du *Lancelot*) que l'on trouvait déjà dans les versions antérieures de la légende tristanienne. Au début de l'histoire de Tristan et Yseut, à Tintagel, les épisodes s'organisent selon le schéma suivant : l'adultère est découvert par un *losengier*, un piège est tendu aux amants qui le déjouent avec plus ou moins d'habileté, si bien que Marc prend des mesures supplémentaires pour les séparer, sans y parvenir<sup>3</sup>... On n'est plus dans la structure spéculaire plus complexe qui présidait à la création des épisodes du *Lancelot*. Elle est ici réduite à sa plus simple expression.

D'autres structures sont mises en place pour signifier la correspondance existant entre les deux couples d'amants, comme on a déjà pu le constater. On en trouve un exemple très construit avec leurs échanges de lettres : un premier a lieu

- 
- 1 Bénédicte Milland-Bove (« *La demeseile [...] qui sa seror desheritoit*, enjeux d'une réécriture dans le *Tristan en prose* », dans *Romania*, tome 117, 1999, p. 81) parle de l'« agrammaticalité » de ce roman, qu'elle définit ainsi : « Le terme est utilisé en linguistique pour caractériser des énoncés présentant des éléments non conformes à l'orthodoxie de la langue, « engendrant un sentiment de bizarrerie et d'étrangeté » (O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Norme », Paris, 1972, p. 169). Nous transposons cette notion dans le domaine de la « grammaire du récit », pour désigner les points d'achoppement du texte, fournissant souvent la clef de son interprétation. » Bénédicte Milland-Bove en prend pour exemple les nombreux combats avortés entre Tristan et son rival en amour Palamède qui vont sans cesse à l'encontre de l'horizon d'attente du lecteur et désorganisent la structure attendue de la fiction.
  - 2 Cf. les différents chapitres précédents de notre étude. Nous renvoyons également à la remarque de Bénédicte Milland-Bove qui fait de la notion de « double » une conséquence directe de l'« agrammaticalité » du récit (dans « *La demeseile [...] qui sa seror desheritoit*, enjeux d'une réécriture dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 92).
  - 3 On se rappellera ainsi l'épisode des faux sanglantes, suivi de l'interdiction d'entrer de nuit dans la chambre de la reine puis de l'enfermement de cette dernière dans une tour, tome II, § 532-543.

entre les deux reines, un second entre les deux chevaliers. Ce dernier constitue l'*amplificatio* du premier, mais la structure de base de l'épisode reste la même, ce que souligne le retour de certains termes d'une lettre à l'autre : Guenièvre et Lancelot reçoivent chacun une lettre<sup>1</sup> où leur expéditeur leur demande conseil en tant qu'amants expérimentés<sup>2</sup> ; le narrateur décrit ensuite les réactions des destinataires à la missive qu'ils ont reçue<sup>3</sup> ; puis ils deviennent à leur tour destinataires d'une lettre au contenu très semblable.

A de nombreuses pages d'intervalle, la relation d'amour et d'amitié entretenue par les deux couples structure le roman dans son détail. Les fréquentes reprises terme à terme donnent au lecteur le sentiment de cette structure tout en conservant son caractère propre au roman : en effet, l'éloignement dans le texte de ces deux passages contrebalance la construction claire et agencée de ce parallèle afin de créer un désordre apparent et de se démarquer du *Lancelot en prose*.

### L'amour, une trame pour le langage

L'organisation micro structurelle du texte par la force d'amour se poursuit donc au niveau même des termes qui sont employés. Le sentiment amoureux est au centre de l'éthique courtoise qui sous-tend de manière plus ou moins profonde les deux romans. Or, la courtoisie est aussi un art du langage, qui développe son propre vocabulaire et sa syntaxe particulière. L'amour à tonalité courtoise et les valeurs qu'il véhicule instituent donc une trame langagière.

Dans le *Lancelot en prose*, la *joie* forme ainsi la base de toute une série de termes décisifs pour le roman. Elle commence par définir le jeune Lancelot dans sa capacité à la transmettre autour de lui<sup>4</sup> : le terme de *joie*, dont on trouve cinq occurrences en l'espace d'un paragraphe, envahit alors tout le texte dont il scande la progression, lui donnant ainsi à la fois son sens et son rythme ; elle transforme ensuite la Douleureuse Garde en Joyeuse Garde, elle accompagne le héros à l'Île de Joie<sup>5</sup>...

En contrepoint de la *joie* d'amour se situe une valeur négative, la *folie* d'amour. Ce terme et ses dérivés apparaissent à l'occasion des véritables accès de folie de Lancelot, ainsi qu'à l'occasion de jugements moraux, toute attitude *fole* et en particulier la *fole amor* s'opposant à l'éthique courtoise et à l'*amour fine*. Certes, les termes de *joie* et de *folie* appartiennent à la topique des romans d'inspiration courtoise. Cependant, leur présence presque obsédante les fait passer du statut de *topoi* à celui d'éléments remarquables ; ils deviennent familiers à l'oreille et aux yeux du destinataire du roman, créant une mélodie particulière,

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572 et tome III, § 688. C'est nous qui soulignons.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572 et tome III, § 688.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 573 et tome III, § 689. C'est nous qui soulignons.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

5 Bien qu'il s'agisse alors d'une antiphrase, il faut noter la présence du terme *joie*. L'emploi de l'antiphrase fait sens, en écho à la Joyeuse Garde.



comme la gamme dans laquelle est composée un morceau de musique lui donne sa tonalité. En cela, la force d'amour est créatrice de style. Si l'art d'aimer impose l'art de parler, l'histoire d'amour des héros justifie l'emploi d'un style particulier.

Le *Tristan en prose* reprend cette ligne mélodique du *Lancelot* et se l'approprie en la transposant dans l'un des faits marquants de son écriture, la poésie lyrique, ce qui revêt d'autant plus d'importance que le talent poétique et musical est, dans ce roman, un critère essentiel pour la capacité d'un personnage à mériter l'amour. C'est ainsi qu'Yseut écrit un lai à l'attention de Kaherdin, dont le message est que *Folie n'est pas vasselage*<sup>1</sup> ; Tristan a, lui, composé un lai qui tire son nom d'un synonyme de *joie*, *deduit*, récurrent dans l'épisode du Moroïs que le chant du *Deduit d'Amor*<sup>2</sup> évoque.

Mais le *Tristan en prose* mêle à ces termes empruntés au *Lancelot* ceux qui lui sont propres, et en particulier ceux que lui inspire le nom de son héros éponyme. Si dès sa naissance, la relation de Tristan à la femme le destine à n'éprouver et ne répandre que *tristece*, on comprend que ce mot qui formait déjà la trame du discours de sa mère mourante élabore aussi, accompagné de ses synonymes, celle de l'œuvre tout entière, jusque dans les pièces que composent les personnages amoureux : Tristan écrit un *Lai de Plor*, le *Boivre Pesant*<sup>3</sup> et le *Lai Mortal*<sup>4</sup>, auquel Yseut répond en écho<sup>5</sup>.

Le roman constitue donc son lexique de termes récurrents qui caractériseront sa langue, dans deux registres opposés. On retrouve ici un trait particulier à la composition du *Tristan* que Bénédicte Milland-Bove avait ainsi défini :

Contrairement à la Demoiselle Médisante qui excluait la légitimité du discours inverse et visait à la destruction de toute contradiction, le *Tristan* veut harmoniser et faire jouer ensemble ces différents registres [sérieux et *envoisié*]. A tous les niveaux, il pratique une esthétique du contraste qui habitue le lecteur aux juxtapositions les plus hardies. Dans cette perspective, la forme-sens qui définirait sans doute le mieux le *Tristan en prose* est celle du jeu-parti. [...] Cette structure du jeu-parti se retrouve d'ailleurs non seulement dans la juxtaposition des tonalités contraires, mais au sein même du discours sérieux : ainsi, la plupart des monologues lyriques offrent une structure en contraste, avec d'abord une condamnation, puis un éloge du pouvoir de l'amour<sup>6</sup>.

Cette microstructure bipartite qu'est le *jeu parti* induit l'utilisation de deux lexiques opposés, autour de son thème privilégié, l'amour de la dame. Ce dernier constitue le laboratoire où s'expérimente le mélange des tonalités et la structure du *jeu parti* qui est à la base du *Tristan*, induisant ainsi un usage systématiquement contrapunctique du vocabulaire.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 158.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 869.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 868.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 928-935.

6 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », dans *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles), le choix de la prose*, n°5, année 1998, p. 84.

Les lettres que Lancelot et Guenièvre envoient en réponse aux missives que nous avons étudiées plus haut sont ainsi composées. Celle de Lancelot commence par reprendre les plaintes de son ami, dans un registre pathétique utilisant le vocabulaire, tristanien par essence, de la douleur d'aimer<sup>1</sup>. La deuxième partie de la lettre, où Lancelot expose son point de vue sur l'amour, relève plus du registre *envoisiez*, avec l'évocation d'un dieu Amour, souverain fantasque, qui éprouve la constance de ses serviteurs pour leur donner ensuite toute joie<sup>2</sup>. Le *Tristan* mêle constamment le vocabulaire de la *dolor* et de la *joie* amoureuses, faisant de cette utilisation particulière du lexique un fait de style.

## L'éphémère et l'éternel : la parole amoureuse et la mémoire Une valeur incantatoire

L'un des traits récurrents de la parole amoureuse est d'évoquer le souvenir de l'autre, ou celui qu'on lui a laissé ; elle peut prendre l'aspect de la prose ou du vers, bien que, comme l'explique Madeleine Le Merrer, le chant d'amour soit le vecteur privilégié de la mémoire, en particulier pour Tristan et Yseut, dès les versions en vers :

[Le chant] n'a pas une simple valeur esthétique ou de divertissement mais conformément à son *etymon*, valeur incantatoire. Il est support de communication avec l'absent, et ceci d'autant plus intensément que l'initiateur est précisément Tristan, qui a fait l'éducation musicale d'Yseut. En Irlande les lettrés, et spécialement les poètes, avaient le pouvoir de se faire aimer des jeunes filles<sup>3</sup>.

Dans le *Tristan en prose*, la parole amoureuse est un substitut de l'être aimé, qui s'y incarne véritablement, comme le suggèrent les personnages eux-mêmes. Yseut fait parvenir un *brief* chanté à son ami pour le presser de revenir :

A vous, Tristran, biaux dous amis,  
En lieu de mon cuer ai tramis  
Mon brief, u je ai dedens mis  
Q'a tort m'estes fait anemis<sup>4</sup>.

Tristan lui répond par une missive en prose, qui reprend une image sensiblement identique, signifiant par cette répétition l'équivalence des vers et de la parole prosaïque<sup>5</sup>. Écrire une lettre ou la lire, c'est se donner l'illusion de la présence de l'interlocuteur aimé, c'est donc abolir les frontières du temps et de l'espace pour créer une durée pérenne, propre au dire amoureux.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

3 Madeleine Le Merrer, « Yseut et le pouvoir : du mythe reçu aux poèmes de Béroul et de Thomas », dans *Actes du 105<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes, Caen, 1980, Les pouvoirs de commandement jusqu'à 1610*, Paris, CHTS, 1984, p. 29-45.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 4.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 39.

La parole amoureuse est donc investie d'un grand pouvoir : le *topos* de la *reverdie* replace Tristan, séparé depuis un an d'Yseut par la Quête du Graal, dans le temps de l'amour<sup>1</sup>. C'est la parole amoureuse, sous la double forme d'une conversation plaisante des chevaliers qui se distraient de leur longue route et du chant des oiseaux qui provoque chez lui le souvenir d'Yseut : apparaissent alors les termes de *commence a penser, vait pensant* (à deux reprises), *recordant*. Ce souvenir déclenche chez Tristan le besoin de composer un chant adressé à sa bien-aimée, *en ramembrance [...] de sa dame*, donc un chant destiné à son évocation. Ainsi, il crée, ou recrée Yseut dans sa mémoire et, abolissant la distance temporelle et spatiale, éternise sa présence.

Le rôle du chant, et en particulier du lai, est fondamentalement lié à la mémoire, comme l'explique Michelle Szkilnik :

Comme chez Marie de France, le lai a donc pour fonction de conserver la mémoire des hauts faits dignes d'être connus et glorifiés, génération après génération [...]. Le rôle de la poésie est donc double : d'une part, elle assure la continuité de l'histoire en transformant celle-ci en mythes producteurs d'un nouveau départ, d'une nouvelle histoire. D'autre part, son mode de transmission lui assure la survie et du même coup garantit la survie du passé<sup>2</sup>.

Les lais du *Tristan en prose* procèdent de la même intention, ceux du héros éponyme, en particulier. En effet, ses œuvres sont connues et transmises par les autres personnages, pérennisant son histoire et faisant de lui un personnage historique : c'est ce que révèlent les interventions de la demoiselle qui prend soin de Tristan malade d'amour, ou encore de la demoiselle à la harpe. Le vers n'est plus aussi antithétique de la parole historique qu'il semblait l'être au premier abord. Cette parole amoureuse des lais est commémorative, elle rappelle les grandes étapes de la vie de Tristan et Yseut, comme en témoignent les titres qu'ils ont donnés à leur poèmes. A chaque fois, l'instant commémoré réunit par le biais du chant les amants alors séparés.

Dans le *Lancelot en prose*, seule la salle aux images est investie du même rôle. Le roman ne met donc pas l'accent sur la capacité de la parole à recréer l'aimé(e), mais sur celle de l'art en général. Il comprend par là implicitement l'activité littéraire ; la fresque peinte par le héros est une *ekphrasis* du roman de chevalerie, donc d'une parole amoureuse, comme le suggèrent les paroles de Morgain :

« Par foi, merveilles poez veoir de cest chevalier qui tant est soltis et an chevalerie et an toutes choses. Voirement feroit Amors del plus dur home soutif et angingneux : si le di por cest chevalier que ja jor de sa vie ne feist si bien ymages, se ne fust destroiz d'amors qui a ce l'out mené. Mes puis qu'il est si atorné, il n'est home el monde qui a son sens se preist. » Lors monstre a cele les ymages qu'il avoit faites et li devise de chascune la senefiance et li dist : « Veez ci la roine et veez ci Lancelot et veez ci le roi Artus », tant qu'ele set bien que chascune senefie. « Or ne lairoie je,

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 158-160.

2 Michelle Szkilnik, « Le clerc et le ménestrel : prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », dans *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Le choix de la prose*, n°5, année 1998, p. 99.

fait ele, en nule manniere que je le paintre ne tenisse tant que toute ceste chambre fust peinte : car je sai bien qu'il i paindra touz ses fez et tous ses diz et toutes les ouvres de lui et de la roine [...].<sup>1</sup> »

Cette parole picturale fait surgir Guenièvre dans la prison de son amant, par le biais du fantasme, jusqu'à provoquer l'épiphanie de sa figure symbolique, la rose des roses, qui ouvre au héros le chemin de la liberté. L'évocation de l'art consolateur et de l'apparition de la rose se succèdent immédiatement dans le texte<sup>2</sup>, faisant véritablement de la poésie amoureuse un processus incantatoire efficace. On trouve donc déjà dans le *Lancelot*, quoique fugitivement évoquée, la théorie que développe avec insistance le *Tristan*.

### La parole amoureuse pérennise le discours du poète

Le poète de ce second roman, sous le nom de Luce, est *amoreus*, comme il se qualifie lui-même dans son prologue. Il revendique le pouvoir de la parole amoureuse qu'il avait donnée à ses personnages : non seulement créer, mais aussi pérenniser le monde, cet univers tout entier d'écriture qu'est son roman. Par l'écriture amoureuse, l'écrivain crée une part d'éternel, atteignant à une vocation fondamentale de l'art.

C'est que l'auteur qui écrit une histoire d'amour élabore bien plus qu'une fiction agréable, *vaine et plaisant*, comme le suggère Emmanuèle Baumgartner :

Héritier désigné de la translation du savoir – les textes utilisent le terme de *clergie* – par sa situation dans l'espace, l'écrivain en *romanz* l'est plus encore par sa position sur l'axe du temps. Il appartient en effet, comme le rappelle entre autres le prologue des *Lais* de Marie de France (vers 1180), au temps d'après la Révélation chrétienne. Ainsi éclairé par la Vérité, il peut lire l'héritage en en découvrant la totalité, la plénitude du sens. Il peut, je cite Marie, *gloser la letre*, c'est-à-dire le latin mais aussi le sens littéral, dépasser donc ce sens littéral et, je cite encore, *le surplus mettre*. Rappelons, pour gloser encore une fois l'expression, sinon la traduire, que le *surplus* désigne aussi bien, dans la langue médiévale, le dernier degré de l'amour, la jouissance de l'autre et le parachèvement du désir... L'écrivain en *romanz* apparaît ainsi comme un lecteur-créateur grâce à qui le texte-source se transmute, passe du sens littéral, de la lettre, où sa mort est enclose, au sens figuré qui le révèle, le dévoile, en assure la pérennité<sup>3</sup>.

Une somme romanesque qui met en scène un amant-créateur, comme le *Lancelot en prose* et, à plus forte raison, le *Tristan en prose* (où les quatre amants sont figures de poètes, et le héros éponyme plus que tout autre), est par essence le lieu de ce *surplus*, dans toutes ses formes. L'amour y est la force qui donne le sens, et même un sens supplémentaire : il crée une parole qu'il enrichit d'un sens supérieur, lui donnant de ce fait une vie qui dépasse les contingences de la fiction ou de la mode littéraire du moment : il crée une œuvre qui a vocation de toucher au vrai,

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 53.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 61.

3 Emmanuèle Baumgartner, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », *op. cit.*, p. 79.

donc à l'éternel. Par là même, le poète véritable devient une figure qui échappe au temps à l'instar de son œuvre : en pérennisant son discours, il se donne à lui-même un statut proche de l'éternité.

C'est pourquoi il faut considérer avec attention des paroles du type de celles que Tristan adresse à Fergus :

« [...] Et certes, li miens faiz est tiex et plains de si grant merveille que quant il sera racontez par le monde après ma mort, tuit cil qui en orront parler et savront de moi la novele diront tot plenment que onques au tens le rois Artus ne fu si grant merveille com fu cele qui de moi avint, et de moi ira la complainte par tot le monde tant com li siecles durra [...]»<sup>1</sup>.

Ce qui semble n'être ici qu'un *topos* de l'amour malheureux pourrait être une revendication poétique. Ce que l'amant poète par excellence suggère, c'est que sa voix d'amoureux donne à son histoire le caractère exceptionnel qui lui permettra de traverser les siècles. Il se fait le représentant de son auteur, qui fait vœu d'une postérité littéraire impérissable, malgré la concurrence d'autres œuvres, et en particulier du *Lancelot* qu'il évince définitivement grâce à Tristan.

Peut-être y a-t-il là une explication à ce que la mort de Tristan et Yseut soit toujours dramatisée. C'est ainsi que, dans la *folie Tristan*, Audret met en scène la mort de son cousin<sup>2</sup> ; qu'Yseut organise son suicide de manière théâtrale, avec une scène (le verger), un costume (son habit de couronnement) et de la musique (son *Lai Mortal*)<sup>3</sup> ; que la mort des amants, lorsqu'elle survient, a lieu sous les yeux d'une assistance qui en fait un événement public, d'autant que Tristan a adressé peu avant ses adieux à l'ensemble du monde arthurien, créant ainsi par delà la distance et le temps une audience à son agonie<sup>4</sup>. Par cette esthétique théâtrale, le couple de Tristan et Yseut atteint un statut d'*exemplum* ; donner à une histoire individuelle une valeur exemplaire, c'est lui conférer un statut légendaire, qui échappe au temps. A travers ses héros, c'est à lui-même que le poète confère le don d'éternité. La force d'amour, destructrice dans la fiction, devient infiniment productrice au niveau poétique.

\*

Les deux romans montrent à travers leurs personnages qu'un lien intime unit amour et création. Lancelot et Tristan présentent dès l'enfance des dispositions pour les productions de l'esprit, de la conversation à la musique. Cette dernière n'est cependant pas consubstantielle à Lancelot qui, dans le roman éponyme, est bien plus un personnage d'armes que de poésie. Le *Tristan en prose*, lui, insiste sur les facultés créatrices de Tristan et Yseut et, par là, de Lancelot et Guenièvre, qu'il remodèle. Poète avant même d'être amoureux, Tristan est une réécriture d'Orphée. Ainsi, par rapport au *Lancelot en prose* qui, beaucoup plus influencé par

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 856.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 925.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 929 et suivants.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 79 et suivants.

la théorie de l'*amour fine*, le *Tristan en prose* s'éloigne de cette conception de l'amour : Tristan est né chevalier et poète, même si l'amour a pour effet d'exacerber ce talent.

L'amour reste donc une force inspiratrice dans les deux romans, quoique dans des mesures différentes. Dans le *Lancelot en prose*, l'amour du chevalier pour sa dame est à l'origine de la fiction, et ce jusque dans la fin de celle-ci ; la relation à la femme, stérile dans cette même fiction, est productrice de texte, grâce à la force d'amour. Il en est de même dans le *Tristan en prose* qui proclame l'équivalence entre amour et *trobar*. Tristan, Yseut, Lancelot et Guenièvre y sont créateurs et amoureux, amoureux donc créateurs. La force d'amour, au sens large du terme, est perçue comme créatrice. La cohérence de l'œuvre autour du personnage éponyme est le résultat de la force d'amour qu'il dégage. L'amour est l'*auctor* qui dicte à l'artisan, l'auteur du roman au sens moderne du mot, ses paroles et son chant.

Le tempérament mélancolique, que partagent les héros masculins, est le creuset où l'amour malheureux devient *furor* poétique. Pourtant, Tristan est aussi, tout comme Luce del Gat, un poète inspiré par l'amour satisfait. Il existe donc dans la théorie développée par le *Tristan en prose* une contradiction évidente qui montre finalement le poète comme pleinement maître de son art, un créateur dont l'inspiration est affranchie des contingences extérieures, le poète par excellence.

Les deux romans sont donc construits autour d'une relation amoureuse et d'un héros éponyme qui est un personnage d'amant, et cette donnée influe sur la construction du roman au niveau macro et micro structurel. C'est notamment ce qui fonde le schéma général de l'œuvre. Le *Lancelot en prose* est construit comme une montée vers le spirituel du chevalier éponyme. En revanche, la passion tristanienne induit naturellement une forme circulaire, ce que Cocteau traduira par l'idée de « l'éternel retour ». Cette construction est à la fois l'image de sa propension mortifère au niveau de la fiction, et celle d'une création totalisante au niveau poétique.

La force d'amour donne à l'œuvre sa cohésion jusqu'au niveau micro structurel de l'épisode, auquel elle confère son unité et un fonctionnement indépendant. A un niveau plus détaillé encore, la relation amoureuse donne à l'œuvre une trame langagière. L'éthique courtoise, qui est aussi une éthique du langage, crée une langue qui lui est propre mais diffère selon les romans, chacun d'entre eux interprétant l'amour à sa manière. La force d'amour devient donc créatrice de style, c'est-à-dire d'adéquation du langage à un propos et une œuvre donnés.

Ce pouvoir poétique prend une dimension parfois proche de la magie, quand la parole amoureuse devient incantatoire. Bien sûr, le *Tristan en prose*, qui utilise beaucoup la lyrique amoureuse, est un exemple de cette valeur. Cependant, celle-ci ne se limite pas aux passages versifiés du roman ; le *Tristan en prose* dans son ensemble ainsi que le *Lancelot* (quoique de manière plus ébauchée), témoignent de cette puissance de la parole amoureuse à évoquer l'absent et à ressusciter le passé.

La parole amoureuse a le pouvoir de conférer l'éternité. L'auteur du *Tristan en prose*, en se désignant comme un conteur amoureux, revendique clairement

cette maîtrise du temps. Plus généralement, l'écrivain en langue romane, y compris celui du *Lancelot*, introduit le *surplus* dans son propos, lui donne un sens supérieur par l'intermédiaire de la force d'amour qu'il met par ailleurs en scène dans sa fiction. Il accomplit un acte amoureux en même temps que scriptural et confère à son œuvre un statut qui dépasse le temps pour atteindre à l'éternité du vrai.

## Chapitre 2

### L'amour, miroir poétique

Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* sont tous deux basés sur une trame narrative assez semblable. Ils n'ont cependant jamais été fondus en une seule œuvre, ce qui prouve qu'ils ont toujours été ressentis comme deux univers propres. La résistance ne se situe donc pas au niveau de la fiction, mais au niveau poétique et stylistique, qui donne à ces deux romans une vie autonome. Leurs projets poétiques sont donc sensiblement différents et la relation amoureuse qu'ils développent, parce qu'elle entretient des rapports privilégiés avec l'activité créatrice, s'en fait le reflet.

Si la force d'amour est productrice, elle est aussi un facteur de cohésion à l'intérieur des œuvres et entre elles, car ces deux mondes, certes indépendants, sont unis par un lien de parenté littéraire. Le *Tristan* et le *Lancelot* ont pour vocation de créer tout un univers à travers l'histoire d'un couple d'amants et, pour ce faire, ils ont choisi la prose. Cependant, le style de chaque œuvre, par essence, reflète la vision du monde qu'elle propose : comment la prose s'adapte-t-elle d'un roman à l'autre pour dire le monde ? Le *Tristan en prose*, descendant du *Lancelot*, choisit-il de marquer dans son style cette parenté littéraire ?

#### La force d'amour, cohérence et unité du roman en prose

##### Assurer une unité au sein d'un roman

Si l'*ekphrasis* du roman que réalise Lancelot dans sa prison est une peinture, ce n'est pas un hasard. L'écriture s'apparente en effet à l'art pictural. Le roman comporte une unité de ton qui le caractérise, son style, et pour le composer, le poète a à sa disposition des couleurs de rhétorique, comme le peintre possède ses *colors*<sup>1</sup>.

De la même façon, il possède des lignes de force, qui lui confèrent son dynamisme ; ce dernier est encore accru par certaines compositions qui mettent en scène les mêmes personnages, à différentes étapes de leur histoire. La peinture narrative, au Moyen Âge, utilisait ce procédé, comme en témoigne celle de Lancelot lui-même<sup>2</sup> : l'histoire du monde arthurien s'y apparente à une vaste fresque dont la temporalité est scandée par l'histoire des amours de Lancelot et de sa reine.

Emmanuèle Baumgartner voit en ce procédé une caractéristique de la composition des romans en prose :

Cette mutation [le *Lancelot en prose* transformant la nuit d'amour du *Chevalier de la Charrette* en histoire amoureuse complète] est aussi l'une des manifestations les mieux repérables et les plus séduisantes au plan narratif d'un enjeu qui me semble essentiel à l'écriture en prose en général, aux proses du Graal en particulier :

---

1 *Lancelot en prose*, tome V, p. 52.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 52-53.



s'inventer une durée, une épaisseur temporelle dans lesquelles, par lesquelles prend forme le destin d'un héros, d'un groupe (la classe chevaleresque), d'un univers (le monde arthurien). Et il est clair que retracer les péripéties d'une relation amoureuse est le meilleur moyen, pour l'écrivain, de créer l'illusion du temps chronique au sein de l'éternel retour des aventures [...]¹.

L'histoire d'amour des héros joue donc un rôle de noyau au sein des proses du Graal dont elle constitue le fil narratif et temporel.

Ce qu'Emmanuèle Baumgartner a observé au niveau du *Lancelot* se retrouve à celui du *Tristan*. Certes, il existait des versions complètes de la légende de Tristan et Yseut, qui ne se limitaient pas à un épisode de leur vie comme on l'observait dans le *Chèvrefeuille* de Marie de France². Le roman en prose se sert de cette base, qu'il étend à loisir afin qu'elle serve de repère temporel sur toute la durée du roman.

La cohérence de l'univers en prose se construit autour des amants. Cette unité au niveau de la fiction se retrouve au niveau du style, particulier à chaque roman. Bénédicte Milland-Bove résume ainsi les caractéristiques stylistiques des deux œuvres :

Dans le *Lancelot*, l'invention narrative est portée par un style simple, sans recherche rhétorique particulière, qui valorise la sobriété et n'utilise guère les figures trop éclatantes. Le *Tristan*, lui, compense l'aspect répétitif des histoires qu'il raconte par une recherche qui porte sur les ornements discursives du récit³.

La rivalité existant entre eux se transcrit dans le style choisi par le *Tristan* comme en réaction à celui du *Lancelot*. Encore une fois, ces romans mettent en concurrence deux tendances esthétiques contraires, l'excès et l'épure.

On pourrait imaginer que les amants sont les représentants d'un style autant que les ambassadeurs d'un roman particulier. Ils en assurent la cohérence, non plus seulement au niveau de la fiction, mais aussi au niveau de l'écriture stylistique et ce, notamment, à travers l'utilisation d'un vocabulaire spécifique⁴. L'ascèse perpétuelle de Lancelot et, à sa suite, de sa dame, tant dans le registre de la courtoisie que dans celui de la religion, induit un style simplifié. Au contraire, le couple tristanien, prisonnier de l'orbe terrestre et de l'idéal terrien, ainsi que de l'éternel retour que traduit « l'aspect répétitif des histoires qu[e] raconte [le roman éponyme] », induit un style plus orné.

C'est peut-être l'une des raisons qui nous interdisent de connaître le texte des œuvres poétiques de Lancelot et Guenièvre dans le second roman : ce lieu privilégié de la figure rhétorique doit être le moyen d'expression des seuls amants de Cornouailles. Du chevalier et de la reine de Logres, on ne peut lire que la prose, déjà influencée par Tristan et Yseut, car bien plus ornée qu'elle ne l'était dans le *Lancelot* :

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 301.

2 Marie de France, *Chievrefoil* dans *Les Lais*, *op. cit.*, p. 151-154.

3 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 85.

4 Cf. Troisième partie, chapitre 1.

Lors entre en sa chambre et prant les lestres et enmoine la damoisele avec li et desplie le brief et troeve que Lanceloz li envoie la damoisele, por ce qu'ele la tiengne avec li et dist que c'est cele dou monde qui plus li a fait de bien, car ele l'a geté de peril de mort dont il n'isist jamais, s'ele ne fust<sup>1</sup>.

Cette lettre est rapportée au discours indirect libre, aucune transcription directe de la correspondance amoureuse des héros dans le roman n'est donnée : ce discours donne cependant une idée fidèle de ces *lettres* que Lancelot a écrites *teles com il veut, comme cil qui estoit fondez en clergie tant qu'a celui tans ne trovast on nul chevalier plus sage de lui*<sup>2</sup>. L'art de Lancelot s'applique à construire une lettre très simple, très éloignée de celle qu'il envoie à Tristan dans le second roman :

Se vostre cuers est la remés, ce est en Cornoaille, vos ne le devez pas esforcier qu'il aillors doie revenir, car nos savons vraiment que li cuers est plus digne chose que li cors. Li cors est ausi come li sas qui dedenz soi garde le tresor. Li cuers est come li sires et li cors come li sers<sup>3</sup>.

La métonymie est doublée ici de l'utilisation systématique de la paronomase, de parallélismes de construction, témoignant d'une grande complexité stylistique.

Le *Tristan en prose* tire parti de cette différence qui l'oppose à son prédécesseur, et qui devient particulièrement sensible avec l'introduction d'interpolations. Même lorsqu'il récrit un passage de la Quête du Graal, l'auteur du *Tristan* ne cherche pas à imiter le style du *Lancelot*, a fortiori puisque les épisodes originaux qu'il crée mettent en scène ses propres personnages, entièrement enfermés dans la sphère terrienne et qui prennent Tristan pour modèle.

Ainsi, Tristan est amené à partager la compagnie de Galaad, qui devrait être gage d'élévation spirituelle :

Mesire Tristrans dist a Galaad : « Sire, tenés vous cois, si orrom l'estre au cevalier, car il ne quide pas que nous soiiom ci. »

[...] Après dist [li cevaliers] : « Ha ! roïne Yseut, la plus bele dame qui onques fust veüe ! Roïne des roïne et dame des dames ! Fontaine et mireours de biauté et rois a sourprendre cuer d'ome ! Estandart de fine amour, tant bele et gracieuse et tant courtoise que tous li mondes amende de vostre vie et est enluminés de vostre biauté !

[...] Ha ! Roïne Yseut pour qui biauté je sui a la mort venus, vivre ne puis longement. A vous conmant je mon esperit. A vous soient mi œil. A vous soit mes alers, et mes parlens et toute ma pensee. O vous puisse je dormir, ne il n'aviengne autrement. »

[...] Mesire Tristrans, qui trop estoit durement iriés des paroles qu'il i avoit oï dire, respont par ire et par courous : « Sire, fait il, il ne connoist mie encore sa folie si bien con la li ferai connoistre, si comme je quit, ainsi qu'il se departe de nous. Il emprist de male eure l'amour de ma dame la roïne Yseut qu'il en morra sans faille s'il n'est compains de la Table Reonde<sup>4</sup>. »

On retrouve le langage orné propre au *Tristan en prose* et à ses préoccupations terriennes. Le langage de Palamède, double du héros, est empreint de rhétorique

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 347.

2 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 346.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, §138-139.

courtoise et, en matière de spiritualité, on ne trouve qu'une prière adressée à Yseut, que Tristan, dans un mot d'esprit amer, se propose d'exaucer en tuant son rival.

La différence est nette avec le passage qui met en scène Lancelot et Galaad, interpolé de la *Queste*<sup>1</sup>, où le style diffère tant au niveau du récit que du dialogue. Les phrases sont courtes, avec un minimum d'effets rhétoriques, elles livrent l'information dans sa plus grande simplicité. L'interpolation fait ressortir les contrastes stylistiques, en même temps que la différence de conception entre les couples. Le *Tristan en prose* souligne ces oppositions, se présentant comme en rupture avec le *Lancelot*, mais aussi comme un laboratoire de recherche sur le style.

## Assurer l'unité entre les deux romans

Le *Tristan en prose* revendique sa filiation avec le *Lancelot*, en dépit de sa volonté d'éclipser ce dernier. C'est là ce qui fait de lui un roman ouvert, malgré le schéma circulaire imprimé à l'histoire de Tristan et Yseut. Emmanuèle Baumgartner analyse ainsi cette différence fondamentale de conception :

Les manuscrits illustrés du *Lancelot en prose* tentent [...] à travers le motif textuel de la Table Ronde et sa représentation iconographique de métaphoriser la clôture définitive du récit, le livre cyclique parfait, parachevé. Texte de peu postérieur, qui atteste par son existence même l'impossibilité de la clôture, de la mort du récit arthurien, le *Tristan en prose*, dans sa première page et dès sa première page, [par ses enluminures qui montrent le livre comme toujours à recommencer et comme source intarissable de l'histoire] illustre cette impossibilité, en présentant le livre moins comme produit fini, replié sur lui-même, que comme l'objet que l'on feuillette, que l'on ouvre et que l'on ferme, qui est surtout le lieu et le support d'un perpétuel échange entre le lecteur et l'écrivain, échange au cours duquel chacun ne reçoit que pour mieux donner<sup>2</sup>.

Ce « perpétuel échange » est aussi celui qui se crée entre les deux sommes romanesques. L'histoire de Tristan et Yseut s'inscrit à l'intérieur d'une série d'histoires/Histoire emboîtées qui sont celles de Lancelot et Guenièvre, du royaume de Logres, de l'humanité toute entière.

Partie d'un tout avec lequel il ne cesse de dialoguer, le *Tristan* se doit d'assurer une unité entre son prédécesseur et lui. On peut parler d'unité de ton, au sens pictural du terme. Comme l'a montré Micheline de Combarieu<sup>3</sup>, l'univers du *Lancelot*, qui va servir de base au *Tristan*, est un monde fortement structuré par la couleur : il repose sur le système tricolore traditionnel, formé par le blanc, le rouge et le noir, auxquels on peut ajouter le vert (variante du noir). Du *Lancelot propre* à *La Mort le roi Artu*, le cycle subit une décoloration progressive avec une résurgence de la couleur dans *La Queste del Saint Graal*. Lancelot, en tant que représentant du roman et héros totalisant, réunit, dès son enfance, les trois couleurs

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 205.

2 Emmanuèle Baumgartner, « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », *op. cit.* p. 440.

3 Micheline de Combarieu, « Les couleurs dans le cycle du *Lancelot Graal* », *op. cit.*, p. 235-362.

qui ordonnent le cycle<sup>1</sup>. C'est lui qui prend successivement des armes blanches, vermeilles et noires, passant ainsi par tout le prisme coloré, et se révélant comme le pivot de l'œuvre.

Le *Tristan en prose* reprend le même système de couleurs que le *Lancelot en prose*. C'est bien là qu'il faut en chercher l'origine et non dans les *Tristan en vers*, où le spectre est utilisé dans une gamme beaucoup plus étendue. Par exemple, chez Bérout, lorsque Ogrin achète de nouveaux vêtements à Yseut en vue de sa réintégration à la cour, il choisit notamment un tissu de *porpre bis*<sup>2</sup>, donc d'une couleur « naturelle », non teinte, alors que le spectre du *Lancelot* et du *Tristan* n'est quasiment composé que de couleurs fortement tranchées. Cette propension à se détacher par le code chromatique des modèles en vers pour se rapprocher du modèle en prose souligne la filiation existant entre le *Lancelot* et le *Tristan* et la rend prioritaire sur toutes les autres en créant un monde commun. Tristan se devait donc, à l'instar de Lancelot, d'être lui aussi tour à tour un chevalier noir, ce qu'appelait naturellement sa nature mélancolique, mais aussi blanc, vermeil, et même vert (variante du noir) à Louveserp.

On remarque dès lors la reprise de plusieurs utilisations typiques des couleurs. C'est ainsi que les règles de l'héraldique imaginaire du *Tristan en prose* sont calquées sur celles du *Lancelot*, et les héros éponymes, en tant que pivots du roman, mais surtout comme chevaliers par excellence, sont les plus éminents représentants de cette pratique, en eux-mêmes mais aussi à travers leurs doubles. La phrase héraldique, à la tournure si particulière, s'est déjà presque fixée, bien que le vocabulaire reste la plupart du temps celui des couleurs non héraldiques<sup>3</sup>. Les écus du *Tristan en prose* sont aussi éloignés d'un écu réel que pouvaient l'être ceux du *Lancelot* : comme eux, ils sont extrêmement simplifiés, et comme eux, ils peuvent enfreindre les règles sur lesquelles repose l'héraldique traditionnelle<sup>4</sup>.

La signification accordée aux armes repose sur les mêmes codes dans les deux romans ; on retrouve en particulier la coutume qui veut qu'un écu uni soit réservé aux chevaliers nouveaux. Il en est fait une intéressante utilisation lors de l'arrivée à la cour d'Arthur du Valet à la Cote Maltaillée qui, amoureux d'Yseut et chevalier d'exception, noir puis vermeil, est à plusieurs égards un double du personnage principal. Une demoiselle se présente avec un écu vert sur lequel est représentée une main blanche tenant une épée dégainée<sup>5</sup>. Elle offre cet écu à tout chevalier désireux de tenter la périlleuse aventure des Détroits de Sorelois. Le fait même que cet écu soit orné d'une figure prouve que l'aventure dont il est le symbole est réservée à un chevalier confirmé. En rejetant son écu noir uni, propre à un chevalier nouveau et qui s'accordait avec son identité (il se nomme *Brun le Noir*), pour prendre celui d'un guerrier expérimenté, le jeune homme fait preuve d'outrecuidance et signe par avance son échec ; c'est en effet Lancelot, dont la valeur n'est plus à prouver, qui achèvera l'aventure.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 71.

2 Bérout, *Le Roman de Tristan*, op. cit., v. 2736.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome I, p. 179.

4 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome V, p. 103.

5 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome II, p. 643.

D'autres écus aux couleurs fortement connotées gardent leur valeur habituelle, tel l'écu échiqueté de Palamède, autre double de Tristan, que Michel Pastoureau interprète comme

ne [pouvant] être attribué qu'à un personnage ambigu, qu'à un personnage dont le comportement, à un titre ou à un autre, est trouble. Palamède, par exemple, l'un des principaux héros du *Tristan en prose*, est constamment doté, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, d'un *écu échiqueté d'argent et de sable*. Chevalier « sarrasin », fils du roi de Babylone, rival malheureux de Tristan, [...] Palamède est un mécréant qui attire la sympathie. [...] Ses armoiries traduisent sa situation entre deux états, entre deux religions et sa place dans le système des valeurs arthuriennes : échiqueté parce qu'équivoque, *argent* (blanc) parce que loyal, preux, sympathique, fils de roi ; *sable* (noir) parce que d'origine païenne et accablé par l'infortune. L'héraldique connotative fonctionne ici dans toute sa plénitude<sup>1</sup>.

Comme on peut déjà le deviner à travers l'exemple de l'écu échiqueté de Palamède, le *Tristan en prose* use d'une symbolique des couleurs équivalente à celle du *Lancelot*. Le vert, récurrent dans le motif du *locus amoenus*, est la couleur des amours idylliques : il n'est donc pas étonnant de le retrouver sur les armes des chevaliers d'Yseut (parmi lesquels on compte évidemment Tristan) au tournoi de Louveserp, au moment où les amants de Cornouailles sont à l'apogée de leur gloire et goûtent un bonheur apparemment sans nuages.

Mais, comme souvent, le vert se révèle alors ambivalent et suggère aussi le désordre, car l'arrivée d'Yseut entraîne de nombreuses joutes et blessures inutiles ; en outre, on sait que le tournoi de Louveserp est un épisode particulièrement sanglant du roman, où même le lignage de Ban, d'habitude connoté positivement, veut tuer Tristan par jalousie ; enfin, c'est aussi le moment où le nouveau couple héroïque, Tristan et Yseut, triomphe définitivement, par sa valeur et sa beauté, de Lancelot et Guenièvre, bouleversant ainsi la hiérarchie arthurienne et l'ordre établi.

Il y a cependant des éléments du *Lancelot en prose* que le *Tristan* ne pouvait transformer ou omettre, tant ils apparaissent comme des motifs marquants du premier roman. Le lignage de Ban ne pouvait manquer d'être marqué par les couleurs blanche et rouge, indissociables de Lancelot depuis l'épisode de la Douleuse Garde dans le roman éponyme<sup>2</sup>. Si le motif change (les barres sont remplacées par un *lion rampant* et un *aigle*<sup>3</sup>), les couleurs restent les mêmes.

Le *Tristan en prose* reprend donc le système coloré du roman qui lui sert de référence et qu'il entend éclipser. Il applique aux personnages et aux situations qu'il met en scène ces couleurs empruntées, afin d'établir entre eux tout un jeu de correspondances riche de significations, mais en conservant à ce système sa souplesse d'interprétation.

La reprise de motifs récurrents, parallèlement à celle des couleurs, est un autre moyen de créer l'unité entre les deux romans. C'est peut-être une explication

---

1 Michel Pastoureau, « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », dans *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 126.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 320.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome II, p. 276.

à la curieuse manière, inédite dans la légende tristanienne<sup>1</sup>, dont Yseut meurt dans le roman en prose : le cœur crevé par l'étreinte de son amant. Elle pourrait être un héritage du *Lancelot* où le motif du *cuer crevé* apparaît souvent, tant dans le *Lancelot propre* que dans la *Mort Artu*, en particulier dans l'entourage de Lancelot et Guenièvre. On se rappelle la mort du roi Ban<sup>2</sup> ou celle d'Argodras<sup>3</sup>. On le retrouve également dans le vocabulaire amoureux, dans la bouche de la demoiselle d'Escalot qui meurt de l'indifférence que lui porte Lancelot<sup>4</sup>. Enfin, ce dernier l'emploie pour décrire le sort qui l'attend si Guenièvre, jalouse de la demoiselle d'Escalot, persiste dans sa colère<sup>5</sup>.

La dernière partie du cycle opère un resserrement du motif dans le contexte amoureux. En le reprenant à son extrême fin, le *Tristan* organise un lien lexical avec la *Mort Artu*, dont il devient prélude, bien que cette œuvre (qui s'achève d'ailleurs sur l'image marquante d'Arthur serrant Lucain sur sa poitrine jusqu'à lui crever le cœur<sup>6</sup>) n'ait pas été au départ conçue pour lui servir de point d'orgue. Le lien entre les deux cycles est alors achevé, ils peuvent partager le même dénouement.

## Écrire l'amour en prose, écrire le monde

### Une écriture « réaliste » du sentiment amoureux ?

Si la conception du monde transmise par les deux cycles dépend étroitement de leur vision de l'amour, force qui construit et maintient l'univers aussi bien qu'elle peut le déconstruire, elle va connaître, comme elle, des différences de traitement. Écrire l'amour, dans un cycle en prose, c'est écrire le monde.

Les critiques soulignent la différence fondamentale d'écriture entre le *Lancelot* et le *Tristan*. Micheline de Combarieu fait l'observation suivante :

L'ensemble de l'œuvre [du *Lancelot*] est étrangère au pittoresque descriptif comme à la contemplation lyrique (au sens moderne du mot). La présence de la lune et du soleil est toujours ordonnée à ce qui, seul, compte pour les auteurs : la narration de l'aventure et la mise en valeur des personnages par la prouesse et l'analyse des sentiments<sup>7</sup>.

Le *Lancelot en prose* ne s'écrit pas de manière à « faire vrai » mais à « faire sens ».

Bénédicte Milland-Bove remarque que le *Tristan en prose* possède, lui, un goût marqué pour les antithèses, les proverbes et les métaphores concrètes<sup>8</sup>. Le

---

1 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome IX, p. 199.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 25.

3 *Lancelot en prose*, tome II, p. 244.

4 *La Mort le roi Artu*, p. 24.

5 *La Mort le roi Artu*, p. 73.

6 *La Mort le roi Artu*, p. 247.

7 Micheline de Combarieu du Grès, « Le soleil et la lune dans le cycle du *Lancelot-Graal* », *op. cit.*, p. 155.

8 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 85.

proverbe a pour effet d'ancrer la narration dans la réalité en renvoyant le lecteur à son propre univers et à ses codes, à des référents culturels connus. Quant à la métaphore, elle est d'ordinaire le trope qui s'éloigne le plus de l'effet de réel, puisqu'elle cherche à donner une image autre du monde, passée par le filtre d'une sensibilité personnelle et unique<sup>1</sup>. Le fait que le *Tristan en prose* cherche le plus souvent à la tirer du côté du concret est dès lors significatif : il rattache autant que possible ce trope au réel. Cela correspond à la tendance dont l'auteur fait preuve, selon Emmanuèle Baumgartner, « à ancrer son texte dans le réel et peindre le monde où se meuvent ses héros à l'image de l'univers familier aux lecteurs du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ».

La conception des héros et le traitement qui leur est réservé dans ce roman, en particulier dans le cadre de leurs amours, sont donc plus réalistes que dans le *Lancelot en prose*. La grande folie Lancelot et la folie Tristan fournissent à cet égard un exemple caractéristique, plus particulièrement dans la manière dont ces épisodes sont introduits. Lancelot doit incarner le type du fou d'amour, il sombre donc brusquement dans la folie :

Si erra par la forest .III. jorz an tel manniere sanz boivre et sanz mengier es plus estranges leus qu'il savoit come cil qui ne volsist mie estre conneuz par home qui l'entercast. .VI. jorz fu Lanceloz an tel manniere et fesoit tant duel que ce ert merveille coment il vivoit ; si en fist tant dedenz cel terme, a ce qu'il n'avoit qui le confortast, ne ne mengoit ne ne bevoit : si em perdi le sens si outreement qu'il ne savoit qu'il faisoit ne n'encontroit home ne fame a cui il ne se preist [...]<sup>3</sup>.

Le texte passe très rapidement sur la période de latence qui précède la folie, en la mentionnant simplement, faisant d'elle quantité négligeable. La brutalité avec laquelle Lancelot y sombre est encore accrue par l'anaphore de *si* qui segmente le passage en trois temps irréguliers et brefs : le premier, plus long, décrit les circonstances dans lesquelles il va perdre la raison. Les deux autres précipitent sa chute, découpant la dernière phrase en deux parties régulières qui miment le basculement de la raison à la folie. Lancelot est ensuite abandonné pendant un temps par le texte ; quand celui-ci y revient, il le campe immédiatement en fou : *Or dit li contes que quant Lanceloz fu a ce venuz qu'il out dou tout perdu le sans et le memoire qu'il soloit avoir [...]*<sup>4</sup>. La formule de transition *or dit li contes* relance d'ordinaire l'action en récapitulant les données antérieures du texte. Ici, la folie de Lancelot est posée comme un fait acquis.

Le *Tristan en prose* fonctionne à l'inverse. Si le héros y bascule aussi dans la folie, cet événement est longuement préparé par le texte. Il est précédé par une période de mélancolie et de folie douce qui s'étend sur trente-six paragraphes de l'édition de Renée-Louise Curtis<sup>5</sup>. Huguette Legros y voit un parti-pris

<sup>1</sup> Cf. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, 1984, p. 286, et Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op. cit., p. 116-119.

<sup>2</sup> Emmanuèle Baumgartner, *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, op. cit., p. 308.

<sup>3</sup> *Lancelot en prose*, tome VI, p. 177.

<sup>4</sup> *Lancelot en prose*, tome VI, p. 207.

<sup>5</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 836-871.

d'écriture : « En fait, cette entrée très progressive dans la folie témoigne d'un certain "réalisme". La folie apparaît comme l'aboutissement d'un dérèglement mental et d'un repliement sur soi<sup>1</sup> ». Cette tendance au réalisme est une constante du *Tristan en prose*, dont témoigne encore son système coloré.

On y trouve plus de tendances neuves quant à l'utilisation des couleurs que dans le *Lancelot*, comme on le constate à travers l'exemple du bleu<sup>2</sup>. L'*azur*, comme dans le *Lancelot*, demeure encore assez rare, mais sa présence est malgré tout attestée, et ce exclusivement dans le domaine héraldique, traduisant ainsi la progression du bleu dans les armoiries entre le XII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle. On peut malgré tout noter l'importance particulière que revêt dans le *Tristan* l'utilisation de cette couleur dans ce strict champ d'application. En effet, et contrairement à ce que l'on observe dans le *Lancelot*, ce roman a souvent tendance à s'intéresser presque exclusivement au domaine de l'aventure chevaleresque et des armes, aux dépens notamment du domaine amoureux. Il est donc important de constater ici qu'une couleur aussi rare n'est utilisée que dans le cadre héraldique, mettant encore une fois les armes en valeur, dans un procédé proche de l'emploi du bleu en enluminure qui, en tant que pigment précieux, rehausse un motif et attire sur lui le regard.

On remarquera cependant l'emploi de l'adjectif *bleue*<sup>3</sup> pour désigner la housse d'écu de Lancelot, emploi unique dans le texte, qui met l'accent sur l'exception que constitue cet armement, comme celui qui le porte : faut-il voir là une distinction entre divers tons de bleu, celui de la housse étant peut-être, du fait des difficultés que l'on rencontre pour produire un beau bleu en teinture, moins lumineux que celui de l'émail de l'écu ? Si tel n'est pas le cas, on peut voir ici un cas de remplacement du terme *azur* par celui de *bleu*, comme dans la pratique langagière actuelle.

Si l'on sort de ce domaine, la seule occurrence de la couleur bleue est celle de l'adjectif *bloé*<sup>4</sup> pour désigner la chair du héros éponyme malade de mélancolie et qui va bientôt perdre la raison, dans la *folie Tristan* dont on a relevé le caractère réaliste. Le bleu est ici employé en couple avec le noir (la chair est *noere et bloe*) et s'oppose à la carnation vermeille de la bonne santé. Ne peut-on voir là un exemple de l'emploi nouveau du bleu comme le deuxième contraire du rouge, en parallèle avec le noir<sup>5</sup> ? Cet emploi de l'adjectif *bleu* n'est apparu que peu de temps avant la composition du *Tristan*. Celui-ci se ferait l'écho des pratiques les plus neuves au sujet des couleurs, ce dont il ferait encore preuve dans l'emploi presque « réaliste » (au sens d'un rapport accru à la *mimésis*) qu'il en fait.

---

1 Huguette Legros, « La « folie Tristan » dans le *Tristan en prose* : aboutissement de traditions antérieures et réécriture », dans *Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, études réunies par Jean-Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Queruel, Paris, Champion, 1998, tome II, p. 871.

2 Sur l'histoire du bleu, consulter Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome III, p. 181. Il n'existe pas de variantes pour ce *bleue* qui, n'étant pas la spécificité d'un manuscrit, peut être considéré comme signifiant.

4 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, §. 866.

5 Sur ce sujet, consulter Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 83



Une autre coutume novatrice qui se fait jour dans notre roman est celle du noir comme couleur emblématique du deuil. Ce n'est que très tard qu'elle s'impose avec cette signification en Europe<sup>1</sup>, et ce même dans les romans de chevalerie. Or, le *Tristan* nous offre la vision d'une cour arthurienne entièrement vêtue de robes noires pour porter le deuil du héros. Le texte prend soin de préciser que *monseigneur Tristran fut le premier par qui mort robes noires furent premier treuvees*<sup>2</sup>, soulignant la concomitance entre la pratique réelle qui vient d'être instituée et la fiction, comme pour faire croire que cette nouvelle coutume est issue du *Tristan*, dont l'univers aurait une influence sur la réalité ou, mieux encore, appartiendrait à cette réalité. Le fait que cette pratique neuve se soit si aisément insérée dans le texte a sûrement été induit par l'idée que le noir est traditionnellement la couleur emblématique du héros tristanien ; elle forme une passerelle idéale entre le monde de la fiction et le monde réel.

Que le *Tristan* se fasse l'écho de pratiques authentiques correspond bien à sa tendance à être plus réaliste, moins idéal (au sens premier du mot) que le *Lancelot*. Ce dernier fait preuve d'une structure très stylisée, proprement de l'ordre de l'idée ; le *Tristan* est plus touffu, plus confus, montre un foisonnement un peu désordonné et peut-être plus conforme à la vie. Le *Lancelot* retrace une progression vers le spirituel, le *Tristan* est plus ancré dans la réalité, et cela se traduit en particulier à travers les couleurs. Il y a donc une évolution dans l'évocation et l'utilisation des couleurs par rapport au *Lancelot*.

Enfin, c'est l'attitude du poète lui-même par rapport à ses héros qui dénote la conception qu'il se fait de ses personnages. Il est fréquent que l'auteur du *Tristan en prose* les désigne par les expressions *mesire/monsieur Tristran(s)* et *madame Yseut*, pratique qu'il leur réserve<sup>3</sup>, usant avec eux d'une marque distinctive de respect et presque d'allégeance, s'inscrivant par rapport à eux dans un rapport hiérarchique. Cette relation quasi-féodale instaurée entre ces êtres de papier et le poète produit un effet de réel, conforme au projet de la prose, qui se donne une vocation historique. Il marque ainsi notamment la différence de traitement qu'il leur réserve par rapport à Lancelot et Guenièvre :

De *Lanselot* soloit tous li mondes parler, et avoit le los et le pris sor tous homes avant que *mesire Tristrans* demourast a la Joiouse Garde. Et puis que *mesire Tristrans* s'en vint la et on sot ses fais et ses œuvres, adont conmencha la renommee de *monsieur Tristran* a aler par tout le monde. Tout parloient de *monsieur Tristran* et se vont taisant de tous autres.

Et saciés, par le pris qu'il gaaingna, adont conmencha la renommee de *Lanselot* a apeticier ; si i avoit a celui tans aucun del lignage le roi Ban qui avoient grant doeil de ce que la renommee *Lanselot* estoit si apeticie et la renommee *monsieur Tristran* estoit montee en haut. Adont eüssent ocis u fait mout grant vilonnie a *monsieur Tristran*, mais il le laisserent pour ce que *Lanselos* disoit tout plainnement que il amoit *monsieur Tristran* mout durement, et se il le metoient a mort pour nule aventure du monde, s'amour n'aroient jamais. Et pour ce remaint *mesire Tristrans* en vie, bien le saciés, c'autrement l'eüssent il ocis et mis a mort.

---

1 Cf. Michel Pastoureau, « Les couleurs médiévales : système de valeurs et modes de sensibilité », *op. cit.*, p. 35-50.

2 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome IX, p. 281-282.

3 Cf. par exemple *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, § 27.

*Mesire Tristrans* fait a celui tans si grans fais et si hautes œuvres qu'il est renommés sour tous<sup>1</sup>.

Cet extrait est particulièrement intéressant, non seulement parce que les nombreuses occurrences des noms des deux chevaliers mises en parallèle insistent sur la différence que le conteur établit entre eux, mais parce qu'elles soulignent un moment crucial du texte, où la valeur du héros éponyme est explicitement présentée comme dépassant celle de son prédécesseur. Le respect particulier que témoigne l'auteur à son héros est celui que tous, personnages de fiction et personnes réelles confondus, lui doivent.

Dès ses premières apparitions dans le texte, Yseut est gratifiée de la même marque de respect, dès lors qu'elle entre en relation avec le thème des amours de Tristan (car c'est lui le personnage auquel l'auteur accorde le plus d'importance) : *Ensi entra en orguel et en bobant Tristanz por les amors ma dame Yselt*<sup>2</sup>.

Guenièvre apparaît en tant que reine par excellence, elle est donc le plus souvent désignée sous le nom de *la roïne Genevre*<sup>3</sup> ; elle fait partie des références arthuriennes indispensables. En fait, elle reprend le rôle qui lui était déjà dévolu dans le *Lancelot en prose* qui recherche beaucoup moins ce rapport à la *mimesis* et dont les personnages restent des êtres de papier. A ce titre, ils ont une vie, mais à l'intérieur de la fiction, où ils jouent un rôle : celui de reine, dans le cas de Guenièvre, celui de chevalier, dans le cas de Lancelot. C'est pourquoi ils sont souvent désignés par leur fonction dans l'histoire et la société arthurienne : *li vallés*<sup>4</sup>, *li chevaliers*<sup>5</sup>, *la roïne*<sup>6</sup>, *la roïne Genievre*<sup>7</sup>. Ils restent alors à distance du lecteur, l'auteur ne cherchant pas à pousser l'effet de réel au point où le fera le *Tristan*. La manière dont le roman élabore ses personnages principaux traduit une position poétique plus ou moins éloignée de la *mimesis*.

## Les tropes, images de l'amour et du monde

Le style étant par définition une adaptation de la forme au sens, il transcrit une vision du monde. Les tropes, figures expressives et images de la pensée du poète, en sont le vecteur privilégié. La représentation négative de la relation amoureuse est ainsi affichée par l'écriture. Alors que le *Lancelot* et le *Tristan* sont pris dans un dilemme, dénoncer la passion tout en valorisant des héros amoureux, le style prend en charge une grande partie de la critique, lui permettant de rester discrète, laissée à l'interprétation et à la sensibilité du lecteur. C'est ainsi que

---

1 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, § 28. C'est nous qui soulignons.  
2 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome I, § 329.  
3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome II, § 571, 572, 573, 580, 581...  
4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 271, 272, 273...  
5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 369, 416, 417...  
6 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 273, 274, 275...  
7 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 258, 268, 305...

l'usage quasi-systématique de l'hyperbole<sup>1</sup>, dans le *Lancelot* et surtout dans la *Mort Artu*, rappelle la dérive constante de la relation amoureuse en *fole amor*.

Il existe aussi des tropes qui suggèrent la dimension intrinsèquement mortifère de l'amour. La passion tristanienne a, dès les poèmes en vers, induit un traitement stylistique particulier, comme celui qu'Emmanuèle Baumgartner a observé chez Thomas :

Mais il faut là aussi souligner l'originalité de Thomas qui réside essentiellement dans le procédé de la répétition. Par sa fréquence, la répétition de termes clés comme *desir* et *voleir* par exemple, ou d'une rime comme *amur/dulur* et de ses harmoniques dessine peu à peu et impose une vision quasi obsessionnelle de l'amour. En écho, la parole du narrateur, la minutie maniaque de l'analyse figent progressivement le discours et l'enserment dans ses propres lacs, à l'image de la passion d'amour<sup>2</sup>.

Or, cette utilisation massive de la répétition et du *leitmotiv* caractérise également les deux romans en prose qui se posent en cela comme des héritiers du style de Thomas.

Ainsi, lorsque Lancelot se trouve prisonnier de Morgain, il puise dans son amour un don nouveau pour la peinture, mais aussi la force de s'évader de sa geôle, ce qui le connote a priori positivement.

Or dit li contes que tant demora Lanceloz en la prison Morgain qu'il i ot esté .II. yvers et un esté et tant que ce vint après Pasques que il vit reverdir le jardin qui lez sa chambre estoit. Et li arbre estoient foillu et chargé de flors et la rose espannoit **chascun** jor devant sa fenestre, car Morgain ot fait planter un moult biau vergier, por ce que Lanceloz i fust plus a aise tout esté ; et ot *en l'yver* esté moult a malaise, *car trop li anuioit* la prison ou il avoit si longuement esté et *plus li anuiast encore*, se ne fussent les peintures et l'ymage qu'il avoit peinte en sa chambre, car il n'avoit onques chevalerie faite, petite ne grant, que il n'eust illuec portraite **chascune** selonc sa manniere, si que c'estoit merveilles a veoir. Quant il estoit levez **chascun** matin, si venoit a **chascunne** figure qui estoit pointe en leu de *la roine*, *si les baisoit* es ieux et es bouches ausi com se ce fust sa dame *la roine* ; si plouroit et **se demantoit** trop durement. Et quant il avoit grant piece **dementé** et plaint sa mescheance, si revenoit as ymages *et les baisoit* et lor faisoit la greingnor honor que il pooit et ainsi se reconfortoit par lui meismes, et ce estoit la chose qui plus li avenoit<sup>3</sup>.

Mais le texte, en procédant par reprises de mots ou d'homonymes, qui sont comme des retours en arrière successifs, empêche l'écriture de progresser véritablement. La prison de Morgain devient un double de la prison d'amour qui enserre le chevalier de ses liens mortifères, le laissant se complaire dans l'inaction et le désespoir.

La répétition peut aussi relever plus particulièrement du domaine phonique. Elle revêt cependant un sens encore plus prégnant lorsque l'enlissement du texte qui lui est dû se double d'un écho sémantique comme celui que Jean Maurice a perçu dans la *Mort Artu* : « D'un point de vue thématique, le roman (où /mor/

1 Dans le *Lancelot* propre, on peut, par exemple, se reporter à toutes les scènes d'extase ou de frénésie du héros (cf. *Lancelot en prose*, p. 443-444...) ; la *Mort Artu* s'ouvre sur la description de la folle passion qui embrase les amants.

2 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, op. cit., p. 85.

3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 60-61. C'est nous qui soulignons.

s'inscrit directement ou indirectement dans le nom de plusieurs personnages, comme SagreMOR, MORgain, MORdret, ou MadOR) repose sur un jeu entre l'amour et la mort, l'*amor* et la *mort*<sup>1</sup> ».

Le *Tristan en prose* reprend ces procédés, tout en les rendant plus visibles par une plus grande concentration des effets. La scène du philtre, fondatrice quant à la vision de l'amour dans le roman, est à cet égard significative :

Ha ! Diex, quel boivre ! Com il lor fu puis anious ! Or ont beü ; or sont entré en la riote qui jamés ne faudra tant com il aient l'ame el cors. Or sont entré en cele voie dont il lor covendra sofrir engoisse et travail tot lor aage. Diex, quel duel ! Il ont beü lor destrucion et lor mort. Cist boivres lor a esté mout douz, mes onques nule dolor ne fu si chierement achatee com ceste sera. Lor cuer lor change et si lor mue. Maintenant qu'il ont beü li uns regarde l'autre, et sont ausi com tuit esbahi. Or pensent a autre chose qu'il ne pensoient devant. Tristanz pense a Yselt, et Yselt a Tristan. Toz est obliez li rois Mars. Tristanz ne demande autre chose fors que l'amor d'Yselt<sup>2</sup>.

Les répétitions et dérivations sont ici nombreuses. Des liens se tissent significativement entre *lor*, *dolor* et *or*, *cor*, *mort*, pour l'oreille et/ou l'œil, faisant du texte une trame dense qui mime l'enserrement des héros dans les rets de la passion. Ces structures répétitives sont redoublées à un niveau plus macrostructurel puisque l'épisode est construit en diptyque autour de la prise de conscience de leur erreur par Brangien et Gorvenal<sup>3</sup>, la deuxième partie reprenant les structures développées dans la première. L'influence mortifère de l'amour se fait déjà sentir dans le rythme de la narration, ralentie, prisonnière d'un « hors du temps » qui ressemble déjà à la mort.

Mais l'amour, force destructrice dans sa dimension passionnelle et individuelle, devient créateur à l'échelle macrocosmique, selon la théorie platonicienne. Cette influence platonicienne se traduit à nouveau du point de vue stylistique, dans le langage amoureux. Le discours de la dame du Lac sur l'amour reprend l'imagerie propre à cette doctrine :

Mais atant m'en covient aller, que je ne puis plus demorer. Et sachiés que la graindre force qui soit m'enmaine, c'est la force *d'amors*, car *j'aim* .I. qui ne seit orendroit ou je sui, mais uns siens freres est chi venus avoeques mi, et neporquant je n'ai garde qu'il se coreche a moi, tant com je voldrai. Mais l'en doit autresi bien garder de corechier ce que l'en *aime* com soi meismes, car il n'est mie *amés* vraiment qui sor toutes riens terriens n'est *amés*, et qui *aime* par *amors*, il ne puet avoir joie se de ce non que il *aime*, dont doit on *amer* la rien dont tote joie vient<sup>4</sup>.

L'amour est une force qui met tout élément du monde en mouvement afin de le rapprocher d'autres éléments avec lesquels il doit former un tout harmonieux, une force productrice, *dont tote joie vient*. Le discours de la dame du Lac, qui trouve son unité à travers les multiples répétitions et dérivations autour du verbe *amer*, est une application de cette théorie sur le mode stylistique.

1 Jean Maurice, *La Mort le roi Artu*, op. cit., p. 37.

2 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome II, § 447.

4 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 462. C'est nous qui soulignons.

Celle qui inspire cet amour, Guenièvre ou Yseut, est à son exemple *fonteinne de toutes biautez*<sup>1</sup>, force créatrice, ou *mireor*<sup>2</sup>, un *speculum mundi*, force totalisatrice<sup>3</sup>. A travers ce rapprochement se dessine déjà la personnification dont l'amour fait l'objet dans le *Tristan en prose* :

« Car puis que ainsi est avenu que vos en la seignorie d'amors vos meïstes, qui est la plus haute seignorie et la plus puissanz qui orandroit soit en cest monde, car sanz faille en cele seignorie ne se puet nus mauvés metre ne embatre, par quoi de chose qu'amors envoie, soit joie, soit diax, soit bien, soit max, ne vos en devez vos onques plaindre, einz l'en devez mercier, car ele est dame dou monde. D'amors ai je tant esprové que je voi tot apertement qu'amors et fortune sont dui frere charnel, d'un pooir, d'une force et d'une ahatie, et sont assis en un siege li uns lez l'autre el mireor et el regart dou monde<sup>4</sup>. »

L'amour est une divinité qui a tout pouvoir sur le monde, tout entier compris dans son *mireor*, et dont la *force* lui permet de produire toute chose. Il ordonne la marche du monde et son influence est finalement bénéfique, puisque en *vient li bien si largement et li guerredon si plenier que maintenant est obliez li tens trespassez*<sup>5</sup>. Si la représentation de cette force d'amour a été contaminée par la figure de Fortune, le fond en semble toujours platonicien.

Cette allégorisation de l'amour constitue un fait notable dans la prose du *Tristan*, peu enclin à utiliser cette figure de style. Micheline de Combarieu avait déjà souligné ce que traduisait la différence d'utilisation qu'en faisait le *Lancelot en prose* dans l'épisode du Pont de l'Épée, par rapport au *Chevalier de la Charrette* : le *Lancelot en prose* se caractérise par son goût pour l'expression concrète du sentiment, ce qui se traduit par une utilisation de l'allégorie plus restreinte que dans l'intertexte en vers<sup>6</sup>. Il lui préfère le plus souvent l'utilisation du symbole<sup>7</sup>, d'autant plus fréquente que ce roman se plaît à dévoiler l'avenir sous forme de visions et de rêves. C'est pourquoi, comme le suggère Lancelot à travers sa peinture, il est une sorte de grande fresque qui transmet l'idée par l'image et le concret.

Cette tendance s'inverse dans la dernière partie de l'œuvre, la *Mort Artu*, comme le signale Jean Rychner :

La répartition des éléments est beaucoup plus frappante et distingue clairement cette œuvre des autres : très faible proportion des signes visibles, manifestations et

---

1 *La Mort le roi Artu*, p. 4.

2 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome II, § 581.

3 Cf. Einar Már Jónsson, *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, chapitre I, 6, « La dispersion du symbolisme catoptrique au Moyen Âge », p. 133 et suivantes. Voir en particulier « Le miroir de la créature », p. 140-146 et l'héritage de l'augustinisme. Cf. aussi Claude Thomasset, *Une vision du monde à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, commentaire du dialogue de Placides et Timéo*, Genève, Droz, 1982, p. 40-44.

4 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 691, p. 18.

5 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 691, p. 19.

6 Micheline de Combarieu du Grès, « Un exemple de réécriture : le franchissement du pont de l'épée dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes et dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 36-37.

7 *Lancelot en prose*, tome I, p. 47 ; tome V, p. 61-62.

contenances [...], mais la plus forte proportion en pensées, en justifications et en sentiments. Une certaine abstraction analytique baigne indiscutablement ce roman<sup>1</sup>.

Cette abstraction correspond bien à la signification de cet épilogue : tout sens a déserté le royaume de Logres et tout signe visible voit sa présence *a priori* exclue.

Le *Tristan en prose* se situe dès ses premières pages dans la même perspective que la *Mort Artu* : le monde n'a pas de sens, l'amour est absurde. En conséquence, rien ne peut faire signe, et les symboles deviennent très rares<sup>2</sup>. Tout dans ce roman demeure dans une sorte d'abstraction, d'où un retour de l'allégorie dans la représentation de l'amour<sup>3</sup>, déifié. Mais elle réapparaît surtout sous une forme encore plus élaborée et abstraite, si l'on considère la définition élargie qu'en donne Paul Zumthor :

Quant à ses éléments constitutifs, l'allégorie comporte des zones frontalières où métaphore continue et personnification confluent avec d'autres procédés qu'elles intègrent ou auxquelles elles s'intègrent à des degrés divers. Ainsi, dans ce que la rhétorique nomme « figure étymologique » : Philippe de Thaon rapproche le mot *lundi* de *lum* (« lumière »), *samedi* de *seminosus*. De telles figures sont nombreuses dans la poésie didactique. Les auteurs de *Bestiaires* emploient l'un pour l'autre les termes d'*allégorie* et d'*étymologie*. L'ordre du monde, en effet, est senti comme si rigoureux qu'un rapport de convenance évident attache le mot à l'objet qu'il désigne : ce sentiment justifie jusqu'aux équivoques et aux jeux de lettres qui marquent les limites extrêmes du domaine allégorique<sup>4</sup>.

Tristan, parce qu'il incarne la *tristesse* dont il tire son nom, est en lui-même une sorte d'allégorie raffinée à l'extrême, entièrement transposée sur le plan du jeu avec le langage, dans le domaine de l'abstraction par excellence. Le *Tristan en prose* présente un monde où rien n'est tangible et saisissable ; son héros lui-même, pivot du roman, est une allégorie dans ce qu'elle a de plus conceptuel<sup>5</sup>.

Ainsi, la prose de nos romans fait une utilisation constante et variée des tropes, parce que l'élément central et le facteur de cohésion en est la force d'amour. Or, l'amour et le chant sont intrinsèquement liés dans l'imaginaire médiéval. Le *Lancelot* et le *Tristan* pallient la perte du vers par l'utilisation systématique de tropes qui donnent à la prose son aspect poétique et musical.

Le style de chacun des romans ne fait cependant pas preuve du même degré d'*ornatus*. L'origine du discours très orné du *Tristan en prose* pourrait être à chercher non seulement dans la technique narrative, mais aussi dans la conception de l'amour qui s'y développe. En effet, le *Tristan* tend à faire du thème amoureux une utilisation similaire à celle des tropes, des couleurs de rhétorique. Valérie

---

1 Jean Rychner, *La Narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1990, p. 424.

2 On ne rencontre notamment dans l'histoire de Tristan et Yseut que trois songes à portée symbolique (*Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome I, § 441 ; édition Ménard, tome VII, § 132 et 175).

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

4 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 131.

5 Cf. Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », dans *L'Allégorie corps et âme*, édité par Joëlle Gardes Tamine, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 9-28.

Gontéro définit ainsi les rapports qu'entretiennent ces « couleurs » avec l'orfèvrerie :

[...] l'*ornatus facilis* emploie les figures de mots et de pensée, souvent appelées « couleurs de rhétorique » ou « gemmes ». Le terme de *couleur* s'utilise couramment pour évoquer l'embellissement du style. La rhétorique recourt à l'or et aux gemmes pour élaborer des hiérarchies thématiques ou stylistiques<sup>1</sup>.

Or, on remarque que dans le *Tristan*, la seule longue description qui mentionne des gemmes est celle d'Yseut partant pour Louveserp. Ce roman s'intéresse avant tout à l'aventure chevaleresque et le plus grand attrait du héros éponyme est d'être le meilleur chevalier du monde, ce qu'il achève de prouver avec ce tournoi. Son histoire d'amour avec Yseut, et donc Yseut elle-même, jouent le rôle d'*ornatus* et donnent à l'œuvre son chatoiement, comme les pierres du manteau de la reine sont indispensables à sa beauté, même si elles n'en constituent pas la trame, à la différence de ce que l'on observait dans le *Lancelot*.

Guenièvre est au contraire présentée par le *Tristan* comme un personnage complètement incolore, formant un contraste saisissant avec la nouvelle venue qui l'éclipse. Le roman marquerait-il ainsi la conscience qu'il a d'opter pour une esthétique différente de celle du *Lancelot* et, bien entendu, supérieure ? Le style orné éclipse le style simple, l'amour-*ornatus* éclipse l'amour-*textus*. Le *Tristan en prose* est le roman du brillant.

Car son auteur est un amoureux *envoisiez*, et c'est là l'origine de l'éthique et de l'esthétique du *Tristan* : la joie et le plaisir en sont les maîtres mots, et le motif amoureux fait l'agrément, l'*envoiseüre* du roman. Si le *Lancelot en prose* est un lieu d'initiation, où les figures attachées aux amants sont plutôt de l'ordre du symbole, le *Tristan* est un *locus amoenus* de l'écriture et du langage, à travers le discours sur l'amour. Le style se fait *speculum mundi* à l'image du projet de la somme en prose.

## Le *Tristan*, miroir ironique du *Lancelot en prose*

### Une réécriture en ironie majeure des thèmes du *Lancelot*

Le *Tristan* se fait aussi miroir d'un monde fictif qui est celui du *Lancelot*. Mais c'est un miroir déformant dans lequel les thèmes, amoureux en particulier, se reflètent de manière caricaturale, ou au moins décalée. Il relève d'un mouvement de pensée que Paul Zumthor rattache au Carnaval :

La tradition médiévale est assez puissante pour intégrer sa propre contestation. La densité de ses réseaux associatifs permet en effet d'innombrables jeux de parodie qui constituent l'une de ses constantes : ce que l'on a nommé le Carnaval. Ces jeux se fondent formellement sur la figure d'ironie, en vertu de laquelle la fonction d'un

---

1 Valérie Gontéro, *Parures d'or et de gemmes, l'orfèvrerie dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 201.

texte se trouve remplie par un autre, de sorte qu'un contenu et une expression en principe indissociables sont détachés, de façon contradictoire, l'un de l'autre<sup>1</sup>.

Cette dissociation est obtenue par des procédés très différents.

Elle repose tout d'abord sur un grossissement de thèmes caractéristiques, tels que celui de la rivalité amoureuse. Dans le *Lancelot en prose*, le héros éponyme n'est pas seul à éprouver de l'amour pour la femme d'Arthur : Méléagant est le plus célèbre de ses prétendants, mais il ne faut pas oublier Mordret qui, dans la *Mort Artu*, trahit son père pour assouvir sa passion pour la reine ; ces deux personnages éprouvent un amour dégradé, caricature de l'amour véritable que le héros porte à Guenièvre. Cependant, la liste ne s'allonge pas démesurément. Au contraire, les amoureux d'Yseut, Palamède, Kaherdin, Brun le Noir... ne se comptent plus ce qui, selon les termes d'Emmanuèle Baumgartner et Michèle Szkilnik, « banalis[e] la passion d'amour<sup>2</sup> ».

Au nom de cette passion, des coutumes ont été instaurées, comme celle qui consiste à défendre le *los* de sa dame, que le chevalier déclare être la plus belle. C'est un débat souvent disputé dans le *Tristan*, mais c'est Lancelot qui se montre le plus pointilleux, jusqu'à sombrer dans le ridicule. C'est ainsi qu'une discussion entre chevaliers pour déterminer qui, de Guenièvre ou de la dame d'Orcanie, est la plus belle dame, tourne à la bataille générale. Lancelot, l'homme pondéré du roman, arrive sur ces entrefaites et, voulant faire cesser les hostilités, s'enquiert du sujet de la querelle :

Quant Lanceloz entent que Lamoraz avoit parlé en tel maniere encontre la roïne Genevre, sa dame, qu'il aime plus que soi meesmes, il est touz desvez de maltalent, car il ne li estoit pas avis que nus chevaliers, tant fust plens de fol hardement, deüst parler, ne a geu ne a certes, encontre sa dame. Lors descent de son chevale et le baille a Blioberis a garder. [...] Lors enbrace l'escu et met la men a l'espee, et dit a Meleagan : « Trahez vos ensus, sire chevalier, et me lessiez ceste bataille ! Je l'avré tost menee a fin<sup>3</sup>. »

Le brusque changement d'attitude de Lancelot, du plus bel effet comique, vient s'ajouter à l'outrance de la bataille qui tourne en ridicule les us et coutumes de la chevalerie courtoise et son plus illustre représentant qui, depuis le roman éponyme, n'est jamais aussi intraitable que lorsqu'il s'agit de défendre la réputation de sa dame.

Tristan est lui-même conçu sur ce modèle excessif, du fait qu'il est très fortement influencé par la théorie humorale. Celle-ci voit dans le type mélancolique un tempérament soumis notamment à la loi de l'excès, comme l'observe Jean-Marie Fritz<sup>4</sup>. Tristan a toujours été un mélancolique, mais cette caractéristique est ici renouvelée du fait qu'elle fonctionne comme une mise en abyme du roman éponyme, roman de l'excès qui exacerbe les caractéristiques de son intertexte jusqu'à les saturer.

---

1 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 104.

2 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome VI, introduction, p. 32.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome III, § 806.

4 Jean-Marie Fritz, « La théorie humorale comme moyen de penser le monde. Limites et contradictions du système », *op. cit.*, p. 26.



Le *Tristan en prose* tourne en dérision la plupart des motifs fondamentaux qui composent et organisent le *Lancelot*, et en particulier sur ceux qui relèvent de l'éthique courtoise. Il peut faire porter aux personnages des jugements sur leurs propres actions et usages. Celui qui veut qu'un chevalier défende la beauté de sa dame entraîne Lancelot, Kaherdin et Palamède dans une violente dispute pour démêler qui, d'Yseut ou de Guenièvre, est la plus belle dame. Mais Lancelot se montre d'une véhémence telle que Palamède se voit contraint de tempérer ses élans en lui rappelant que ce type de conversation relève d'un jeu courtois pratiqué par les chevaliers errants en guise de passe-temps, et Kaherdin refuse d'ailleurs de donner des suites concrètes à ce qui doit demeurer *disputatio* car, comme le dit Palamède, *ce que nous avom chi dit nous l'avom dit par soulas et par envoieüre. Nous n'i entendons pas tel mal con vous i entendés. Ensi parolent toute nuit li cevalier errant!* ! L'auteur relève ainsi la part de convention sur laquelle repose tout roman courtois, et le *Lancelot en prose* en particulier. Savoir qui est la plus belle dame n'est finalement qu'une querelle de mots ; le *Tristan* ramène ainsi le problème sur un plan purement littéraire et se fait à nouveau réflexif : savoir qui est la plus belle dame revient à savoir qui est le meilleur romancier. Suggère-t-il aussi la part d'artificiel que recèle cette querelle littéraire ? Il ne serait pas étranger à la nature de ce roman de se moquer de ses propres ambitions.

La dénonciation des pratiques amoureuses courtoises par la dérision devient un usage courant dans l'œuvre : ainsi, le heaume qu'Yseut a donné à Dinadan pour qu'il porte ses couleurs entraîne un conflit qui tourne à la mêlée, mais à cause d'un *quiproquo*<sup>2</sup>. Les coutumes courtoises donnent donc lieu à des querelles aussi violentes que dérisoires, ce que Dinadan, une fois de plus, souligne en préférant abandonner aussitôt le heaume.

On a également souligné combien le motif de la *reverdie* associée au thème de l'amour de loin était utilisé de manière artificielle par le *Tristan* qui l'exhibe ainsi en tant que motif littéraire récurrent, et non plus pertinent<sup>3</sup>. La naissance de cet amour n'était pas moins dégradée. Le roman en prose imite Thomas en ce qu'il fait naître l'amour de Tristan et Yseut avant l'absorption du philtre. Cependant, chez son prédécesseur, cet amour naissant avait un caractère que Jean Frappier qualifiait de « sympathie amoureuse [et de] tendre amitié<sup>4</sup> », alors que le *Tristan en prose* le fait naître de l'orgueil blessé, en une cynique dégradation que tout connaisseur de la légende tristanienne et de ses diverses versions ne pouvait que ressentir fortement.

En dénonçant la part d'orgueil latente dans la théorie de l'amour d'élection, elle s'attaque aussi au *Lancelot* puisque l'amour de Guenièvre ne naîtra que de la prouesse dont a fait preuve celui qu'elle reconnaît pour les chevaliers blanc, rouge et noir ; dans cet amour, le *Tristan* dénonce un consentement artificiel au jeu de

---

1 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome I, § 108.

2 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome V, § 94.

3 Cf. première partie, chapitre 3 ; seconde partie, chapitre 1.

4 Jean Frappier, « Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise », *op. cit.*, p. 277.

*l'amour fine* qui vient éclairer d'un jour nouveau le détachement presque cruel avec lequel Guenièvre se prête à cette nouvelle relation amoureuse<sup>1</sup>.

Lancelot, par la suite, devra plusieurs fois ruser pour la retrouver dans sa chambre : pour leur première nuit d'amour<sup>2</sup> mais aussi, et c'est sans doute l'épisode le plus fameux sur ce thème, au château de Baudemagu, dans la Charrette<sup>3</sup>. *Le Tristan en prose* reprend ce schéma en faisant enfermer Yseut dans une tour. Mais le héros, pour rejoindre son amante, se déguise en femme<sup>4</sup> ; le déguisement, depuis le serment de la Blanche Lande ou l'épisode de Tristan devenu fou du roi dans les versions en vers, est en effet un motif tristanien par excellence. Cependant, il fait dissonance dans un roman d'inspiration chevaleresque et dégrade le thème, en décalage évident avec le *Lancelot*.

Le registre parodique s'étend au traitement de la Quête du Graal, aventure suprême à laquelle le *Tristan*, dans les passages non interpolés, donne un caractère presque dérisoire. Il s'attaque ainsi au nom de Galaad, nom de baptême de Lancelot qui n'est pas sans parenté phonique avec celui du Graal, en faisant dire à Agravain que ce nom ne permet pas de reconnaître le Bon Chevalier<sup>5</sup>. Ce faisant, le *Tristan en prose* fait perdre au nom de Galaad le rapport qu'il entretenait avec l'élection, donnée fondamentale pour le *Lancelot en prose*, et en particulier pour le thème des amours de Lancelot et Guenièvre. Le *Tristan* tourne en dérision cette idée d'élection en montrant du doigt, une nouvelle fois, son caractère purement artificiel et littéraire.

En poussant certains motifs amoureux du *Lancelot* jusqu'à leur point le plus extrême, le *Tristan* parvient à les faire basculer dans la contradiction. En faisant de son couple de fins amants un couple aspirant à l'idéal conjugal et finissant par vivre comme un couple légitime, il tire l'épisode du séjour en Sorelois<sup>6</sup>, où Lancelot et Guenièvre vivent ensemble en toute légalité mais chastement, vers son point ultime pour aboutir à une sorte d'oxymore idéologique : la vie conjugale des fins amants.

François Suard tire du roman la conclusion suivante :

Les marques de la mise à distance du récit dans le *Tristan* sont donc nombreuses. [...] le *Tristan* du XIII<sup>e</sup> siècle promet à son lecteur une approche renouvelée de ce qui, depuis près d'un siècle, fait le charme des aventures de Lancelot et de Tristan : la quête chevaleresque et la fascination exercée par un amour absolu<sup>7</sup>.

L'ironie constante du roman se traduit à la base par la distance que l'auteur prend à l'égard de lui-même en se représentant dans son texte par plusieurs personnages (Tristan, Kaherdin, Dinadan, Lancelot, Guenièvre, Yseut, tous poètes) qui

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 112-113.

2 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 443 et suivantes.

3 *Lancelot en prose*, tome II, p. 74 et suivantes.

4 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Curtis, tome II, § 540 et suivants.

5 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome XI, § 30.

6 *Lancelot en prose*, tome I, p. 151 et suivantes.

7 François Suard, « Le récit à distance de soi-même dans le *Tristan en prose* », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble, hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, tome III, Paris, Champion, 1993, p. 1305.

apportent une pluralité de points de vue et montrent que rien n'est univoque. Le jeu de miroir est infini, le double principal de l'auteur, Tristan, possédant lui-même d'autres doubles, comme Dinadan... redoublant à chaque fois la distance prise avec l'origine du texte. L'ironie est à double sens, à double fond, et la représentation de l'auteur l'est aussi.

D'autant que le statut qu'il se donne, à travers l'identité de Luce del Gat, chevalier amoureux, rend nécessairement son jugement suspect au lecteur, comme partiel et partial. Or, ce statut est fictif, puisqu'il s'agit sans doute d'un *senhal* : l'auteur invite le lecteur à prendre la plus grande distance avec tous les jugements qu'il pourrait énoncer au titre de son rôle de conteur. L'ironie du roman est un procédé qui rend le lecteur actif face au texte, qui ne lui demande plus de se laisser porter par le roman, mais au contraire de le mettre à distance et d'adopter vis-à-vis de lui et de ses sources un comportement critique.

En effet, le *Tristan* a remis en cause nombre d'éléments fondamentaux de l'écriture et des motifs courtois qu'il a pu trouver chez ses prédécesseurs, et notamment le premier d'entre eux, le *Lancelot*. N'est-ce pas parce qu'il avait décelé chez lui une attitude déjà critique vis-à-vis de cette éthique et de ses motifs ? On a signalé à quel point Guenièvre, au début du roman, et en particulier dans la scène du premier baiser, se situe dans le pur jeu courtois. Cette attitude est mise en relief non seulement par le décalage existant entre sa simple politesse et les sentiments violents qu'elle inspire à Lancelot, mais aussi par le couple qui se construit en miroir, celui de Galehaut et de la dame de Malehaut, dont le lien courtois repose avant tout sur une construction intellectuelle et la volonté de la reine. Celle-ci déclare en effet au principal intéressé, après qu'il lui a avoué n'aimer ni dame ni demoiselle :

« J'ai mes amors assises a vostre volenté et je voel que a ma volenté fachiés des vos amors. Et savés vos en quel lieu ? En bele dame, sage et cortoise, qui assés est haute feme et riche de grans honors. – Dame, fait Galahos, vous poés faire vostre plaisir de moi, de cuer et de cors. Mais qui est chele a qui vous volés que je soie ? – Certes, sire, fait la roine, c'est la dame de Malohaut et veés le la », et la li moustre [...] « et por ce, fait la roine, que je sai qu'ele est la plus vaillans dame del monde, por ce voeil je que les amors soient faites par moi de vous et de lui, car li plus vaillans chevaliers del monde doit bien avoir la plus vaillant dame. Quant vous serés en estraignes teres entre vous et mon chevlaier, si se complaindra li uns a l'autre et nous .II., dames, nous reconforterons ensamble de nos anuis et foerons joie de nos biens, et portera endroit soi chascune son fais. – Dame, fait Galahos, veés chi le cuer et le cors, si en faites a vostre commandement autresi comme j'ai mis le vostre la ou je voloie<sup>1</sup>. »

Le discours de la reine est dominé par le verbe *voloir* et ses dérivés, pour imposer à Galehaut une relation avec une dame qu'il ne connaît même pas, jetant la suspicion sur le couple formé par Lancelot et Guenièvre, avec lequel un parallèle est établi au début et à la fin du passage, renforcé par le chiasme qui ouvre les paroles de Guenièvre.

Cette domination de la dame sur le jeu courtois, le *Lancelot* semble la dénoncer discrètement comme de pure convention et non effective à travers le

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 123-124.

motif des parties d'échecs où Lancelot bat la reine à plusieurs reprises par l'intermédiaire de l'échiquier magique dont il lui fait cadeau<sup>1</sup>. Au jeu de l'amour, la dame n'est qu'en apparence la maîtresse ; la partie d'échecs dénonce le mensonge qui fonde l'*amour fine*, cette éthique fonctionnant en réalité plutôt comme la glorification d'un idéal masculin que comme célébration et suprématie de la *domina*.

La mise à l'épreuve de Lancelot et Tristan en matière de fidélité peut en apporter une nouvelle preuve, en égratignant l'image de l'amant parfait et soumis à sa dame. Lancelot est tenté par la beauté de la demoiselle à la fontaine et de la fille du roi Pellès et l'auteur donne au regard insistant que le chevalier porte sur elles une charge érotique<sup>2</sup>. La demoiselle à la fontaine donne lieu à un épisode particulièrement ambigu, puisqu'elle propose à Lancelot d'être son amie selon le code courtois et de sceller leur engagement par un don de *drueries* qui sera lui-même équivoque : Lancelot remet à la jeune fille la ceinture offerte par Guenièvre<sup>3</sup>. L'auteur établit divers sophismes pour justifier ce qui apparaît comme un écart dans la conduite de l'amant parfait<sup>4</sup>. Cependant, il a délibérément égratigné le personnage de Lancelot tel qu'il apparaissait dans la *Charrette* : l'ami dont la faute la plus grave serait d'hésiter un court instant avant de s'humilier pour sa dame.

Le *Tristan en prose* met en valeur la subversion latente du *Lancelot*. Il met en parallèle l'infidélité de son héros éponyme avec celle de Lancelot et accole les deux nuits que ce dernier passe avec Amite, suggérant sa complaisance à tomber dans les pièges tendus par une jeune fille particulièrement belle<sup>5</sup>. Le *Tristan* introduit un regard distancié par rapport aux événements qu'il rapporte et son personnage principal n'y échappe pas : après avoir subitement oublié les tendres sentiments qu'Yseut avait fait naître en lui pour un brutal élan de passion envers la femme de Ségurade, il réitère son infidélité lors de son mariage avec Yseut aux Blanches Mains. Dans le contexte d'un roman qui se rattache au genre courtois, cette attitude détone fortement<sup>6</sup>. C'est avec ces épisodes originaux que l'auteur du *Tristan en prose* met en parallèle, en en proposant ainsi une lecture subversive, les infidélités de Lancelot ; il avait déjà trouvé cette vision ironique en germe dans le *Lancelot*, mais il choisit de la révéler pleinement. Le jeu courtois n'est en aucun cas dominé par la dame, et les romans en prose dénoncent l'hypocrisie latente dans toute représentation de l'*amour fine*.

Cependant, le chevalier n'est pas le maître absolu de ce jeu qui, du fait de son artificialité même et des multiples conventions qu'il suppose, renferme bien des pièges. Jean Frappier a voulu en voir une illustration dans le tournoi de Wincestre de la *Mort Artu* où Lancelot, dont l'anonymat a été démasqué, se trouve forcé par les règles de la courtoisie de porter la manche de la demoiselle d'Escalot : « Ce n'est pas sans ironie que le romancier nous montre un Lancelot de plus en plus victime du code d'amour courtois, de plus en plus embarrassé dans les lacs de la

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 296.

2 *Cf.* seconde partie, chapitre 5.

3 *Cf.* seconde partie, chapitre 5.

4 *Cf.* seconde partie, chapitre 5.

5 *Cf.* seconde partie, chapitre 5.

6 *Cf.* seconde partie, chapitre 5.

courtoisie<sup>1</sup> ». Le *Lancelot* se faisait déjà critique par rapport aux règles courtoises romanesques pour en montrer les impasses. Il est donc permis de penser que le *Tristan en prose* ne fait que rendre pleinement visible un trait qu'il avait perçu chez son prédécesseur.

## L'imitation stylistique sur le mode parodique

Encore une fois, le style du *Tristan* s'adapte à son propos, jusque dans sa volonté parodique. Bénédicte Milland-Bove relève ici un trait stylistique qui lui est propre :

Par rapport à celle des romans qui l'ont précédé, la prose du *Tristan* frappe par son manque de couleur, par sa très grande prévisibilité. A force d'ériger en « coutume » fictionnelle et narrative tout ce qui était auparavant présenté comme opérateur inédit de récits, à la pertinence et à l'occurrence unique, le style (en tant que phénomène global, incluant des effets sémantiques) du *Tristan* semble normé, voire normalisé<sup>2</sup>.

Cette « normalisation » extrême semble être le biais qu'a choisi cette œuvre pour mettre en avant les stéréotypes du roman courtois et particulièrement du *Lancelot en prose*.

Étendue à l'extrême, utilisée dans tous les contextes, la normalisation de l'écriture, l'usage de *topoi* du langage amoureux prend un tour parodique. Le geste de vénération de Tristan devant une lettre de Lancelot nous en fournit un exemple :

« En non Dieu, fait mesure Tristrans, je aim bien ses letres, mais je amaisse mout mieus a veoir son cors. Mais quant il est en tel maniere que je nel puis ore veoir et il m'envoie ses letres, ce m'est uns mout grans reconfors. Or cha bailliés moi les letres. »

Et ele li baille tout maintenant et il les rechoit mout hounereement, et baise par maintes fois le seel de Lanselot. Et quant il l'a une grant pieche baisié et mis a ses ieus ausi com se che fust une sainte cose, il brise le seel et œuvre les letres et trueve qu'eles disoient paroles assés delitables et assés beles<sup>3</sup>.

On trouve là une réécriture d'un célèbre passage du *Lancelot*, où Guenièvre reçoit les cheveux, la peau et les ongles de son amant comme des reliques précieuses,

Et quant ele voit les chevoux, si les conmance a baisier et a mestre a ses ieuz et a faire ausi grant joie come se ce fussent li cheveil d'aucun cors saint<sup>4</sup>.

lui-même réécriture de l'épisode de Lancelot et du peigne de la reine dans la *Charrette*<sup>5</sup>, qui a perdu un peu de la connotation religieuse qu'il avait dans

---

1 Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, op. cit., p. 230.

2 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », op. cit., p. 69.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 168.

4 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 146.

5 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, op. cit., v. 1347 et suivants.

l'intertexte en vers, dont on retrouve pourtant l'influence dans les gestes de Guenièvre :

[...] si maine [Lancelot] al perron, si li baille le pigne. Et cil le regarde si dolcement que tos s'en oblie ; puis a levé le pan de son hauberc, si le fiche en son sain et les chevels avec et dist al chevalier que tos quites s'en aille, kar assés richement s'est raiens<sup>1</sup>.

Tristan réitère les gestes des amants, et le roman éponyme utilise le langage amoureux empreint de mystique qui caractérise parfois l'écriture courtoise. Cependant, il l'introduit dans un contexte saugrenu et décalé, puisqu'il s'agit d'un échange amical entre deux chevaliers : le langage amoureux mystique révèle alors tout son aspect hyperbolique, de pur artifice littéraire.

Le discours amoureux peut aussi être détourné, comme dans cet emploi que fait Dinadan du mot *cuer*, terme récurrent du *Lancelot*<sup>2</sup>, dans une diatribe contre l'amour particulièrement acerbe :

« Onques voir sans mon cuer ne fui, anchois le sent souventes fois en mon pis batre et remuer. Issi voirement m'aït Dieus, com je n'ai nule volenté de donner le a ma dame Yseut, car ele a tans de cuers en son ventre, si grans et si merueilleus et si gros, k'il n'i laisseroient le mien demourer en nule maniere du monde, anchois le caceroient hors, a ce que li cuer qu'ele a en sa garde, si que on dist, sont plus orgueilleus que li miens. Itant sai je bien tout chertainement, ensi com on vait disant, que ma dame Yseut a en sa garde le cuer de monsieur Tristran, et le tien autresi a ele en sa garde, ensi com tu meïsmes me contes. Ore donc, quant ele a tant de cuers en son pis qui n'est pas trop gros, se je li mien i voloie metre, quides tu que chil ki laiens sont le vausisent avoec aus souffrir<sup>3?</sup> »

En mélangeant le registre métaphorique et le registre concret, Dinadan crée une manière de penser l'amour par l'absurde et tourne en dérision une métaphore amoureuse d'autant plus remarquable qu'elle fait écho à la célèbre réplique de Guenièvre aux critiques qu'attire la taille démesurée de la poitrine de Lancelot :

Mais puis avint que chele qui desor tous autres le devisa, che fu la vaillans roine Genievre qui dist que Diex ne li avoit pas donné pis a outrage de grant ne de gros ne d'espece qui i fust, car autresi estoit grans li cuers a son endroit, si covenist que il crevast par estovoir, se il n'eust teil estage ou il se reposast a se mesure, « ne se je fusse, fait ele, Diex, ja en Lancelot ne meisse ne plus ne mains<sup>4</sup>. »

La preuve d'amour de Guenièvre est employée par le *Tristan* dans le registre anti-courtois, et son image saisissante sombre ici dans le ridicule.

C'est là un rôle souvent dévolu à Dinadan, qui assume le langage que le héros dont il est le reflet inversé ne pourrait employer. Bénédicte Milland-Bove résume ainsi les caractéristiques du discours de ce personnage que révèle le lai *Voir Disant* :

1 *Lancelot en prose*, tome II, p. 28.

2 Cf. Micheline de Combarieu du Grès, « Un cœur gros comme ça – Le cœur dans le *Lancelot Graal* », *op. cit.*

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, p. 154-155.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 73.

Tout se passe comme si Dinadan, utilisateur réaliste du langage, prenait acte de sa face sombre, ordurière, « aigre » (c'est ainsi que Tristan qualifie le lai<sup>1</sup>). Avec lui, le roman en prose revendique son droit à insérer en son sein des écrits portant la marque d'une habileté rhétorique différente de celle du beau langage, mais qui n'est pas sans potentialités... et qui se justifie par la théorie de l'adéquation au personnage. La qualité rhétorique du lai est soulignée par la narration qui précise que le lai est « bel et bien dit » et qui évoque le plaisir qu'il suscitera chez les auditeurs. Cette mise en scène de l'écriture du lai de Dinadan est donc également une manière de justifier *a posteriori* l'insertion de la lettre en forme de lai du roi de Cornouailles, d'ailleurs beaucoup plus réussie et beaucoup plus riche en insultes pittoresques que celle de Dinadan... Ces « viles paroles » attribuées à Marc sont aussi recherchées, aussi travaillées que les autres registres, et font sans doute, dans l'esprit du prosateur, partie des « beaux dits, riches et plaisants » [...]<sup>2</sup>.

Autour du héros se multiplient donc des doubles qui sont aussi une mise en abyme de cette multiplication des registres dans le *Tristan* : le personnage éponyme, Lancelot, Palamède, évoquent le beau langage qui était celui de la prose du *Lancelot* ; à côté sont placés des personnages comme Dinadan ou même Marc, double en négatif de son neveu, qui sont porteurs d'un langage autre, mais pas moins important. Dinadan, en tant que double du héros noble qu'est par excellence Tristan, est emblématique de la réécriture parodique du style élevé du *Lancelot*, et montre que la prose du roman nouveau, dans son rôle de laboratoire des langages, possède un intérêt égal à celui de son prédécesseur.

Toutes ces pratiques éclairent un autre usage de la parodie stylistique dans le *Tristan en prose*, qui consiste à reprendre de manière systématique, jusqu'à l'artificiel, certaines expressions du *Lancelot*, et en particulier dans l'expression de la couleur. Le *Tristan* joue avec la codification traditionnelle des couleurs pour accentuer les effets de *topos*, comme on le voit dans la mésaventure arrivée à Dinadan que relate Tristan :

Il nous avint que nous venismes a une mout bele fontaine ki sourdoit au pié d'un mont en un trop biau lieu et trop soulageus, plain d'erbe drue et verde, et mout i avoit d'arbrisiaux ki la fontaine avironnoient<sup>3</sup>.

Le lieu dans lequel arrivent les chevaliers a toutes les caractéristiques du *locus amoenus*, dans lequel l'auteur, évidemment, n'a pas omis d'attirer l'attention sur la couleur verte à travers la mention de l'herbe et des arbres. Ce motif du vert paradisiaque est bien mis en valeur, il occupe toute la deuxième moitié de la description. Cette série de *topoi* n'est pas là pour elle-même, elle a pour but de se moquer de Dinadan, le détracteur de l'idéal amoureux du *Lancelot en prose* qui va pourtant s'y laisser prendre et, dans un lieu propice à la naissance des sentiments, tomber amoureux d'une belle endormie pour laquelle il ira jusqu'à se battre avec son compagnon Gaheriet, lui qui dénonce systématiquement les combats inutiles.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 247.

2 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 73.

3 *Le Roman de Tristan en Prose*, édition Ménard, tome V, p. 215.

L'idéal amoureux du *Lancelot* apparaît ici comme une idéologie qui rend les plus sages belliqueux et emportés. Le sourire qui raille Dinadan vise en fait le *Lancelot*.

Le *Tristan* joue avec les constantes de l'écriture de ce dernier dont on repère vite le style caractéristique et souvent très formulaire. On y trouve en particulier à plusieurs reprises les mêmes expressions, comme celles qui désignent une nuit *noire et obscure*<sup>1</sup>, une eau *noire et profonde*<sup>2</sup>, ou des armes, un teint *noir(es) come meüres, cendres...*<sup>3</sup> Le *Tristan* reprend à son compte ces expressions et les répète à l'envi<sup>4</sup>, si bien que l'on finit par douter que leur présence ne traduise qu'un envahissement du noir, certes réel. Leur mention devient, nous semble-t-il, beaucoup trop systématique pour être anodine, d'autant plus que l'expression de plusieurs autres couleurs subit le même sort. Nous suggérons donc d'y voir plutôt une manière discrètement ironique de railler les pratiques d'écriture du *Lancelot*. Dans la mesure où le style est la traduction d'une vision du monde, la caricature acide du roman modèle que dessine le *Tristan* induisait nécessairement une parodie de ses pratiques scripturaires. La répétition obsédante des expressions qui traduisent l'envahissement du roman par le noir est aussi une charge contre le *topos* de l'amoureux mélancolique, motif structurant de la représentation de l'amour en littérature et capital dans le *Lancelot*. Le *Tristan* joue ainsi avec l'ensemble de son modèle, tant avec son idéologie qu'avec son écriture, ce qu'il marque à travers ce traitement particulier de la couleur, mise en abyme de la parodie des couleurs, rhétoriques cette fois, à laquelle il se livre, en les saturant à l'extrême.

Le *Tristan* se fait représentation réflexive de son travail parodique au niveau du style et applique à ce dernier ce que Bénédicte Milland-Bove a souligné à propos de la référence systématique du roman à la coutume :

De façon assez remarquable, le *Tristan en prose* est sans doute le premier à imposer l'idée d'une norme courtoise, norme qui se traduit à la fois sur le plan stylistique et sur le plan fictionnel, par la référence à des coutumes. En effet, non seulement le texte fait un large usage des motifs narratifs et des formules empruntées aux romans qui l'ont précédé, mais il les érige en coutumes fictionnelles que certains personnages du roman auront à cœur de respecter [...]. Mais dans cet univers où tout est codifié, la norme n'est là que pour être transgressée, elle ouvre la voie à des séquences novatrices que le romancier lui-même a érigés en règle<sup>5</sup>.

Le *Tristan en prose* ironise finalement sur ses propres pratiques tout autant que sur celles du *Lancelot*, qu'il a reprises jusqu'à les faire siennes, instaurant une véritable tradition. Il joue ainsi de la possibilité que cette dernière lui offre et que Paul Zumthor analyse ainsi : « Cette constante possibilité d'ironie introduit, dans une tradition contraignante, comme une marque de liberté, une chance de spontanéité,

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 278

2 *Lancelot en prose*, tome I, p. 281 ; tome II, p. 201 ; *La Queste del Saint Graal*, p. 146...

3 *Lancelot en prose*, t. VI, p. 9 ; p. 233 *La Queste del Saint Graal*, p. 146...

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 583 ; tome III, § 731, 796 ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 90, 162 (deux occurrences pour ce seul paragraphe) ; tome III, § 151 ; tome IV, § 97 ; tome V, § 329 ; tome VI, § 208...

5 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 85.



un refus d'être dupe<sup>1</sup> ». L'analyse réflexive que poursuit le roman par la mise à distance constante de ses héros traduit son « refus d'être dupe » d'une éthique courtoise, de situations et de procédés littéraires qui peuvent tendre vers le convenu et l'artificiel.

\*

Le *Lancelot* et le *Tristan* sont à lire comme de grandes fresques arthuriennes organisées autour de l'histoire de Lancelot et Guenièvre, ou de Tristan et Yseut, qui en scande la temporalité. Ces personnages se font aussi les représentants des styles très différents, voire opposés, des romans dont ils sont la force centripète : à l'épure spirituelle vers laquelle tend le couple arthurien répond celle, stylistique, du *Lancelot en prose*, alors que le *Tristan* se plaît dans la répétition et l'ornement, comme les amants de Cornouailles sont prisonniers de l'éternel retour et du miroitement trompeur de la vie terrienne. Ils prennent d'ailleurs, dans ce roman, le pouvoir sur Lancelot et Guenièvre, en leur imposant jusqu'à leur style. L'écriture de l'amour assure donc à la fois l'unité fictionnelle et stylistique à l'intérieur de chacune des sommes en prose.

Mais elle assure aussi la cohérence des deux cycles romanesques entre eux. En effet, le *Tristan* est pris en tension entre deux projets opposés : créer son propre style, son propre univers, tout en s'intégrant à l'histoire du royaume arthurien, donc en intégrant lui-même un intertexte, le *Lancelot en prose*, dont il conserve des passages entiers. Une unité de ton, au sens pictural du terme, est assurée par la reprise d'un même système coloré, entièrement mis en abyme dans chacun des héros éponymes, soulignant la parenté littéraire des deux œuvres. Le *Tristan* joue de même sur la reprise de motifs déjà récurrents dans le *Lancelot*, en particulier sur ceux qui relèvent du domaine amoureux et de la courtoisie, afin d'assurer la continuité de deux univers créés de mains différentes.

Il existe un lien d'identité entre la manière dont les romans en prose écrivent le monde et écrivent la force d'amour qui en assure la cohésion. L'écriture du *Lancelot en prose* se veut avant tout signifiante, car ce roman cherche à percer le mystère de l'univers et de la relation amoureuse ; son but principal n'est pas de s'attacher au plus près à la *mimesis* mais de percer à jour le sens des choses et de permettre au lecteur de suivre le même chemin initiatique. Le *Tristan* cherche à faire une construction d'ordre plus réaliste, tant dans la narration que dans la description, et jusque dans l'emploi de termes qui reflètent le rapport qu'entretient le langage avec le monde. Il cherche à faire coïncider, s'interpénétrer, et même s'influencer mutuellement le monde de sa fiction et le monde réel, à faire croire à la réalité de ses personnages, en particulier à celle du héros éponyme et de son amie. L'écriture du *Lancelot* imite la progression spirituelle de son héros ; celle du *Tristan*, la vie d'un chevalier plongé dans un monde et des aspirations toutes terriennes, qui n'ont plus vraiment de sens supérieur : la prose n'a plus alors à dévoiler un autre monde, mais à imiter celui-ci. Les tropes, figures imagées, constituent le moyen propre à faire du style le reflet d'une vision du monde, et permettent en particulier de traduire la vision pessimiste de la passion amoureuse

---

1 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 106.

véhiculée par les deux romans. Déjà sensible dans le *Lancelot*, cette utilisation des tropes se fait plus marquante encore dans le *Tristan en prose*, de par son style très orné.

Cependant, l'amour est aussi la force créatrice, cohésive et motrice du monde : à l'image de celle qui l'inspire, Guenièvre ou Yseut, il est à l'origine de toute chose et, à cet égard, il induit l'utilisation de l'imagerie platonicienne, transposée dans l'agencement des phrases et des mots, le sentiment amoureux conférant alors unité et mouvement au discours. Les deux romans diffèrent cependant encore une fois dans le choix des tropes que chacun d'eux privilégie. Le *Lancelot* cherche à transmettre un message par l'intermédiaire d'images, et s'appuie donc principalement sur le symbole, jusque dans la *Mort Artu*, point d'orgue du cycle qui fait place à la plus grande abstraction. C'est la ligne directrice de cette dernière œuvre que suit le *Tristan* en opérant un retour à l'allégorie, figure qu'il utilise pour concevoir jusqu'à son héros éponyme. L'allégorie est au centre de ce dernier roman, jusque dans son cœur vivant, Tristan lui-même. Les deux œuvres partagent donc un point commun : elles conservent, par l'entremise des tropes, tout un aspect poétique, et même musical, malgré le passage du vers à la prose ; le *Tristan* fait cependant preuve d'un degré d'*ornatus* supérieur à son prédécesseur, en correspondance avec sa vision de l'amour, considéré lui-même comme l'*ornatus* suprême de la Somme romanesque.

Si la parenté entre les deux œuvres ainsi que leur unité sont certaines, c'est que le *Tristan* a su composer entre son aspiration à l'originalité et le respect de son intertexte. Cependant, même dans ce qui le rapproche le plus du *Lancelot*, il faut chercher moins un travail d'imitation que d'interprétation caustique. A travers le grossissement de certains thèmes, en particuliers amoureux et courtois, il révèle la convention, voire le ridicule latent en ces derniers. Différents motifs se trouvent alors dégradés et parodiés. Les motifs courtois sont poussés jusqu'à leur point de contradiction, y compris dans la conception du couple d'amants : Tristan et Yseut sont ainsi eux-mêmes envisagés comme des Lancelot et Guenièvre aux particularités exagérées, mise en abyme d'un roman qui se plaît à pousser à l'extrême les caractéristiques de son intertexte pour les rendre intenable. Les personnages eux-mêmes sont alors amenés à produire des jugements pleins de distance et de dérision sur leurs comportements courtois et amoureux hérités du *Lancelot en prose*, afin d'en révéler l'aspect conventionnel.

Cette utilisation constante d'un point de vue ironique est rendue possible par la prise de distance avec la fiction qu'introduisent les multiples dédoublements de la figure auctoriale. Cette distance procure l'espace nécessaire au développement de l'ironie, procédé qui rend le lecteur nécessairement actif face au texte et à ses pratiques d'écriture. Mais le *Tristan* n'a pu véritablement construire un tel projet que parce que cette critique était déjà aussi en germe dans le *Lancelot en prose*, qui révèle par endroit l'artifice du jeu courtois, sans pour autant le dénoncer systématiquement. Les libertés que commence à prendre l'auteur de la première Somme en prose ouvrent la voie à la causticité de son successeur.

Ce dernier poursuit son entreprise jusqu'au niveau de l'écriture : il joue avec le style hérité du *Lancelot* pour y révéler le stéréotype, en accord avec sa vision du monde courtois. En normalisant à l'extrême le langage amoureux, il le fait passer

du côté du lieu commun ; cet aspect est encore décuplé lorsque ce type de langage est utilisé en contexte décalé. Le *Tristan* se plaît en particulier à mélanger les registres pour obtenir un langage autre, décalé par rapport au langage courtois et raffiné du *Lancelot en prose*. Ce faisant, il parodie non seulement les lois stylistiques de son prédécesseur, mais aussi celles qui régissent son propre roman, puisqu'il a érigé cet héritage stylistique en norme d'écriture. L'auteur du *Tristan* se plaît dans une réflexivité continuelle et affiche ainsi son omniprésence au sein de son texte.

## Chapitre 3

### Les amants, miroir du poète

Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut, dans les deux sommes romanesques, sont à différents égards des créateurs, usant pour cela de la parole, de la musique ou des couleurs. Nombre de leurs « doubles », et ceux de Tristan en particulier (Kaherdin, Dinadan...), font preuve des mêmes capacités, comme autant de preuves de l'insistance que montre la figure auctoriale à se mettre en scène dans son propre récit, à parler d'elle-même, et de la conception qu'elle se fait de son rôle. Les projets d'écriture de chacune des deux œuvres diffèrent sensiblement, notamment parce que le *Tristan* a choisi de se faire le révélateur explicite de nombre d'idées en germe dans le *Lancelot*, ou encore de s'en faire le reflet ironique. La manière dont le poète perçoit son statut et sa fonction est donc propre à chacune des deux œuvres.

Jusqu'où le poète se montre-il impliqué dans l'acte créateur ? Ce dernier relève-t-il du profane, comme pourraient le laisser entendre le sujet, chevaleresque et courtois, des romans, et le choix des représentants de l'auteur, des amants ? Ces données influent certainement sur la manière dont il se met en scène lui-même dans le texte, afin d'y affirmer sa présence ou, au contraire, de la rendre la plus discrète possible. En revanche, les deux romans se montrant comme inscrits dans une tradition littéraire, leurs auteurs sont des héritiers : la *translatio*, notion fondamentale de la culture occidentale est alors une question d'autant plus importante que le *Lancelot* et le *Tristan* posent la question de la réécriture. Comment les personnages traduisent-ils les choix et les revendications de leurs créateurs vis-à-vis de cette tradition ?

### Le chroniqueur messager et le poète démiurge

Les Sommes en prose reposent sur une fiction initiale commune : l'existence d'une source, le *conte*<sup>1</sup>, l'*estoire*<sup>2</sup> ou le *livre*<sup>3</sup> qu'elles se chargent de faire connaître au grand public. Cependant, l'acte d'invention demeure une donnée importante mise en scène par les deux romans, qui hésitent entre deux positions contradictoires : n'être que la voix qui transmet l'histoire, ou celle qui la *trove*, la produit.

Dominique Dermati-Franzini voit dans la fiction de la lettre d'amour, écrite par une amoureuse éconduite du héros éponyme dans chacune des deux œuvres, une représentation de la manière dont l'auteur conçoit son rapport au travail

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 9... Alexandre Micha précise dans son volume d'Index (*Lancelot en prose*, tome IX, p. 203) : « Les nombreuses formules « *ce dist li contes* (ou *l'estoire*) » renvoient évidemment à une source plus que problématique. »

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue, p. 39.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue, p. 39.

d'écriture<sup>1</sup> ; dans le *Tristan en prose*, la lettre de Bélide est apportée à celui qu'elle aime par un messager<sup>2</sup>, alors que la demoiselle d'Escalot, dans la *Mort Artu*, la portait elle-même, et comme un substitut d'elle-même, à Lancelot<sup>3</sup>. La lettre de Bélide, contrairement à son modèle, se libère de celle qui l'a écrite :

La lettre [...] s'affirme davantage comme objet d'écriture, et l'auteur lui-même, perdant sa fonction de messager, parvient au statut d'écrivain. [...] Par delà une simple fonction informative, la lettre du *Tristan*, témoignant d'un genre qui réfléchit sur la spécificité de son écriture, acquiert une réelle valeur poétique et esthétique. [...] Il suffit dans la suite du roman de prêter attention aux différentes allusions du narrateur à l'activité « poétique » d'Iseut, Guenièvre, Tristan et Lancelot, pour voir combien la lettre est élevée dans le *Tristan* au rang d'exercice littéraire<sup>4</sup>.

Les quatre amants y sont par excellence les représentants de l'activité de l'écrivain, qui n'est plus seulement l'agent d'une transmission mais le producteur d'une œuvre poétique.

Lorsque, dans le roman éponyme, Lancelot chante, il ne nous est pas dit qu'il *trouve* : *Et chantoit a mervelles bien quant il voloit, mais che n'estoit pas sovent, car nus ne fist onques si poi de joie sans grant raison [...]* <sup>5</sup>. L'expérience lyrique, chez lui, relève plus de l'interprétation et de la transmission que de la création, d'autant que, comme sa prouesse, elle résulte de la joie qui le meut. Emmanuèle Baumgartner commente ainsi le rapport du personnage à la joie :

L'auteur fait de Lancelot un personnage qui, tout comme le troubadour, est capable d'inventer et d'exprimer le *joy* dans le lyrisme du chant mais qui peut aussi faire, comme le parfait chevalier, de cette expérience du *joy* la source et la raison d'être de son action. [Il est] ce héros qui a intériorisé la joie, qui la fait advenir au monde par la voix vive comme par l'action héroïque<sup>6</sup>.

Lancelot est donc en quelque sorte un messager de la *joie* ; c'est peut-être ce qui explique qu'il ne soit pas lui-même un personnage habité par elle : son rôle est de la transmettre, sous forme d'acte ou de parole, et non d'en jouir.

Lorsque Lancelot peintre crée la fresque de sa vie (et, conséquemment, du royaume arthurien), c'est à partir de couleurs empruntées : un artiste, par son travail, lui inspire son projet et lui lègue sa technique et sa palette<sup>7</sup>. Il fait preuve d'un talent exceptionnel et inné, mais qui n'a pu se révéler que par le truchement

---

1 Dominique Dermati-Franzini, « De la lettre de la demoiselle d'Escalot dans *La Mort le roi Artu* à la lettre de Bélide dans le *Tristan en prose*. Écriture et réécriture de la lettre d'amour », dans *La Déclaration amoureuse au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n°13, 1994, p. 99-111.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 282.

3 *La Mort le roi Artu*, p. 87-91.

4 Dominique Dermati-Franzini, « De la lettre de la demoiselle d'Escalot dans *La Mort le roi Artu* à la lettre de Bélide dans le *Tristan en prose*. Écriture et réécriture de la lettre d'amour », *op. cit.*, p. 110-111.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

6 Emmanuèle Baumgartner, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 99.

7 *Lancelot en prose*, tome V, p. 52.

de cet artiste qui lui a ouvert la voie vers le *mestier*, à travers une *ancienne estoire* qui a précédé la sienne<sup>1</sup>.

Dans le *Tristan en prose*, les personnages, et le héros éponyme en particulier, composent, *trouvent*. Souvent, dans leurs lais, ils commémorent leurs propres actes, dont ils deviennent alors aussi les poètes : Tristan a bu le *Boire Pesant* et vécu le *Deduit d'amour*<sup>2</sup> avec Yseut, et il en fait ensuite le sujet de ses lais dont il est l'auteur absolu, puisqu'il fournit jusqu'au sujet. Tristan devient celui qui *conte de Tristan*, se joignant en cela à toute la tradition tristanienne qui le précède ; Emmanuèle Baumgartner en rappelle le rôle fondamental en matière d'invention littéraire :

Or, au XII<sup>e</sup> siècle, les *Tristan* en vers, ces récits que la critique moderne qualifie sans hésitation de « roman », ignorent ce terme. On « conte de Tristan » (Thomas), on en dit « l'histoire » (Béroul), on en adapte le « livre » (Eilhart). Au reste, l'indifférence des auteurs des *Tristan* du XII<sup>e</sup> et encore du XIII<sup>e</sup> siècle à préciser le statut générique de leurs récits semble totale, lors même que, comme le fait Thomas, ils tiennent sur leur œuvre un discours réflexif. Mais cette absence et cette indifférence, aussi surprenantes soient-elles, ne doivent pas masquer une dimension essentielle de la matière tristanienne au XII<sup>e</sup> puis au XIII<sup>e</sup> siècle : apparaître comme une sorte de laboratoire du roman, être le matériau à partir duquel ont été produites, expérimentées toutes les formes envisageables à cette date et sur lesquelles nous vivons encore, du texte de fiction<sup>3</sup>.

Parce qu'il est dans la prose l'auteur de ses exploits et, dans les vers qui y sont mêlés, son propre trouvère, le Tristan du roman en prose, ses doubles et son amie se font l'incarnation de cette ambition proprement tristanienne à expérimenter toutes les formes possibles du roman, et à en engendrer de nouvelles, donc à s'affirmer comme créateur.

Tristan harpeur est une figure orphique. A ce titre, il est le poète absolu, capable de créer ce qui n'est pas, et faire revivre ce qui n'est plus, faisant ainsi preuve d'une puissance démiurgique. A travers ses poèmes, il commémore les événements passés ; à travers ses doubles poétiques, il se donne une multitude d'existences et de voix qui recréent, elles aussi, une nouvelle fois sa vie dans leur propre chant. Le rôle de Tristan poète n'est donc pas de simplement transmettre une histoire. A plusieurs reprises, le *Tristan en prose* montre ses personnages poètes au moment même où ils composent<sup>4</sup>, les détachant de leur rôle de messagers pour faire d'eux des figures de créateurs.

## Parole profane, parole sacrée

La conception de l'œuvre en prose qui régit la composition du *Lancelot* et du *Tristan* influe en grande partie sur la représentation de l'auteur transmise à travers les amants poètes. Selon Emmanuèle Baumgartner, le *Lancelot* reprend au plus

---

1 Sur les points communs entre Énée et Lancelot, voir p. 320-321.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 868.

3 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 32.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870, 920 et suivants...

près l'archétype de la chronique historique afin d'affirmer le statut sacré de son écriture :

Il se peut que la chronique historique soit ici le modèle immédiat du *Lancelot* [...]. Mais on pourrait tout aussi bien soutenir que ce modèle a été retenu parce qu'il confère au texte du *Lancelot*, il s'y essaie du moins, un statut analogique de celui des livres « historiques » de la Bible. Dans cette hypothèse, les aventures « terrestres » de Lancelot en quête de gloire et de l'amour charnel, seraient données à lire, à partir de la *Quête*, comme la préfiguration historique des aventures spirituelles de son fils Galaad, dans la *Quête*. De surcroît, en présentant le texte du *Lancelot* non plus comme une fiction, comme une fable, mais comme de l'histoire, comme le récit de *res gestae*, le texte se dote d'un sens historique en surimpression de son sens littéral. Le *Lancelot* pourrait alors être lu comme une « *allegoria in facto* » (et non plus « *in verbo* »), statut réservé en principe à l'Écriture sainte<sup>1</sup>.

Si on en fait l'équivalent de la parole sacrée, la prose du *Lancelot* peut être comprise comme une forme d'allégorie<sup>2</sup> et la parole amoureuse prend alors une dimension nouvelle, qui va bien au-delà de la rhétorique courtoise.

Dans le langage amoureux même, avec l'histoire de Lancelot et Guenièvre, le roman se fait comparable à ce qui est pour lui la parole par excellence : la *Bible*. Le langage amoureux, articulé ou même gestuel, la relation à l'être aimé se sacralise, parfois jusqu'à une idolâtrie coupable<sup>3</sup>. Lancelot adresse à sa dame des prières courtoises qui lui permettent ensuite de triompher des pires épreuves<sup>4</sup>. Lorsqu'un langage à l'origine profane devient ainsi efficient, il se fait l'équivalent d'un langage sacré et hisse la parole du roman à la hauteur du Livre par excellence qu'est la *Bible*. Cela expliquerait que les amants ne soient pas représentés comme de purs créateurs dans le *Lancelot en prose* : ils ne peuvent être à l'origine de cette voix qui relève d'une essence supérieure, d'origine courtoise ; ils n'en sont que les prophètes.

A l'opposé, on trouve les amants du *Tristan en prose*, Lancelot et Guenièvre compris, qui sont représentés en tant que poètes dans leur activité créatrice. La parole amoureuse et lyrique y demeure profane. Lorsqu'elle est mise en relation avec la parole sacrée, c'est pour en rendre plus sensibles les points de comparaison, et non pour les confondre, d'autant que l'on a vu que ce roman mettait en scène une désertion du sacré. Emmanuèle Baumgartner a étudié cette spécificité du *Tristan*, notamment à travers l'enluminure qui ouvre le manuscrit 648 de Chantilly ; elle en explique le projet d'écriture :

[...] la source, l'origine du texte qui est en train de s'écrire n'est pas le groupe des trois chevaliers qui se tiennent dans l'espace-même de l'écrivain et dont les noms, Tristan, Galaad, Lancelot, sont donnés par l'inscription qui surmonte leur tête. Semblable à celle de l'Esprit-Saint, l'apparition dans la chambre close où se tient l'écrivain de la trinité romanesque par excellence (Tristan, Galaad, Lancelot sont les

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », *op. cit.*, p. 129-143).

2 Contrairement à ce que nous avons vu précédemment en nous situant du point de vue de la pure rhétorique.

3 Cf. seconde partie, chapitre 3.

4 *Lancelot en prose*, tome I, p. 262.

trois meilleurs chevaliers arthuriens, sont désignés comme tels et sont les trois grands héros des romans du Graal) déclencherait, engendrerait ainsi à elle seule l'écriture du texte, incarnation profane d'une vision héroïque dans les pages du livre<sup>1</sup>.

La parole profane, représentée par les meilleurs chevaliers du monde, n'est plus confondue avec la parole sacrée. Cependant, par la mise en scène de son origine, l'enlumineur de ce manuscrit montre que le roman lui accorde une importance et une dignité absolument égales.

L'œuvre revendiquerait ainsi son statut romanesque : le roman est le texte profane par excellence. Tristan et Yseut, qui rompent avec les valeurs religieuses, sont les représentants parfaits du roman dont ils symbolisent l'apothéose, ainsi que l'ascendant qu'il prend sur son prédécesseur, qui conserve un lien avec le sacré et qui est représenté par Lancelot et Guenièvre, toujours marqués par la thématique religieuse. Luce del Gat tient pourtant son sujet d'un *livre dou latin*, gage que la parole qu'il délivre possède un caractère de vérité presque sacrée, comme peut l'être la parole divine à travers la *Bible*. Cependant, dans ce livre en latin, le conteur distingue l'histoire du Graal et l'histoire de Tristan :

Après ce que je ai leü et releü par maintes foiz le grant livre del latin, celui meïsmes qui devise apertement l'estoire del Saint Graal, mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en françois ; car ce seroit une chose que volentiers orroient povre et riche, puisqu'il eüssent volenté d'escouter et d'entendre beles aventures et plesanz, qui avindrent sanz doutance en la Grant Bretaigne au tens le roi Artus et devant, ensi come l'estoire vraie del Saint Graal nos raconte et tesmoigne.

Mes quant je voi que nus ne l'ose enprendre, por ce que trop i avroit a faire et trop seroit grieve chose, car trop est grant et merveilleuse l'estoire, je, Lucas, chevaliers et sires del Chastel del Gat, voisin prochien de Salesbieres, cum chevaliers amoraus et envoisiez, enpreing a translater une partie de ceste estoire [...] et ferai asavoir ce que li latins devise de l'estoire de Tristan [...]. Et por ce que je sai bien que ce fu veritez, voudrai je encommencier a cestui point mon livre de l'estoire monseignor Tristan en tel maniere<sup>2</sup>.

Il donne ainsi à chacune de ces histoires une importance et une vérité égales, tout en séparant bien la sphère du sacré et de celle du profane. Et l'histoire qu'il *encommence en tel maniere est l'estoire monseignor Tristan*, distincte de l'histoire sacrée du Graal, dont elle n'apparaît plus comme une partie, mais comme un élément presque autonome dans le discours du poète ; elle est cependant empreinte de la même dignité, puisque provenant du même livre latin. A travers le personnage de Tristan, le roman revendique son statut profane.

## Présence/absence de la figure auctoriale : le statut du *je*

1 Emmanuèle Baumgartner, « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 437-438.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39-40.



## Le *je* lyrique et la voix de l'histoire

Dès les premières lignes de son œuvre, l'auteur du *Tristan en prose* s'affirme à travers un nom, Luce del Gat, et surtout un *je*. Sa présence se fait donc très personnelle, et il est le premier objet de son écriture, avant d'arriver à Tristan, son principal représentant dans le texte, prince des poètes dans l'univers arthurien, qui redouble en quelque sorte l'existence de l'auteur dans le prologue. Ce dernier n'en finit pas de se rappeler à son lecteur, contrairement à l'auteur du *Lancelot* qui ouvre emblématiquement son texte par une tournure impersonnelle : *En la marche de Gaule et de la petite Bertaigne avoit .II. rois anchienement qui estoient freire germain et avoient a femmes .II. serours germaines*<sup>1</sup>. Les deux rois sont des personnages perçus comme historiques, et qui n'ont rien en commun avec une figure de créateur : ce sont de purs objets littéraires, les simples acteurs de la fiction. Parmi eux, il y a le père du héros éponyme, placé dès lors sous le signe de l'histoire plus que de la poétique.

Michel Stanesco voit dans ce type de représentation une marque caractéristique du roman en prose :

Puisque la tendance de la littérature romanesque en particulier est d'indiquer le nom de l'auteur ou de mettre cet auteur en scène en tant que narrateur-personnage, la surprise est d'autant plus grande de constater la situation inverse dans les romans en prose de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. [...] le *Perlesvaus* est anonyme, tandis que le *Lancelot-Graal* est faussement attribué à Gautier Map. La situation du *Tristan* et du *Guiron* est apparemment plus compliquée ; des auteurs se nomment dans les prologues ou les épilogues, pour disparaître complètement à l'intérieur du roman proprement dit. En outre, certains de ces noms, sinon tous, sont tout à fait fantaisistes<sup>2</sup>. Il y a en fait une volonté délibérée d'occultation de l'auteur. Cette condition anonyme ou, encore plus souvent, pseudonyme de l'écriture est capitale pour la compréhension du fonctionnement de ces romans<sup>3</sup>.

Il faut cependant différencier la volonté « d'occult[er] l'auteur » et celle d'occulter la figure de l'auteur, c'est-à-dire sa représentation dans le texte.

Le *Lancelot en prose* cherche en effet à s'en libérer en grande partie : son histoire semble s'énoncer seule, sans le truchement d'une voix humaine. C'est la pure voix d'une fiction qui veut faire croire ainsi à son authenticité : elle est simple énoncé factuel, elle semble n'être passée par le prisme d'aucune conscience et d'aucune plume.

Dans le *Tristan en prose*, au contraire, la figure du poète est constamment en représentation, à travers les amants et leurs doubles qui écrivent, composent, exécutent un acte lyrique. Les personnages trouvères sont nombreux et redoublent autant de fois qu'ils chantent l'amour la présence de l'auteur qui, comme eux, raconte leur histoire en faisant œuvre d'artiste.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 1.

2 Michel Stanesco parle ici, entre autres, du nom de Luce del Gat.

3 Michel Stanesco, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », dans *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, n° 4, 1991, p. 14.

Le *je* de la figure auctoriale est donc présente à un double titre dans le *Tristan*. Elle ouvre le texte et n'en disparaîtra jamais tout à fait<sup>1</sup>, car le *je* qui s'affirme comme créateur dans le prologue ressurgit à plusieurs reprises au cours de l'œuvre, manifestant simplement la présence de l'énonciateur ou offrant à ce dernier l'occasion de donner son avis, surtout lorsque cet avis concerne son héros, donc son œuvre :

Tristanz estoit ja auques granz de l'aage de set anz [...]. Por quoi vos diroie je sa biauté, ne ne deviseroie ? Je vos dit tot a un mot : il estoit tant biaux de totes choses que en tot le monde a son tens n'avoit vallet qui de beauté se poïst a li apareillier, fors que Lancelot dou Lac<sup>2</sup>.

Ensi mentienent la bataille li dui chevalier a grant engoisse et a grant travail, car bien voient que faire l'estoit. Mes de ces qui les regardoient que dirons nos ? Sachie que la bataille estoit si laide a regarder que cil defors avoient tote paor de veoir la. Mes d'Yselt la Bloe que diroie je, qui veoit son ami en tele querele<sup>3</sup> ?

Ce n'est plus seulement la voix du *conte* qui *ci dist* que l'on entend, mais bien aussi celle d'un auteur qui revendique sa parole créatrice.

Elle est également présente à travers le *je* des personnages trouvères qui s'expriment au travers de leurs pièces lyriques : dans leurs chants, ils s'expriment toujours en leur nom propre<sup>4</sup>, et souvent pour évoquer leurs sentiments personnels ou un événement de leur vie amoureuse. Emmanuèle Baumgartner a insisté sur l'implication du *je* écrivant dans les pièces en vers du *Tristan en prose* :

[...] le *je* à partir duquel rayonne le texte lyrique ne peut plus être, du moins dans l'espace circonscrit par le manuscrit, le *je* impersonnel ou dépersonnalisé du troubadour ou du trouvère. Il désigne le *je* Tristan, Iseut, Kahédin, etc..., engageant dans la parole authentique du lai la vérité de son être, de sa relation au monde, de sa mort. Dans l'univers des romans en prose, l'auteur, comme on l'a dit, s'absente du récit ou se masque. La pratique de la compilation du texte s'entrelaçant à d'autres textes implique non sans doute l'effacement du narrateur-compileur, de l'assembleur, mais une mise en marge plus ou moins accentuée de l'auteur. Le lai lyrique devient en revanche le lieu privilégié où accède à l'existence un auteur, un « trouveur » au sens propre du terme, Tristan/le clerc qui lui prête sa voix, ainsi que le moment où confluent les deux « sources » de l'écriture : l'apport et les données de la tradition littéraire renouvelés par l'expérience du *je* chantant/écrivain<sup>5</sup>.

Même le lai d'Yseut à Kaherdin dont la formule initiale, *Folie n'est pas vasselage*, sonne comme une réflexion générale et moralisante, est en fait en relation directe avec les rebondissements que connaît la vie sentimentale de la reine ; le destinataire ne se trompe d'ailleurs pas sur le caractère personnel de cette attaque<sup>6</sup>.

1 Nous nous opposons en partie sur ce point à Michel Stanesco.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 244.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 478.

4 Cf. *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870, 932 ou édition Ménéard, tome I, § 154...

5 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 113-114.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménéard, tome I, § 159.

Les pièces chantées ne sont pas les seules à porter ce caractère lyrique aux deux sens du terme : les lettres échangées entre les amants, en particulier celles des amants de Cornouailles, sont aussi une expression du cœur et possèdent un caractère musical affirmé, du fait de la prose très ornée du *Tristan*. Dans ces lettres, le *je* du locuteur est très fortement revendiqué dans une introduction qui définit la situation d'énonciation :

A vos, ma dame la roïne Genevre, [...] je, Yselt, roïne de Cornoaille, la plus chetive qui vive, salut<sup>1</sup>.

A vos, mesire Lancelot dou Lac, fiuz le roi Ban de Benoïc, [...] li chevaliers nez de Leonois, c'est asavoir Tristanz, vostre ami et vostre cosin et vostre bien voillant ausi vraiment come se je fusse vostres freres charnieus, vos salu de si bon cuer come chevalier puet saluer autre, et vos envoie ma complainte ou je comance en tel maniere [...]. Je sui Tristanz li deshaitiez [...]. Je sui Tristanz, qui sui navrez de la plaie si vergondeuse que je ne l'ose descouvrir a home qui soit en cest monde<sup>2</sup>.

Dans la première lettre, l'apposition *je, Yselt* insiste sur le caractère personnel de l'énonciation, tandis que dans la seconde, ce dernier est peut-être plus marqué encore (Tristan est le représentant par excellence du poète) par l'anaphore de *je sui Tristanz* où l'auteur de l'écrit affirme sa présence, son être dans le texte.

Dans le *Tristan en prose*, on trouve, contrairement au *Lancelot*, une véritable affirmation de la puissance créatrice personnelle de l'auteur qui se met en scène en tant qu'individu, même si son identité reste très fictive ou s'il se fait représenter par ses personnages. De ce point de vue, si l'on se réfère à la différence que Michel Stanesco établit entre les premiers romans, en vers, et les grandes sommes en prose, le *Tristan* retrouve quelque chose de l'écriture des origines dans la représentation que l'auteur donne de lui-même dans son texte :

L'acte d'écrire un roman arthurien en prose est fondé donc sur un anonymat de principe. Dans la mesure où chaque œuvre se présente sous la forme d'une historiographie, l'auteur est condamné à disparaître au profit d'une multitude de témoins : les compagnons de la Table Ronde et les clercs du roi Arthur, le prophète Merlin et ses scribes, l'historien Robert de Boron et ses descendants, le Christ lui-même en dernière instance. L'apparition du genre romanesque au XII<sup>e</sup> siècle s'accompagnait du geste orgueilleux de l'affirmation d'un auteur ; quelque cinquante ans plus tard, sa transformation en une institution respectable ne peut se faire qu'au prix de l'occultation du romancier<sup>3</sup>.

Le *Lancelot* est en cela un parfait représentant des romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle où « l'auteur s'efface pour mieux affirmer la véracité de l'histoire<sup>4</sup> ». Le *Tristan*, lui, adopte une position intermédiaire : si l'auteur dit encore *je* en son nom (ou plutôt son pseudonyme) propre, il le fait de manière moins insistante que les autres auteurs de romans en prose. Cependant, il dit *je* à travers le *je* de ses personnages, réitérant ce « geste orgueilleux » d'affirmation de soi et de sa puissance poétique,

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 688.

3 Michel Stanesco, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 19.

4 Michel Stanesco, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 16.

mais de manière plus subreptice que ses prédécesseurs. En cela, le *Tristan en prose* semble bien être à la fois l'héritier des romans en vers et des Sommes en prose, et se vouloir une synthèse absolue du genre romanesque jusque dans sa représentation de l'auteur.

### Un texte réflexif, miroir du poète

L'un des points communs majeurs que nous avons pu établir entre les deux romans au cours de cette étude est leur aspect réflexif. Cette écriture laisse voir un écrivain qui possède une pleine conscience de sa création et qui convoque un public actif, lui-même conscient de tous les enjeux du texte. La réflexivité est la preuve d'une conscience créatrice présente dans l'œuvre pour s'adresser à une autre conscience qui sera à la fois récepteur et interprète.

C'est dans le *Lancelot en prose* que la présence de l'auteur se fait la plus discrète, cachée derrière la voix du conte. Pourtant, le poète se trahit dans chaque réflexion sur le genre romanesque et la littérature courtoise à laquelle son roman donne lieu. Le *Lancelot* semble être le pur produit de l'histoire/Histoire, mais ne le serait véritablement que s'il n'était que simple chronique des événements qui ont fait et défait le royaume de Logres. Or, c'est là ce qui distingue le roman des récits d'aventures retranscrits par les clercs d'Arthur et que l'œuvre cite comme pour mieux marquer la différence qui l'en sépare.

Cette importance de la réflexivité dans l'œuvre est plus flagrante encore dans le *Tristan en prose* qui, en outre, en fait un élément indispensable à toute création et réservé à l'auteur. C'est ce que suggère, par exemple, l'intervention d'un personnage éphémère, la demoiselle médisante, que Bénédicte Milland-Bove analyse ainsi :

Tout se passe comme si seul un chevalier pouvait se permettre, de l'intérieur, une parole critique. Un épisode du tome II entérine en quelque sorte cette passation de pouvoir entre une autre incarnation de la Demoiselle Médisante et Dinadan. La demoiselle, qui a vu Palamidès tomber dans une rivière et a échangé avec lui quelques propos peu amènes, le considère comme un couard. Aussi est-elle toute contente d'entendre Dinadan se moquer des rodomontades de Palamidès adressées à un Tristan qu'il croit loin. La demoiselle s'empresse de renchérir, mais Dinadan ne lui laisse pas très longtemps ce plaisir. Le chevalier fait taire la demoiselle, personnage impossible (parce que trop dangereux ?) et qui ne réapparaîtra plus dans le roman. La dérision doit être maniée à bon escient, par un personnage autorisé, c'est-à-dire par un chevalier conscient de la part de jeu dans ses propos, capable de laisser la place au discours inverse<sup>1</sup>.

Il est reproché à la demoiselle de ne pouvoir se détacher du sens premier de ses paroles ; elle illustre le danger qui guette tout écrivain. Ce dernier doit pouvoir écrire *a certes* et *a gab*, être tour à tour Tristan ou son double Dinadan, qui peuvent eux-mêmes échanger leurs discours et passer d'un registre à l'autre. Le bon écrivain doit toujours pouvoir faire preuve d'ironie et d'humour, marques de la

---

1 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 77-78.

distance qu'il prend avec son texte et qu'illustre le sourire qui est souvent le fait du héros éponyme et représentant du poète dans la fiction : Tristan *s'en rist*, marquant ainsi son recul par rapport aux événements, comme l'auteur prend du recul par rapport à son texte. Tous deux sont pour cette raison des *chevalier amoureux et envoisié*, et c'est pourquoi seul un chevalier conscient de ses propos est autorisé à prendre la parole. Le romancier prouve ainsi la conscience qu'il a d'être toujours dans l'œuvre d'art et fait preuve de réflexivité sur son travail. D'où la nécessité de faire de son héros un personnage plus *envoisié* que son modèle Lancelot, afin d'affirmer une nouvelle fois sa supériorité sur le *Lancelot en prose* ; à la suite de Tristan, tous les personnages poètes du roman sont aptes à manier l'ironie, dans une distance qui laisse toujours à une attitude réflexive la place de se développer.

Ces personnages font souvent, voire systématiquement, des commentaires sur la qualité de leurs propres œuvres, de celles des autres ou encore de l'interprétation qui en est faite :

Et quant la roïne [Genevre] les a leües de chief en chief et releües mot a mot, et ele entent le biau dit et le biau parler de la roïne Yselt, ele dit a soi meesmes que mout est plene de grant sens et que mout li covendra penser qu'ele li puisse respondre sotilment selonc la tenue des letres qu'ele li a envoiees<sup>1</sup>.

Ces personnages font véritablement œuvre d'hommes de lettres en *pensant* à la qualité de l'écriture. Le chant et l'acte créateur ne sont plus jaillissement spontané mais activité raisonnée qui nécessite un regard critique.

S'il y a des poètes supérieurs à d'autres, comme Tristan surpasse tous les autres personnages par son talent, c'est que l'œuvre ne s'écrit pas seule et que sa valeur ne dépend plus seulement d'un livre source mythique mais d'un talent humain. Cette idée est déjà présente dans le *Lancelot en prose*, mais de manière fugitive, puisque le texte souligne le talent de Lancelot pour la peinture qui fait de sa fresque un chef d'œuvre alors qu'il s'agit d'une première tentative. Dans le contexte de réécritures, cette notion de talent individuel est importante car elle fait le lit de la concurrence qui s'établit entre les œuvres et entre les auteurs.

## De Lancelot et Guenièvre à Tristan et Yseut (ou l'inverse) : la *translatio*

### La conscience de la *translatio*.

Les allusions du *Lancelot* à la théorie de la *translatio* sont très rares. La plus claire réside certainement dans l'épisode de la chambre aux images du château de Morgain ; le héros y trouve en effet l'inspiration pour peindre toute son histoire en regardant travailler un peintre dont le sujet est Énée<sup>2</sup>. Certes, le héros troyen est un guerrier d'exception, qui a connu des amours malheureuses avec la reine Didon, et

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 573. Cf. aussi : édition Curtis, tome III, § 689, 690-692 et 868.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 52.

c'est en partie à ce titre qu'il apparaît ici pour rappeler à Lancelot ses hauts faits et sa dame. Mais il est aussi par excellence le héros de la *translatio*, celui qui a transmis tout un héritage aussi bien politique que culturel de Troie à Rome. C'est lui qui vient inspirer l'idée d'une fresque qui sera la mise en abyme du roman tout entier. Le *Lancelot en prose* est bien le fils d'une tradition prestigieuse dont il se réclame ici par le biais d'une allusion à la mythologie. Il sous-entend que la *translatio* de la matière héroïque remonterait non à Tristan mais à la matière antique et à Énée<sup>1</sup>, masquant ainsi sa dette envers l'héritage tristanien<sup>2</sup>.

Le *Tristan* choisit au contraire d'afficher cette transmission de matière dans son texte, par exemple à travers l'échange de lettres qui se produit à deux reprises entre les deux couples d'amants<sup>3</sup>. Lorsque l'on observe l'ordre dans lequel se produisent ces envois, on comprend pourquoi le *Tristan en prose* tient à se resituer dans le système de la *translatio*. En effet, ce sont toujours les amants de Cornouailles qui sont à l'origine de la correspondance. Les lettres suivent en fait la trajectoire opérée par la matière tristanienne qui a d'abord été utilisée par le *Lancelot en prose*, avant de retourner à son contexte originel. En revendiquant son inscription à l'intérieur de la *translatio*, le second roman affirme le primat de la légende tristanienne.

D'autres passages du *Tristan*, parfois beaucoup plus restreints, semblent avoir la même fonction, comme cet extrait du *Lai Mortal* du héros éponyme :

Ha ! Lancelot, biaux douz amis,  
A vos vel je que soi tramis  
Cist lais. Amor a mort m'a mis.  
Il ne m'avoit pas ce promis<sup>4</sup>.

Ce poème lyrique, que son auteur veut que l'on transmette à Lancelot, fonctionne comme une mise en abyme des légendes tristaniennes en vers qui ont donné la vie au couple de Lancelot et Guenièvre, à travers Chrétien de Troyes puis le roman en prose. En effet, Tristan, à travers les romans de Bérout, Thomas, Gottfried... n'a-t-il pas déjà *tramis* à son ami un poème *mortal* ? Dans ce lai, il réitère le geste de Thomas qui, à la fin de son poème, affirme son statut d'écrivain de l'œuvre en même temps qu'il dédie cette dernière aux amants qui le liront<sup>5</sup>. Par l'intermédiaire

- 
- 1 Bien que le texte ne permette pas de savoir si cette matière antique est latine ou française, on peut penser qu'il est fait référence à l'*Eneas*, les romans antiques se faisant l'illustration de la *translatio* de Rome vers la France (cf. Valérie Gontero, *Parures d'or et de gemmes, l'orfèvrerie dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 175-178). Richard Trachsler (*Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2000, p. 96-97) décèle dans cette « digression » une nouvelle rivalité entre le poète de la matière arthurienne et celle de la matière antique.
  - 2 Cf. notre étude sur les *Tristan* en vers, intertextes du *Lancelot en prose*, première partie, chapitre 1.
  - 3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 572 et suivants ; tome III, § 688 et suivants.
  - 4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870.
  - 5 Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan, poème du XII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 162-163 (fragment Sneyd), v. 820-839.

de ces vers, Tristan revendique la paternité de l'héritage littéraire des romans en prose.

Peut-être est-ce dans la même perspective que l'on peut interpréter les incursions de Tristan au royaume de Logres, dans lequel il finit par s'intégrer<sup>1</sup>. Tristan passe en Logres comme la matière tristanienne est passée dans la légende arthurienne pour en faire l'univers que l'on sait, et en particulier pour créer le monde du *Lancelot*. La concurrence entre les auteurs des deux romans en prose est aussi celle qui oppose les matières tristanienne et arthurienne à proprement parler, l'auteur du *Tristan* revendiquant pour la légende des amants de Cornouailles le statut d'origine : il en fait la matière qui, en passant dans le texte de son concurrent, en devient l'indispensable élément nourricier. Comme le savoir et l'art antiques ont pu voyager de l'Orient vers l'Occident, traversant la mer pour enrichir d'autres cultures, Tristan navigue de Cornouailles en Logres et de texte en texte pour créer la Somme arthurienne.

Mais l'auteur du *Tristan* paraît aussi découvrir à son lecteur l'héritage qui lui vient de ses prédécesseurs, se réclamant de leur prestige pour mieux augmenter le sien. C'est tout d'abord le cas des nombreux passages lyriques du roman, qui réitèrent, à travers les amours des personnages, le même geste d'affirmation poétique qu'Emmanuèle Baumgartner a lu dans le *Lai du Chèvrefeuille*<sup>2</sup> : à travers cette « équivalence entre chanter, aimer, mourir<sup>3</sup> », qu'il réitère, le *Tristan en prose* revendique l'héritage des troubadours et trouvères, autant que celui des romans en prose, mais peut-être aussi, plus largement, avec cette introduction du vers, des anciens écrits en vers, et notamment des poèmes tristaniens, voire des romans en vers. Le caractère composite du roman, exhibé, fait de lui un laboratoire de lecture et d'écriture qui affiche et recrée le parcours des données littéraires qui le fondent.

Mais ce caractère très (ou trop ?) composite n'indiquerait-il pas également l'impossibilité de réussir véritablement cette *translatio* ? C'est ce que suggère cette remarque d'Emmanuèle Baumgartner :

[La tentative de calquer Tristan sur Lancelot], par ses échecs même, la mort de Kahédin, le désespoir de Palamède, la réaction ambiguë de Dinadan etc., puis la double mise à mort du héros, par Marc et par Morgain, fait voler en éclats nombre d'idées acquises et défendues dans le *Lancelot* propre et dénonce l'impossible transfert, dans un univers autre, de l'utopie arthurienne en matière de guerre comme de sexe<sup>4</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 780 et suivants (arrivée de Tristan et Kaherdin à la *Forest d'Arvances*, à la frontière des royaumes de Norgales et de Logres) ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, § 9 (Tristan s'exile au royaume de Logres).

2 Marie de France, *Les Lais*, *op. cit.*, p. 151-154.

3 Emmanuèle Baumgartner, « Lyrisme et roman : du *Lai de Guirun* au *Lai du Chèvrefeuille* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994 (première publication dans *Mélanges de Langue et de Littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Université de Poitiers, C.E.S.C.M., 1991), p. 323.

4 Emmanuèle Baumgartner, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 475-476.

Peut-être traduit-elle également une réflexion sur l'impossible succès du projet que s'assigne sans cesse la littérature arthurienne dans son renouvellement : transposer les données d'un texte et d'un personnage dans un nouveau texte et un nouveau personnage.

C'est pourquoi Tristan et Yseut resteront toujours plus ou moins en marge de la société arthurienne, malgré toutes les tentatives d'assimilation dont ils sont l'objet. Cette impossible intégration dans le passage d'un monde romanesque à un autre dénonce l'illusion que constitue la *translatio* qui ne pourra jamais être parfaite : c'est pourquoi l'histoire de Tristan et Yseut formera toujours un cercle fermé sur lui-même au milieu de l'histoire de Logres où ils ne trouvent pas leur place.

### La notion d'originalité

Affirmer l'impossibilité de la *translatio*, c'est aussi faire la part belle à cette notion d'originalité qui n'est pas au centre des préoccupations artistiques du XIII<sup>e</sup> siècle puisque le véritable écrivain n'est pas forcément celui qui fait œuvre différente mais celui qui sait reprendre celle des autres dans une variation subtile. Pourtant, nos romans s'interrogent sur la notion d'originalité ou de nouveauté qu'ils revendiquent comme une qualité.

Tout d'abord, même si le *Lancelot* et le *Tristan* s'appuient encore sur la fiction du livre-source à traduire du latin en langue romane, imposée par la tradition et le souci de crédibilité, par l'illusion historique, ils cherchent parallèlement à s'en affranchir autant que possible. C'est pour le *Tristan* que cette volonté est la plus évidente ; Colette Van Coolput en fait même un trait caractéristique de ce roman<sup>1</sup>.

Ainsi s'expliquerait notamment l'insistance de Luce del Gat à présenter son couple de héros comme un couple de poètes et à montrer la différence qui existe entre Tristan et Yseut, qui écrivent en prose mais sont surtout des poètes lyriques, et Lancelot et Guenièvre, dont l'expression artistique se fait beaucoup plus rare et dont on ne possède dans le texte que la prose épistolaire. Le couple fécond d'un point de vue littéraire, c'est celui de Tristan et Yseut, porte-drapeaux de leur roman et de son trouvère.

De plus, ces personnages sont à l'origine d'un roman où l'écriture ne cesse de s'interroger sur elle-même et la poétique est au centre du discours généré par Tristan et Yseut. C'est que cette écriture est loin de n'être qu'une mise en prose romane, elle résulte d'un travail de création qui mérite une réflexion constante. En tant qu'œuvre poétique indépendante d'un texte antérieur, le roman est libre de son développement, ce que le romancier affirme clairement et, ce n'est sans doute pas un hasard, à propos de la branche de l'histoire qui concerne son héros : *Mes de Tristan lesserons ores atant et de sa compaignie, car nos i savrons bien retourner*

---

1 Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 189.



*quant il nos plera, et comencerons d'une autre aventure*<sup>1</sup>. L'auteur revendique la toute-puissance de sa volonté sur un texte qui lui appartient en propre et dont il est le seul artisan.

En outre, en montrant ses personnages, Tristan, ses doubles et Yseut en train de chanter l'amour, le *Tristan en prose* remonte à la parole vive du personnage, à la source même du roman. Contrairement à ce qu'il annonce dans son prologue, il ne cherche plus son autorité dans un livre latin, mais dans la vérité de la parole vivante : la seule origine du roman n'est plus un écrit déjà existant, ce sont les personnages. C'est cette idée, sans doute, qu'exprime l'enluminure de la première page dans le manuscrit 648 de Chantilly<sup>2</sup>, qui montre le livre source complètement délaissé au profit de la seule origine véritable : Tristan, Lancelot et Galaad, les trois chevaliers, représentés au centre de la pièce où travaille l'écrivain. Le livre latin expulsé, le *Tristan en prose* peut s'affirmer comme une création originale qui prend directement sa source à l'origine la plus vive : les héros eux-mêmes.

Mais le *Lancelot* qui, dans la tradition du roman en prose, se réclamait d'un texte source antérieur, revendiquait lui aussi sa part d'originalité. C'est ainsi que, lorsque le héros éponyme revient à la cour après l'épisode de Corbenic, il fait le récit, comme il se doit, de toutes ses aventures, à une exception, notable, près : sa nuit avec la fille du Roi Pêcheur<sup>3</sup>. Il est ensuite précisé que le *conte* est censé ne provenir que de la transcription des aventures des chevaliers, aventures qu'ils racontent une fois revenus à la cour. Or, le roman nous fait, avec le récit de la première nuit que le héros passe avec Amite, celui d'une aventure qui a été tue par Lancelot. Elle ne peut lui être parvenue par les chroniques établies par les clercs d'Arthur : la seule source possible est le romancier lui-même. L'auteur du roman éponyme, par cette contradiction, indique qu'il fait véritablement acte poétique original et pas seulement œuvre de chroniqueur et de traducteur ?

En outre, il semble évacuer autant que possible ses divers intertextes afin de revendiquer le primat de l'écriture. Cette tentative ne concerne pas seulement la source tristanienne, soigneusement cachée surtout pour des raisons de concurrence entre les deux couples d'amants et, à travers eux, des deux auteurs ; elle concerne aussi celui du *Chevalier de la Charrette*, noyau central et point de départ de l'histoire de Lancelot et Guenièvre. Le projet du *Lancelot* ne consiste pas à remplir les vides laissés dans la fiction par la *Charrette* de Chrétien et répondre aux interrogations que ces manques suscitent. Michel Stanesco insiste sur la différence qui sépare les continuations des romans en prose :

Une conclusion s'impose : pour les romanciers qui écrivent en prose, Chrétien de Troyes n'est pas une *autorité*, autrement dit, *dignitas imitatione* ; son œuvre n'est plus continuée, mais exploitée, remaniée, adaptée. Pour que le roman subsiste, il tait le nom de son père<sup>4</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 465.

2 Emmanuèle Baumgartner, « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 437-438.

3 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 395-397.

4 Michel Stanesco, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 16.

On pourrait examiner ce rapport conflictuel à l'intertexte par l'intermédiaire de l'*ekphrasis*, mise en abyme du roman, que constitue la peinture réalisée chez Morgain par Lancelot. Valérie Gontéro, dans son étude sur les romans antiques, a remarqué que l'*ekphrasis* y est souvent utilisée pour révéler les rapports d'intertextualité existant entre différentes œuvres :

Miniaturisée, la *fabula* des romans antiques apparaît dans les *ekphraseis*, selon deux modalités : auto-représentation de tout ou partie du roman, la mise en abyme use de l'*ordo artificialis* ; en insérant la *fabula* d'un autre roman, elle revendique la filiation des romans antiques. On distinguera, à partir de ces critères, une mise en abyme interne d'une mise en abyme externe<sup>1</sup>.

Or, il n'existe pas dans le *Lancelot* d'*ekphrasis* qui renvoie à une autre œuvre. Certes, l'histoire d'Énée est aussi mentionnée comme étant représentée sous forme de peintures au château de Morgain. Cependant, cette fresque n'est pas décrite, on ne sait même pas quels épisodes de la vie du héros troyen sont représentés. Dans notre roman, la mise en abyme est donc uniquement interne. Bien que le roman ait pour intertextes plusieurs œuvres antérieures, qu'il s'agisse de la *Charrette*, du *Conte du Graal*, du *Roman de Brut* ou des légendes tristaniennes, il se désigne lui-même comme la seule origine et clame son originalité. Il affirme sa volonté de se détacher de ses sources : le roman doit être à présent la seule vérité, qui n'a besoin d'aucun autre texte pour exister, mais qui vit par lui-même.

C'est de la même démarche que relève la volonté du *Tristan en prose* d'évacuer autant que possible l'encombrant intertexte qu'est le *Lancelot*. En feignant de trouver sa source dans une parole vivante, il tente souvent de faire oublier jusqu'à l'existence du *Lancelot* : le *Tristan* ne s'affirme plus comme la tentative de compléter les lacunes de son prédécesseur à l'aide des légendes tristaniennes, mais comme le témoignage vivant d'une parole toujours renouvelée. L'influence du *Lancelot* est d'autant plus effacée que le *Tristan* fait écrire et même chanter Lancelot ou Guenièvre, recréant leur parole vive : il dérobe la parole du couple central des héros du *Lancelot* et s'en approprie l'origine.

Le *Tristan* prend de grandes libertés, même lorsqu'il rappelle son texte source, comme avec l'épisode de la fontaine aux lions, fondamentale dans l'économie du *Lancelot*<sup>2</sup>, mais très brièvement résumée par le *Tristan*. Ce dernier s'en explique :

Mais atant lairons a parler de ceste matere pour ce qu'ele n'apartient pas au conte de l'*Estoire de Lanselot*. Mais je vous conterai la droite estoire de la fontainne qui bouloit, comment li boins cevaliers, li vrais, sergans Nostre Seigneur, li boins Galaad, le mist a fin<sup>3</sup>.

Certes, l'expression *la droit estoire* est une formule, mais elle est ici remotivée par Luce. L'auteur prend possession de l'histoire originelle, qu'il semble seul à connaître véritablement et dont il dispose à sa guise.

---

1 Valérie Gontéro, *Parures d'or et de gemmes, l'orfèvrerie dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 196.

2 *Lancelot en prose*, tome V, p. 120 et suivantes.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 128.

On trouve ici le même type de remarque que celle faite à propos de la *Charrette*, tôt dans l'histoire de son héros :

Et ce fu devant celi tens bien deus anz entiers que Meliaganz, li filz au roi Bademaguz, venist quant il conquist el conduit de Kex, le Senechal, la roïne Genevre, et l'en mena en prison el reame de Gorre. Et puis la suï Lanceloz et la conquist vers Meliagant, et la ramena el reame de Logres. Et qui ce vodra savoir apertement, si preigne le livre dou latin ; illec troverra tot cest conte. Et por ce qu'il n'appartient pas a nostre estoire, le vos lerai je a devisier, et retournerai a ma matire dont je doi conter<sup>1</sup>.

Ici, le *Tristan* affirme son indépendance par rapport à son intertexte, et peut-être même à l'intertexte de son intertexte. L'auteur se représente en train de construire en parallèle le destin de deux couples et, pour ce faire, d'effectuer des choix, et non plus seulement d'absorber la matière des autres pour la faire sienne. Il ne complète pas le *Lancelot* avec l'histoire de Tristan ; il réécrit entièrement *la droite estoire*. Il montre la distinction qu'il établit entre son héritage littéraire, représenté par Lancelot et Guenièvre dont il ne veut pas conter, et sa création propre, représentée par Tristan et Yseut, et revendique cette séparation. Il affirme l'individualité de son talent poétique. On a ici dépassé le stade de l'interpolation pour introduire à la place un résumé un peu cavalier qui montre que la faveur de l'écrivain va à la création originale.

\*

En donnant vie à Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut, amants et poètes, c'est son projet, mais aussi lui-même que l'auteur représente à travers eux. Dans le *Lancelot en prose*, il se présente plutôt comme un messenger qui transmet la voix de l'histoire/Histoire, par opposition au *Tristan* où les personnages *trovent* et expérimentent les différentes possibilités du langage et des formes poétiques, à la fois acteurs et chanteurs de leur *geste*. Cette différence entretient un rapport étroit avec la conception que le poète se fait de sa propre parole.

Dans le *Lancelot*, le langage amoureux est apparenté à un langage sacré, un peu comme l'écriture tout entière de l'œuvre elle-même, qui regarde vers le spirituel. La parole de l'auteur chroniqueur entretient naturellement des liens avec le sacré. Dans le *Tristan*, la parole amoureuse demeure profane, témoignant de la désertion de la spiritualité qui caractérise cette œuvre ; celle-ci s'affirme comme roman, texte profane par excellence : l'*estoire* de Tristan prend son indépendance par rapport à la thématique religieuse et à l'histoire du Graal.

Dans les romans en prose, l'auteur n'est jamais présent en tant que tel, puisqu'il est anonyme ou pseudonyme. Mais la figure de l'auteur peut y être représentée. Ce n'est pas le cas dans le *Lancelot en prose* où l'histoire semble s'énoncer seule, alors que dans le *Tristan en prose*, elle est représentée à travers Luce ou Tristan et ses doubles poètes ; ces derniers racontent l'histoire à travers leur *je* personnel et créateur, trait caractéristique de l'empreinte très forte du

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 482.

lyrisme dans ce texte. La seconde Somme en prose revendique une puissance créatrice personnelle.

Pourtant, même dans le *Lancelot*, la présence du poète se trahit à travers une écriture réflexive ; le phénomène sera plus visible encore dans le *Tristan* qui fait de cette réflexivité un élément inséparable de tout acte créateur : le bon écrivain est celui qui sait faire preuve de distance critique, et par là d'ironie, par rapport à son texte. Cette réflexivité dont témoignent les deux romans concerne en particulier l'idée de *translatio*. Le *Lancelot* ne l'évoque que brièvement et fait remonter ses origines plus à la matière antique qu'à la matière tristanienne, délibérément oblitérée. Le *Tristan*, au contraire, l'affiche, pour mieux affirmer le primat de cette matière tristanienne sur celle du *Lancelot*, faire de son héros la seule origine de la *translatio*, donc de tout savoir et de tout art, et accaparer le prestige de ses prédécesseurs pour le faire sien. Le caractère très hétéroclite de ce dernier roman, cependant, révèle aussi l'impossibilité d'achever cette *translatio* avec un total succès, impossibilité métaphorisée par une intégration de Tristan et Yseut en Logres toujours incomplète.

A travers l'idée de *translatio*, les romans s'interrogent sur la notion d'originalité, surtout dans le *Tristan en prose* qui fait des amants de Cornouailles un couple fécond du point de vue littéraire et faisant constamment œuvre originale et réflexive : leur histoire n'est plus uniquement dépendante d'un livre source, rejeté autant que possible, mais provient d'une conscience créatrice à l'œuvre, qui construit une œuvre personnelle, issue de sa volonté propre. Cette indépendance était cependant déjà revendiquée, beaucoup plus discrètement, par le *Lancelot en prose* qui se montre en décalage par rapport aux chroniques d'Arthur et rejette divers intertextes pour affirmer le primat de son écriture, tout comme le *Tristan* rejettera en lui un intertexte dont il veut faire oublier l'encombrante présence. Le roman en prose existe par lui-même et proclame son originalité.



## Chapitre 4

### Le prosaïque et le lyrique<sup>1</sup>

La prose est un espace de création originale pour le *Lancelot* et le *Tristan*. L'indépendance qu'elle y a acquise lui permet de tisser des liens autres que de rivalité avec le vers, berceau des quatre amants et, jusqu'alors, instrument privilégié de la littérature, y compris romanesque. Ces liens sont de nature complexe, d'autant que chacun des deux romans, par l'insertion ou non du vers, entretient avec le lyrisme des rapports différents. Dans quelle mesure et dans quel but le *Lancelot* et le *Tristan* relient-ils prose et lyrisme ?

A priori, Lancelot et Guenièvre représentent, depuis le *Lancelot*, le couple emblématique de la prose romanesque. Leur parole amoureuse fait-elle preuve, malgré tout, de lyrisme, à l'instar de celle de Tristan et Yseut qui reprennent l'expression versifiée ? Peut-on conjuguer la prose et le lyrisme ? Cette relation souvent conflictuelle entre vers et prose reflète l'hésitation du roman à retranscrire la voix collective ou celle de l'individu, qui se partagent diversement les deux romans. Quelle sera la conséquence de l'emploi du vers dans le *Tristan en prose* ? Le lecteur reçoit-il autrement la parole lyrique des amants ?

La prose est en outre, par tradition, la forme convenable à l'écriture de la vérité<sup>2</sup>. L'introduction du lyrisme au cœur de la prose influe-t-il, à travers son rapport au vers, sur cette capacité à transcrire le vrai ? Le mensonge, l'incertitude gagnent-ils le texte ? La prose sert-elle à dire une vérité morale ?

### Lancelot et Guenièvre, Tristan et Yseut : symbiose du lyrisme et de la prose ?

#### Le *Lancelot*, une prose lyrique

La prose du *Lancelot* ne comporte aucun passage versifié, malgré la mention de chants ou poèmes. Ceux-ci sont introduits dans le texte de manière à ne jamais aboutir à une rupture de la forme prosaïque. Ainsi, la chanson de la carole magique est retranscrite de manière sommaire et presque entièrement au style indirect, car le romancier adopte le point de vue de l'écuyer de Lancelot qui comprend mal

---

1 *Lyrisme* est un terme polysémique que nous utiliserons comme tel. Tout d'abord, il renvoie au domaine du chant, donc à la musicalité, qui englobe à la fois les notions de rythme et de sonorité. De ce point de vue, il peut s'appliquer tant à la prose qu'au vers. Cependant, il entretient avec ce dernier des affinités particulières, dans la mesure où poésie et chant sont intimement liés, nombre de poèmes ayant été composés afin d'être chantés en public (les lais du *Tristan* en témoignent). Ainsi serons-nous amenés à plusieurs reprises à mettre en relation forme versifiée et lyrisme. En outre, parce que le chant sert de vecteur aux sentiments de celui qui compose, le lyrisme désigne également l'expression personnelle du poète, et nous l'utiliserons également dans ce sens.

2 En témoigne le prologue du *Tristan*, qui affirme avant tout la vérité de l'œuvre et de ses dires (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39).

l'écossais : le vers ne peut alors être introduit au cœur de la prose car le *sans* des paroles compte plus que leur transcription formelle<sup>1</sup>. Le discours amoureux, en particulier lorsqu'il s'agit de faire l'éloge de la dame, est pourtant propice au chant. Lancelot et Guenièvre sont donc au premier abord fidèles à l'idée d'un couple emblématique du roman en prose, éloigné de tout lyrisme.

Mais n'est-ce pas justement au cœur de cette prose qu'il faut chercher trace de ce lyrisme ? Elle est en effet très musicale, et construite sur le retour de syntagmes figés, de *leitmotive* qui créent à l'intérieur du texte en prose des jeux de sonorités et des effets de refrains qui lui donnent un caractère lyrique. Si ce caractère est propre à toute la prose du *Lancelot*, il est particulièrement sensible dans la parole amoureuse où, sous l'influence de la tradition littéraire des troubadours, il est attendu.

Il peut s'agir d'une parole sur l'amour, qui retranscrit les sentiments du protagoniste par l'intermédiaire du narrateur, et l'on retrouve alors, quoique de manière indirecte, la capacité de l'expression lyrique à traduire l'intériorité d'un personnage. C'est le cas du passage où Lancelot regrette d'avoir oublié de faire entrer la reine dans la Douleuse Garde :

Li contes dist chi endroit que li blans chevaliers chevauche mas et pensis por sa dame la roine qu'il a courechie, car il l'amoit de si grant amor des le premier por qu'il fu tenus por chevaliers qu'il n'amoit tant ne soi ne autrui. Et pour che que il doutoit le haine sa dame a tous jors mais, si pense en son cuer tant a faire d'armes qu'il ravra mon signour Gauvain ou il moura et par che, s'il le puet faire, bee a recouvrer l'amor sa dame. Ensi chevauche mas et pensis tout droit vers la Dolerouse Chartre, si se remet el bruelet, si pooit bien estre bas miedis<sup>2</sup>.

Le *leitmotiv* se conduit ici véritablement comme un refrain, en ouvrant puis clôturant cette portion de texte par le syntagme *chevauche mas et pensis*, qui place Lancelot dans la posture typique de l'amoureux mélancolique. On note ensuite le retour obsédant de *chevalier*, *amor* et de leurs dérivés, significativement couplés à la répétition du syntagme *sa dame*. Enfin, la récurrence est aussi purement phonique : on remarque notamment la forte présence du son [ur].

Ce regret n'abandonne pas le personnage qui, plus loin dans le texte, exprime encore sa crainte et sa douleur d'avoir attiré sur lui le courroux de la reine :

Et il ne respont mot, ains regarde la porte, si commenche a plorer moult durement et dist : « Ha, porte, porte, por coi ne fustes vous a tans ouverte ? » Et che disoit il de la porte ou il fist muser la roine comme il fu esbahis sor les murs ; si quidoit que la roine le seust autresi com il savoit et qu'ele l'en haïst a tous jors mais. « Fustes i vous onques mais ? » fait la dame ; et il fu si troublés que il ne puet respondre<sup>3</sup>.

Ici aussi, une séquence s'ouvre et se ferme sur des syntagmes quasiment semblables. En outre, on retrouve sensiblement les mêmes termes que dans la séquence précédente : *il doutoit le haine sa dame a tous jors mais*<sup>4</sup>, et *qu'ele l'en*

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 235.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 355.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 396.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 355.

*haïst a tous jors mais*. A plusieurs pages d'intervalles, l'auteur fait jouer le procédé du *leitmotiv*, prolongeant les échos phoniques et sémantiques au cours du texte. Cette seconde séquence utilise aussi les répétitions qui, à travers le substantif *porte* (dont on relève quatre occurrences en quelques lignes, parfois accolées comme dans l'apostrophe pathétique *porte, porte*), jouent entre la parole du narrateur et celle du personnage.

La parole amoureuse de Lancelot, quoique peu développée, recèle également des jeux sonores et sémantiques complexes qui, parce qu'ils présentent une grande richesse contenue dans un espace de texte réduit et dont la longueur équivaut à peu près à deux octosyllabes, rappellent les jeux auxquels se prêtent les distiques de la poésie lyrique : à la *porte* qui ne s'est pas ouverte répondent les syllabes *por* et *te* qui encadrent le reproche qu'adresse le chevalier à la Douleuse Garde (*por coi ne fustes vous a tans ouverte*) ; ces syllabes qui se referment autour de la question désespérée du chevalier sont elles aussi des *portes* définitivement closes sur la déploration de Lancelot.

Le discours de la reine offre aussi des exemples de parole amoureuse construite de manière à produire des effets musicaux, comme dans cet épisode où elle s'adresse à Lancelot absent et qu'elle croit revoir dans une statue :

« Ha biaux douz amis Lanceloz, assez plus biaux que je ne vos ai veu en cest songe estes vos. Car pleust ore a celui Seingnor qui mort daingna soffrir que vos fussiez ore çaienz sains et haitiez et vos trouvasse gisant o la damoisele par couvenant, biaux douz amis, se je ja en groçoie, que la teste me fust coupee ; si ne le vodroie je autrement pour tout l'avoir del siecle<sup>1</sup>. »

« Biaux amis, venez avant. Ou avez vos tant demoré ? Venez ça, biaux amis, et si m'ostez de la painne ou je sui por vos. Getez moi de la greingnor painne et de greingnor dolor ou gentil dame fust onques por chevalier<sup>2</sup>. »

Le lyrisme va croissant à mesure que la reine s'enflamme, comme si le chant, parole du sentiment par excellence, était directement lié à l'intensité de l'amour éprouvé. C'est dans la seconde partie qu'il est le plus présent, à travers le chiasme *biaux amis, venez avant / venez ça, biaux amis*, et des répétitions de termes (*greingnor, painne*) formant une série de rythmes binaire. Les deux parties du discours sont cependant liées entre elles par l'anaphore de *biaux dous amis* qui fonctionne encore comme un *leitmotiv* ; le refrain fait l'unité de la parole amoureuse.

La répétition, qu'elle prenne la forme de la récurrence phonique, de la reprise de termes ou du refrain, est constitutive de la prose lyrique. Celle-ci doit créer sa musique à partir de ressources autres que le vers et la rime, mais qui s'en inspirent pour retrouver un système d'échos harmonieux et le rythme qu'impose l'utilisation d'un mètre. Ce rythme berce la déploration et la douleur d'aimer, la musicalité porte l'envol des sentiments. L'harmonie qui résulte de toute musique crée la cohérence de l'œuvre en même temps qu'elle permet de créer le lien poète-lecteur.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 119-120.

2 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 120.



L'harmonie est garante de l'expression des sentiments en ce qu'elle les rend immédiatement compréhensibles par celui qui écoute la musique des mots.

### Le *Tristan* : l'alternance de la prose et du vers

Le projet que s'est fixé l'auteur du *Tristan* appelle cette coexistence de la prose et du chant qui se partagent le texte de manière sans doute inégale d'un point de vue quantitatif mais qui, dans l'imaginaire du lecteur, revêtent malgré tout une importance équivalente du fait de la rémanence que conservent les poèmes émaillant le roman. Ils commémorent les actions des personnages. Ce projet consiste à introduire dans l'univers du *Lancelot*, espace de la prose, le personnage de Tristan, le harpeur magnifique, héritier d'Orphée : avec lui, le chant prend naturellement sa place dans le texte, de manière très apparente puisqu'il ne se mêle plus aussi intimement à la prose que dans le cas du *Lancelot*. Ce n'est plus ici la prose qui prend en charge le lyrisme, mais le vers, qui reprend sporadiquement ses droits. D'ailleurs, les seuls lais dont on possède le texte sont l'œuvre des personnages qui sont des créations originales du *Tristan*. Ils sont emblématiques d'un état de la prose qui a évolué et a acquis une maturité suffisante pour faire place à son ancien concurrent, le vers.

Tristan est à l'origine l'héritier des récits versifiés, des poèmes et, par excellence, du chant et de la musique. Dans plusieurs des légendes en vers, sa vie était entièrement relatée et peut-être était-ce le cas chez Béroul ou Thomas dont le texte ne nous est parvenu que très incomplet. Tristan s'oppose donc à la conception du héros romanesque incarnée par Gauvain, enfermé dans un type de récit fragmentaire, centré autour d'une aventure ponctuelle et caractéristique des romans en vers ; il n'est pas le personnage sur lequel s'appuie la volonté de construire une Somme romanesque. Tristan, à l'opposé, porte en lui dès l'origine la possibilité de s'éloigner du vers pour devenir un héros de cycle, en qui s'opère la synthèse parfaite de la prose et du vers.

Cette union idéale, ainsi que l'absorption du lyrisme par la prose dans le *Tristan*, est mise en abyme dans la figure du héros éponyme dont la folie d'amour fait naître la parole lyrique<sup>1</sup>. En effet, ce motif peut être vu comme la reprise, dans le domaine de la prose, de l'idée chère à la lyrique du *furor* s'emparant du poète pour faire de lui un prophète traversé par le chant, qui se fait l'écho d'une parole autre et supérieure. Le chant est en effet présenté comme une parenthèse dans le *duel* que l'on interrompt puis *recomence* pour chanter ; la voix lyrique qui s'empare du personnage fait taire sa voix propre pour tendre à une expression différente, qui ne dépend plus tout à fait de la volonté de l'amant malheureux :

Quant il avoit son lai finé de dit et de chant en tel maniere com je vos ai devisié, si bel, si doucement que nus ne l'en poïst blasmer, il se test tout maintenant que plus ne dit ; et *recomence son duel aussi grant com il avoit fait autre foiz*, et dist : « Diex, qui vois je ci atendant ? Por quoi ne m'ocie je maintenant ? Si fust adonc a un sol cop ma dolor finee. » Et en ce qu'il disoit cele parole, il se dresce en son estant et

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870.

regarde tout entor li por savoir s'il poïst espee trover dom il s'oceïst. Et quant il voit qu'il ne le puet faire, il li vient au cuer une si grant rage et une si grant forsenerie en la teste qu'il en pert tout le sens et le memoire si plenment qu'il ne set qu'il fait. Il ne li sovient mes de madame Yselt ne dou roi Marc ne de riens qu'il onques feïst<sup>1</sup>.

Le texte établit trois moments distincts, définis par l'emploi de l'adverbe de temps *quant* : le temps de la parole lyrique, le moment où Tristan *recommence son duel*, de manière consciente, puis la folie furieuse. La parole lyrique et la folie furieuse se répondent donc en miroir, comme deux moments où le héros n'est plus vraiment lui-même, mais devient le jouet d'une force supérieure. Tristan est en cela l'héritier des troubadours, puisque *de la [s]oie dolor et de [s]a mort*<sup>2</sup> il trouve la parole lyrique qui le transporte et l'envahit, faisant de lui un poète inspiré.

Les *enfances* de Tristan sont à cet égard significatives, d'autant qu'elles ont été construites symétriquement à celles de Lancelot<sup>3</sup>. Alors que ce dernier est naturellement poussé par sa *joie* à s'exprimer par le chant, on ne trouve pas de donnée équivalente pour Tristan. L'apprentissage de Lancelot, tant dans le domaine des armes que de la courtoisie, est longuement détaillé jusque dans les méthodes pédagogiques utilisées<sup>4</sup> ; Tristan est présenté comme un personnage qui *sait*, il réussit tout ce qu'il entreprend comme instantanément, comme le traduit l'accumulation de ses connaissances et ses facultés, énumérées une à une<sup>5</sup>. Il n'y a qu'un seul domaine qui n'est pas alors mentionné : celui du chant et de la musique, qui seront pourtant par la suite des éléments constitutifs du personnage, comme si ses dons musicaux ne lui étaient pas inhérents, mais qu'ils lui étaient conférés, à différents moments de sa vie, par une puissance extérieure et qu'il ne maîtrise pas. L'auteur nous la montre comme intimement liée à l'amour : rares sont les passages qui montrent le héros exerçant ses talents musicaux dans un contexte autre qu'amoureux. Parmi eux, on trouve son arrivée en Irlande, mais alors, le texte dit qu'il *harpe*, sans mentionner de chant : on est moins alors dans le domaine de la lyrique que dans la musique pure. En outre, cette apparition de la musique dans le texte coïncide avec sa première rencontre avec Yseult, et reste malgré tout reliée au thème de ses amours. Enfin, tous les poèmes lyriques de Tristan dont le lecteur possède le texte sont directement inspirés de sa liaison avec la reine. En cela emblématique de tous les autres personnages poètes de son roman éponyme, Tristan est un poète lyrique inspiré par la force d'amour.

## Parole d'amant / parole de chroniqueur, parole individuelle / parole collective

Le *Lancelot* : la voix de l'histoire / le *Tristan* : la voix de l'amant ?

- 
- 1 Le *Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 871. C'est nous qui soulignons.
  - 2 Le *Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870.
  - 3 Cf. Adeline Richard, « Nus ne le veoit qu'il ne se merveillast de li : les *Enfances Tristan* dans le *Tristan en prose* », dans *Enfances Arthuriennes*, Actes du 2<sup>e</sup> colloque international de Rennes 2 (6-7 mars 2003), textes réunis par Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006, p. 169-187.
  - 4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 70-71.
  - 5 Le *Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 263.

Le *Lancelot* et le *Tristan* ont un statut ambigu, du fait qu'il s'agit de Sommes romanesques. Le roman est une œuvre littéraire davantage centrée autour de l'individu que les autres genres<sup>1</sup>. Cependant, la Somme arthurienne se donne également pour but de relater l'histoire de tout le royaume de Logres. On passe alors sur le plan de l'histoire collective. Nos romans sont donc pris en tension entre ces deux extrêmes.

Quelle est la part que chacun d'entre eux accordera à l'un et l'autre de ces axes ? La place réservée à la parole amoureuse, particulièrement attachée à l'histoire de l'individu, en est un bon indicateur. Emmanuèle Baumgartner a remarqué que l'espace occupé par cette dernière dans le *Lancelot* est exceptionnellement restreint<sup>2</sup>. Il s'oppose en cela au *Tristan* où le discours amoureux se fait beaucoup plus présent, à travers maints dialogues entre les amants, les poèmes qu'ils s'adressent, leurs réflexions sur l'amour... Le *Lancelot* s'intéresse plus à la relation amoureuse dans ses implications politiques, sociales et religieuses, dans son interaction avec le royaume arthurien : il s'agit d'écrire la chronique d'une collectivité ; le *Tristan* s'intéresse davantage à l'individu et à sa difficulté à trouver un sens à la vie et à l'amour.

On retrouve cette opposition dans la conception de l'histoire portée par chacun des couples d'amants dans le *Lancelot* et le *Tristan en prose*. Lancelot et Guenièvre prennent en charge la vision d'une histoire orientée, formant un tout cohérent car considérée dans une perspective eschatologique. Celle que représentent Tristan et Yseut n'a pas cette orientation, ce qui constitue une particularité notable dans une somme romanesque en prose qui, de par sa perspective totalisante, prend d'ordinaire naturellement en compte la création et la fin du monde. De fait, l'histoire de Tristan forme une succession de moments d'une vie morcelée au gré des aventures et qui finit par revenir à son point de départ funeste, formant un cercle tragique, d'un premier couple mortifère formé par le héros et sa mère, à un second, composé de l'amant et de l'amante<sup>3</sup>. La conception de l'histoire soutenue par Tristan et Yseut est définitivement close sur l'individu et ne s'ouvre pas sur une perspective collective ni eschatologique. C'est pourquoi leur parole peut elle aussi être beaucoup plus individuelle.

C'est ce caractère que révèle l'introduction de pièces lyriques, l'une des différences les plus marquantes entre les deux romans. En effet, le personnage créateur s'y exprime toujours à travers un *je* très présent, s'affirmant en tant qu'individu. Il s'agit de lyrisme aux deux sens du terme, à la fois chant et expression personnelle :

Ja fis chançonetes et lais,  
Mes a cest point totes les lais,  
Je fais ci mon derïan laiz.  
Amors m'ocist. N'est ce biaux laiz ?

---

1 Cf. Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, op. cit., p. 346.

2 Emmanuèle Baumgartner, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », op. cit., p. 302.

3 Cf. notre étude, troisième partie, chapitre 1, « La ligne et le cercle ».

[...] Chant et plor tot en un moment  
Font de moi le definement.  
Je chant et plour. Diex qui ne ment  
Penst ore de mon sauvement<sup>1</sup>.

La première et la dernière strophe du *Lai Mortal* de Tristan reprennent cette structure circulaire du moi au moi qui fait toute l'histoire du héros. La première personne est présente du premier au dernier vers, à la fois sujet et objet de l'acte de chanter. L'histoire quitte alors tout à fait le domaine du collectif, donc de la prose, pour s'intéresser à l'amant en lui-même. Avec l'introduction du vers dans la prose, le *Tristan* traduit son projet : intégrer une histoire individuelle, celle de Tristan et Yseut (exclusivement centrée sur le couple d'amants depuis les versions en vers), à l'histoire collective du royaume arthurien qu'avait déjà retracée le *Lancelot*.

Dans son contenu comme dans les conditions de sa composition, la pièce lyrique se focalise sur l'expérience individuelle de celui qui la chante. Coupée de la destinée collective, elle est pure émanation de la voix de l'amant. Le poète est un *je* qui n'est plus seulement la voix de la collectivité mais parle pour lui-même, de lui-même.

Le *Tristan* : la parole amoureuse, une parole inscrite dans le présent

La parole lyrique, dans le *Tristan en prose*, se distingue d'autant plus de la chronique qu'elle se veut enracinée dans le présent, du fait même qu'elle est ancrée dans une situation d'énonciation : le poète compose pour un destinataire et, chaque fois que son œuvre est à nouveau chantée, la performance réactualise son propos.

La parole de Tristan et Yseut, dans leurs chants, introduit une parole vive au cœur d'un roman en prose qui se veut, par sa forme de chronique, une œuvre à caractère historique. Elle inaugure un dialogue toujours réactualisé, non seulement avec le personnage destinataire du poème (son auditeur à l'intérieur de la fiction) mais aussi avec le lecteur. Ce lecteur vit dans son propre présent qui s'oppose au temps de la chronique, temps emprunté au *Lancelot en prose* dont le début et la fin sont inscrits dans le passé mythique du royaume d'Arthur. On pourrait dire que lorsque Tristan et Yseut chantent, ils créent une situation de double énonciation : ils chantent pour les personnages du roman, mais leur chant va aussi directement vers le lecteur, dans une parole toujours actualisée.

Ainsi, dans le lai *Folie n'est pas vasselage*<sup>2</sup>, Yseut s'adresse à Kaherdin. Cependant, le destinataire n'est pas nommé, et il semble qu'elle parle également au lecteur à qui elle donne une leçon sur les dangers de l'amour fou, abolissant ainsi la distance temporelle entre son propre présent, qui est celui de la fiction, et celui, sans cesse en mouvement et sans cesse différent, du lecteur du *Tristan*. Il se

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 158.

créée, dans ces passages lyriques, un rapport au temps et un projet d'écriture différents de l'historicité du *Lancelot*.

Le *Tristan* insiste d'ailleurs sur cet écart en ne mettant jamais en scène Lancelot et Guenièvre en train de chanter : en signalant qu'ils composent et chantent, sans inscrire leur parole lyrique au sein du roman, il leur interdit d'utiliser cette parole actualisée. Les amants arthuriens doivent rester dans la sphère du passé dans laquelle ils s'inscrivent depuis le *Lancelot* : ils sont la voix de la chronique et de la Somme romanesque, tandis que Tristan et Yseut sont plutôt celle de la lyrique et de la parole vive ; les premiers sont inscrits dans un passé coupé de la situation d'énonciation, les seconds dans le présent même de l'énonciation.

Avec la mort de Tristan et Yseut, incarnations du chant, juste avant que le *Tristan* en vienne aux événements rapportés par la *Mort Artu*, la parole lyrique actualisée meurt, elle est absorbée définitivement par la prose :

Et sachent tous ceulx qui ce compte oient que pour grant courroux que le roy Artu et ceulx de la court eurent de la mort monseignour Tristran, ilz en demenerent celui dueil ung an tot entier, en telle maniere qu'ils ne menerent se dueil non. Et saichés que li roy Artu en fist ung grant lay, qui fut appellé Lay Royal, et monseignour Lancelot en fist ung autre, et mains autres cevaliers en firent autresi. Mesmement la roïne Genieuvre en fist ung et si saichez que chascun jour qu'ilz faisoient le dueil monseignour Tristran, y estoient les laiz recordez<sup>1</sup>.

Le chant n'est dès lors plus que mentionné par le récit en prose. La parole lyrique inscrite dans le présent meurt pour ne plus laisser place qu'à un récit du type de la chronique, un récit de mort de par la fiction qu'il met en scène mais aussi parce que cette parole historique est ancrée dans un passé révolu.

## Vérité et fiction dans la parole amoureuse prosaïque et lyrique Parole des amants, parole sur les amants : mensonge et vérité ?

Ce thème de la vérité de la parole est déjà au cœur des récits tristaniens en vers, comme le montre Emmanuèle Baumgartner : « Dans l'univers béroulien, tout le monde ment, jusques et y compris Ogrin [...]... Toute parole humaine est peut-être mensongère, à la différence de celle de Dieu, *qui ne menti* (372)<sup>2</sup> ». Ce thème, que l'on trouve dans le *Lancelot* et le *Tristan en prose*, est donc un héritage de l'intertexte béroulien ; la légende des amants de Cornouailles s'y prête parfaitement, car le thème de l'adultère en est un support idéal. Ici encore, on voit qu'il s'agit de le considérer au-delà de ses implications conjugales, sociales ou religieuses, et que si certaines contradictions ne peuvent être résolues à ces niveaux, c'est que ce thème a été choisi pour traiter de problèmes éthiques qui les dépassent encore.

Le mensonge est au cœur du récit béroulien, ce qui permet de distinguer deux types de discours fondamentalement différents, le Verbe divin et la parole de

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 141.

2 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, op. cit., p. 47.

l'homme (poète compris), intrinsèquement incomplète et inadéquate, donc trompeuse<sup>1</sup>. Cette dichotomie n'est cependant plus entièrement valable pour le récit de Thomas, comme nous allons le voir, et encore moins pour les romans en prose. Si, dans le *Lancelot*, la parole divine demeure une vérité absolue à laquelle les personnages peuvent se référer, dans le *Tristan* elle semble s'absenter du monde qui perd alors ses repères<sup>2</sup>.

Mais la parole humaine commence à accéder, dans les deux romans en prose, à une vérité, dans le cas très précis de la voix du poète, narrateur omniscient, personnage au statut unique de par sa fonction au sein du récit, mais aussi de par sa nature quasiment démiurgique<sup>3</sup>. C'est ainsi que Luce del Gat peut annoncer : *la verité tout droitement demosterrai, et ferai asavoir ce que li latins<sup>4</sup> devise de l'estoire de Tristan<sup>5</sup>*. On retrouve donc un statut de la parole du poète déjà revendiqué par Thomas :

Tumas fine ci sun escrit [...].  
[S]i dit n'ai a tuz lor voleir,  
[Le] milz ai dit a mun poeir,  
[E dit ai] tute la verur,  
[Si cum] jo pramis al primur<sup>6</sup>.

Dans nos deux romans, la vérité des dires du conteur est encore accréditée par le choix de la prose, forme de la chronique.

Emmanuèle Baumgartner définit avec précision ce qui fait la vérité dans le récit de Thomas, dont l'art se caractérise par le monologue et le commentaire sur l'action :

La réécriture de Thomas, sa quête de vérité est aussi, sinon essentiellement, dans le déplacement qu'il opère, d'une histoire narrée de l'extérieur, qui se résumerait dans les aventures qui « adviennent » aux amants, à un discours sur l'amour, sa nature, ses effets, où se répondent, d'un fragment à l'autre, les voix des personnages et celle du narrateur<sup>7</sup>.

Les romans en prose reprennent cette conception et cette construction de la vérité propre à l'œuvre de leur prédécesseur : l'entrelacement qui fait leur structure crée une vision totalisante, le conteur conserve sur l'action un point de vue extérieur qui donne une impression d'objectivité, et les commentaires du poète ou des

---

1 Étienne Dussol, « A propos du *Tristan* de Béroul : du mensonge des hommes au silence de Dieu », *op. cit.*, p. 531.

2 Cf. notre étude, seconde partie, chapitre 3, « Dieu prend-il le parti des amants ? ».

3 Cf. notre étude, troisième partie, chapitre 3, « Le chroniqueur-messager et le poète démiurge ».

4 *Ce latins* renvoie à la fiction du livre source qui, de même que la *Bible* est le livre de la Vérité, accrédite, de par son statut de chronique latine, la vérité des aventures relatées dans le roman qui n'est plus œuvre fictive mais traduction (Luce *translate* le *latin*) du récit de faits réels.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue.

6 Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan*, *op. cit.*, p. 162-163, v. 820-829.

7 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, *op. cit.*, p. 82.

amants sur eux-mêmes ouvrent une fenêtre sur la vérité intérieure des protagonistes.

C'est d'autant plus vrai pour le *Tristan en prose* que, dans ce roman, les pièces lyriques ont justement pour fonction de révéler cette vérité intérieure du personnage, et en particulier du personnage amoureux, dans sa relation à l'être aimé ou encore à l'amour lui-même. Le lyrisme est expression pure, non médiatisée par le personnage du conteur, du sentiment d'un personnage. Avec ces chants, on n'est plus dans le « discours sur », qui présentait toujours un écart avec la réalité des protagonistes, mais dans le « discours de », c'est-à-dire l'épanchement sans fard de l'âme.

La parole versifiée du *Tristan en prose* se distingue donc de celle qui présidait à la plupart des légendes tristaniennes en vers, elle n'a plus la même fonction. Si la prose a déjà celle de faire croire à la vérité des faits, la parole lyrique inscrite dans la prose, comme par transmission de cette capacité à transcrire le vrai, révèle une vérité intérieure. Ainsi, dans le monde arthurien en déliquescence, où l'accès à la vérité semblait de plus en plus compromis au niveau de la fiction, la parole poétique des romans en prose devient en partie une parole vraie.

### La fiction peut-elle dire la vérité ?

Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* ont été écrits à une période où les rapports entre la fiction et la réalité, voire la vérité, sont fortement remis en question. Paul Zumthor observe ce mouvement qui bouleverse les usages littéraires au début du XIII<sup>e</sup> siècle :

En l'espace de quelques années se multiplient les déclarations sur le thème : « Tout est mensonge dans ce que chantent les jongleurs ; rien de ce que l'on dit en vers ne peut être vrai. » [...] La « vérité » est donc un critère formel, non de contenu. [...] Désormais, la prose se trouve vêtue, de façon explicite, d'une autre fonction : elle accentue, par opposition au vers, l'aspect de témoignage de la parole ; elle élimine, entre auteur et auditeur, un effet de réfraction dépersonnalisant, un voile de fictivité<sup>1</sup>.

Par le choix de la prose, les deux romans contrebalancent la réputation de la matière de Bretagne, « vaine et plaisante », et revendiquent la véridicité de leur propos. *Conter de Lancelot* ou *conter de Tristan* c'est annoncer que l'on entre dans la fiction pure, mais en conter en prose, c'est fonder l'œuvre sur un paradoxe, celui d'une fiction vraie.

Le début de l'œuvre reflète cette contradiction du contenu et de la forme :

En la marche de Gaule et de la petite Bertaigne avoit .II. rois anchienement qui estoient freire germain et avoient a femme .II. serours germaines. Li uns des .II. rois avoit non li rois Bans de Benoïch et li autres rois avoit non li rois Bohours de Gaunes. Li rois Bans estoit viex hom et sa feme jovene et molt estoit bele et boine dame et amee de boine gens ; ne onques de lui n'avoit eu enfant que .I. tout seul qui valés estoit et avoit non Lancelos en sournon, mais il avoit non en baptesme Galaaz<sup>2</sup>.

---

1 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 98.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 1

Après ce que je ai leü et releü par maintes foiz le grant livre del latin, celui meïsmes qui devise apertement l'estoire del Saint Graal, mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en françois ; car ce seroit une chose que volentiers orroient povre et riche, puisqu'il eüssent volenté d'escouter et d'entendre beles aventures et plesanz, qui avindrent sanz doutance en la Grant Bretaigne au tens le roi Artus et devant, ensi come l'estoire vraie del Saint Graal nos raconte et tesmoigne. [...] Mes tele est ma volanté et mon proposement, que je en langue françoise le translaterai au mieuz que je porrai, non mie en cele maniere que je ja i quere mançonge, mes la verité tout droitement demosterrai, et ferai asavoir ce que li latins devise de l'estoire de Tristan, qui fu li plus soveriens chevaliers qui onques fust ou reame de la Grant Bretaigne, et devant le roi Artus et après, fors solement li tres bons chevaliers Lancelot dou Lac<sup>1</sup>.

Dans ces premières lignes, les auteurs affirment écrire la vérité au sujet d'aventures *plesanz*<sup>2</sup> se déroulant en Bretagne, à l'époque arthurienne, dont les héros sont les personnages de célèbres romans en vers. Il s'agit donc de poser dès les premières lignes l'idée que la fiction dit la vérité, et même une vérité d'ordre historique puisque *le grant livre del latin* fait référence au genre de la chronique royale.

Ce paradoxe ne s'affirme pas seulement au niveau de la forme, mais aussi à l'intérieur de la fiction par l'intermédiaire des deux héros éponymes, représentants de leurs romans respectifs qui traduisent par leurs faits et gestes les projets et les caractéristiques des entreprises littéraires dont ils sont le pilier central. Leurs affinités avec le type mélancolique, selon la théorie que Philippe Walter a élaborée autour de Tristan dans les légendes en vers, répond à ce problème de la vérité et de la fiction :

Le rapport de Tristan à la mélancolie est donc plus complexe qu'il n'y paraît. [...] Le délire du fou ou celui du lépreux renvoient en réalité à un discours factice où celui qui parle prend le masque, où celui qui dit *je* est un autre. Le dédoublement du personnage à travers ses apparences mélancoliques donne naissance à une sorte de jeu de miroir où vérité et mensonge finissent par échanger leurs propriétés. La mise en scène du Mal Pas devient ainsi fiction dans la fiction ; c'est aussi une manière de brouiller les pistes entre le réel et l'imaginaire. Comme le discours du fou ou celui du lépreux, le discours du roman se laisse aller au délire de l'imaginaire tout en se prétendant vérité. Autrement dit Tristan « mélancolique », c'est le mentir-vrai de la littérature. A travers le personnage de Tristan, c'est la parole littéraire elle-même qui se met en abyme et qui se réfléchit dans le miroir du langage qui la produit<sup>3</sup>.

L'amoureux malheureux, dans les romans en prose, fait aussi acte de parole. Lancelot, représentant de la prose, prononce une élégie sur Camelot en respectant la forme prosaïque<sup>4</sup>. Quant à Tristan, il rappelle qu'il est prince des poètes par son *Lai Mortal*<sup>5</sup>.

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue.

2 L'adjectif ici utilisé fait certainement référence à la typologie des *matières* littéraires et à la caractérisation de la matière de Bretagne par Jean Badel.

3 Philippe Walter, « Tristan et la mélancolie », *op. cit.*, p. 653.

4 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870.



Néanmoins, il semble que les romans en prose aillent plus loin que leurs prédécesseurs en vers. En effet, Lancelot et Tristan ne font pas semblant d'être fous. Il ne s'agit donc plus seulement du « mentir-vrai », mais du « dire vrai » de la prose et de la somme arthurienne. Elle dit l'histoire véritable dans la parole de l'artiste qu'est le fou. L'imaginaire est un reflet exact de la réalité, la fiction est le discours de la vérité.

Le *Tristan en prose* affirme d'autant plus nettement cette capacité de la fiction à dire le vrai qu'il n'hésite pas à réintroduire au cœur même de la prose plusieurs longues pièces en vers. Il fait donc coexister dans son écriture la forme de la fiction et la forme du récit historique et les rend indissociables. D'autant que le vers lui aussi, à sa manière, énonce une vérité, mais d'une autre essence que celle des faits<sup>1</sup>.

Cette vérité est d'ordre intérieur<sup>2</sup> ; en tant que moyen d'expression du cœur, le lyrisme transmet une vérité humaine. Tristan fou compose un lai où il dit la vérité de son être et de son âme : dans la nouvelle parole amoureuse du *Tristan en prose*, le vers, traditionnellement attaché aux récits qui revendiquent leur statut de pure fiction, aux fables des romans, devient le support d'une vérité profonde, de l'expression de la souffrance véritable. Dans sa forme comme dans le contenu, le *Tristan* affirme donc autant, sinon plus, que le *Lancelot* la capacité de la fiction à dire le vrai.

## Une revendication de la fiction

La fiction des romans en prose revêt à la fois un caractère plaisant et la possibilité de dire la vérité sous toutes ses formes ; elle est le vecteur idéal de la littérature et, de ce fait, elle peut être revendiquée par les auteurs. Il semble que la fiction soit le moyen le plus propre à créer l'illusion de la réalité, et l'auteur du *Lancelot* illustre cette idée par un sortilège morganien :

[...] si li [a Lancelot] troberent la cervelle tant que la nuit li fu avis en son dormant qu'il trovoit la roine sa dame gisant avec un chevalier [...]. Ensi le fist Morgue songier por lui fere haïr la roine, et por ce qu'il tenist sa vision al demain a plus voire, le fist porter a mie nuit hors de la chambre et metre en une litiere autresi comme ele avoit fet el Val sans Retor, si le fist porter tout endormi en une des plus beles landes del monde bien trois lieues loing d'iluec ; et ele meisme i ala, si le fist a ses gens gaitier de pres. Al matin fu avis a Lancelot k'il estoit en un des plus bials paveillons del monde et vit devant lui une autretel coche comme cele ou il avoit veue la roine et le chevalier et que encore tenoit l'espee de quoi il le voloit ocire<sup>3</sup>.

Ici encore, dans son rapport au personnage principal, Morgain est une figure auctoriale<sup>4</sup> qui démontre son savoir-faire dans l'élaboration d'un mensonge plus

---

1 Michelle Szkilnik, « Le clerc et le ménestrel : prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », *op. cit.*, p. 96.

2 Cf. plus haut.

3 *Lancelot en prose*, tome I, p. 369-370.

4 On se rappelle que c'est également chez Morgain que Lancelot crée la fresque qui est la mise en abyme du roman tout entier (*Lancelot en prose*, tome V, p. 51-52).

vrai que nature. Entre les mains expertes de l'artiste, la fiction est le moyen le plus sûr de faire croire à la réalité. Il y a donc un pouvoir unique de la fiction, et le roman se dévoile en tant qu'invention pure et mise en scène habile.

C'est la liaison entre Lancelot et Guenièvre, noyau et origine de la première Somme en prose, qui permet aux auteurs de chacun des deux romans de créer le hiatus qui fait apparaître la fiction en tant que telle. A la différence de Tristan et Yseut qui finissent par vivre leur amour au grand jour, ils cachent soigneusement leur adultère pendant la plus grande partie de l'œuvre, faisant des chroniques arthuriennes, issues du témoignage des chevaliers de la Table Ronde et fidèlement transcrites par les clercs du roi, l'impossible origine du récit<sup>1</sup>. Les auteurs prennent donc volontairement des distances avec la vocation historique de leurs œuvres ; en livrant malgré tout le récit des épisodes qui avaient été tus par leur protagoniste, ils détournent le rôle de la prose pour affirmer ironiquement la fiction, et adressent un clin d'œil au lecteur. Ce dernier est donc supposé actif face au texte, apte à décrypter tout l'implicite que recèle le feuilletage du sens et à faire lui aussi œuvre de clerc. En revendiquant par ce biais le caractère fictif de son récit, l'auteur pose également une exigence quant aux capacités de déchiffrement de son lectorat.

L'adultère de Lancelot et Guenièvre, par la grâce de Dieu, le Créateur par excellence, donne naissance à Galaad. Ce personnage est également le pur produit de la prose, il n'existait pas dans l'intertexte en vers. Avec lui, l'amour que son père porte à la reine de Logres échappe à l'emprise de la *Charrette*, et devient l'origine d'un nouveau type de fiction, qui trouve son originalité dans la forme prosaïque. Pour Emmanuèle Baumgartner, Galaad est l'incarnation même de la fiction du Graal, revendiquée en tant que telle<sup>2</sup>. La littérature trouve sa vie, son inspiration et surtout son achèvement dans la fiction pure à laquelle l'amour de Lancelot pour Guenièvre donne naissance, la nouvelle littérature du Graal. Ce sont en effet les grandes Sommes en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, et le *Lancelot* au premier chef (à la suite de Robert de Boron), qui transforment le motif du Graal de manière à en faire le vase qui a recueilli le sang du Christ crucifié, et avec lui toute vérité, et le centre d'une liturgie chrétienne pour l'introduire dans l'histoire de l'humanité dominée par les desseins divins. Cette nouvelle perspective est toute entière emblématisée dans Galaad, double céleste parfait de son père.

La littérature arthurienne trouve son avenir dans son univers propre, entièrement fictif, qui trouve toujours à s'étendre par lui-même ; elle est comme le lignage des ancêtres de Lancelot, représenté par neuf fleuves issus du patriarche Celydoine<sup>3</sup>, et qui semble pouvoir se générer lui-même, dans un lignage exclusivement masculin. Ce lignage est celui qui donne la fleur la plus parfaite de la chevalerie arthurienne, emblématique de la littérature du Graal en prose, à la fois pure fiction et pure vérité.

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 393-399.

2 Emmanuèle Baumgartner, « Sainte(s) Hélène(s) », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 356 (première publication dans *Femmes Mariages-Lignages XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle, Mélanges offerts à Georges Duby*, De Boeck Université, Bruxelles, 1992, p. 43-54).

3 *La Queste del Saint Graal*, p. 135-136.

## Éthique, didactisme et esthétique

### Le *Lancelot* : roman didactique / le *Tristan* : roman esthétique ?

Dans le *Lancelot en prose*, la question du nom du héros éponyme est centrale, déterminant à la fois son destin, mais aussi toute l'architecture du roman<sup>1</sup>. Si peu de personnages semblent connaître le nom de baptême de Lancelot, Galaad, qui fait référence à l'univers du Graal, tous le connaissent sous le nom de « Lancelot du Lac », qui le rattache à l'Autre Monde païen. Ce lac, dans lequel il a été élevé et qui fait partie de lui, possède la particularité de n'être pas une étendue liquide, mais un charme qui dissimule une riche cité<sup>2</sup>. Il constitue une sorte de miroir, image par excellence de la réflexivité littéraire, miroir au-delà duquel le lecteur est invité à passer pour découvrir tout un monde, aussi beau que fécond. Lancelot est le représentant d'un roman à l'image de ce lac qu'il porte dans son nom : il faut aller voir sous la surface plaisante du texte, faite d'enchantements, pour y découvrir un sens caché et porteur d'apprentissage ; le lecteur est invité à y grandir en esprit, comme Lancelot a grandi sous le lac<sup>3</sup>. S'il est vrai que le *Tristan en prose* n'est pas vide de toute signification, sa volonté première est-elle aussi d'enseigner ?

Cette volonté didactique, selon Paul Zumthor, non seulement anime le genre romanesque, mais est spécifiquement liée à la prose<sup>4</sup>. Le roman en prose constitue donc le discours didactique par excellence ; il y aurait distorsion volontaire de la forme en prose si cette dernière n'était pas utilisée à des fins d'édification.

Cependant, il existe entre le *Lancelot* et le *Tristan* une différence notable qui réside dans l'expression du sentiment amoureux, puisque le second a introduit nombre de pièces lyriques au cœur de la prose, afin de traduire les effets de l'amour sur les personnages. Tout poème et tout chant du *Tristan en prose* se rattache aux amants de Cornouailles. Ce couple qui parle, et dont on parle en vers ne serait donc pas destiné, du moins pas prioritairement, à transmettre un enseignement au public.

Le *Lancelot* fonctionnait de manière diamétralement inverse, comme le souligne Emmanuèle Baumgartner :

[...] à la différence surtout du *Tristan en prose* dans lequel précisément la parole amoureuse sous toutes ses formes envahit la narration, le *Lancelot* ne pratique guère la réflexion théorique sur l'amour et ignore ou peu s'en faut des « motifs » classiques

---

1 Cf. Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., « Dédoublément », p. 388-405.

2 *Lancelot du Lac*, tome VII, p. 44.

3 Cf. Micheline de Combarieu du Grès, « Les « apprentissages » de Perceval dans le *Conte du Graal* et de Lancelot dans le *Lancelot en prose* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 51-76 (première publication dans *Éducation apprentissages, imitation au Moyen Âge*. Cahiers du CRISIMA, n° 1, novembre 1993), et « Le Lancelot comme roman d'apprentissage – Enfance, démesure et chevalerie », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 77-104 (première publication dans *Approches du Lancelot en prose*, Unichamp, Champion, 1984).

4 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 349 et 365.

comme le monologue amoureux, le débat intérieur, la plainte, l'effusion lyrique etc. Bref, son auteur semble rejeter tous les procédés par lesquels le roman, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, questionne la nature de l'amour et représente ses effets [...]. Il semblerait [que cette discrétion] ait plutôt partie liée avec la nature de l'amour telle que l'image le couple Lancelot-Guenièvre : un amour qui, dans le cas du héros, naît dès la première rencontre, que Lancelot, même lorsqu'il en connaît le prix [...] ne remettra jamais en question et qui sera tout aussi fidèlement partagé par Guenièvre. En ce qui concerne du moins le couple Lancelot-Guenièvre, le *Lancelot en prose* ignore ainsi ou évacue toute problématique de l'amour, s'opposant sur ce point aussi bien aux romans de Chrétien de Troyes qu'au modèle tristanien<sup>1</sup>.

Sans aller jusqu'à affirmer que le *Lancelot* « ignore ou évacue toute problématique de l'amour », nous nous accordons en partie avec Emmanuèle Baumgartner : la question du sentiment amoureux donne lieu à une différence fondamentale entre le *Lancelot* le *Tristan*. En effet, l'amour n'est que rarement évoqué pour lui-même dans le premier roman, mais presque toujours dans ses implications avec la société, la religion... Ce n'est pas l'amour entre Lancelot et Guenièvre qui pose problème, mais l'existence de cet amour au sein du monde arthurien ; cela explique qu'il n'entraîne pas directement de commentaire ou de questionnement, mais qu'il soit surtout évoqué dans des discours édifiants<sup>2</sup>, comme ceux des ermites qui croisent la route du héros<sup>3</sup>, ou encore celui de son ancêtre Symeu<sup>4</sup>. Le traitement du sentiment amoureux au sein du couple principal est étroitement lié au but recherché par l'œuvre tout entière.

On observe que ce traitement est très différent dans le *Tristan*. En effet, l'amour ne naît ni immédiatement, ni de manière évidente entre Tristan et Yseut<sup>5</sup> ; en outre, le couple amoureux est parfois remis en question au profit du compagnonnage chevaleresque<sup>6</sup>... L'amour, dans ce roman, ne va pas de soi, et donne lieu à un traitement pour lui-même, d'où un resurgissement des « motifs » dont Emmanuèle Baumgartner avait constaté la quasi-disparition dans le *Lancelot*, et en particulier celui de la parole amoureuse lyrique. Celle-ci porte l'analyse des sentiments, qui prend le pas sur d'autres formes de commentaire, presque absentes du *Tristan* qui se concentre davantage sur l'énonciation de faits bruts et sur l'épanchement du cœur, comme le laissait attendre le héros éponyme, prince des poètes.

Le contraste est d'ailleurs saisissant lorsque le roman intègre des interpolations, de la *Queste* en particulier : celles-ci, qui sont mises en œuvre spécifiquement à propos de Lancelot ou de son fils et double céleste, offrent un

---

1 Emmanuèle Baumgartner, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 302.

2 Selon Micheline de Combarieu, cette tendance à remplacer l'expression personnelle par le discours didactique se manifeste dans le roman tout entier, jusque dans les formes traditionnellement affectées à l'épanchement du cœur, comme le monologue (Micheline de Combarieu du Grès, « Un exemple de réécriture : le franchissement du pont de l'épée dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes et dans le *Lancelot en prose* », *op. cit.*, p. 35-36).

3 *La Queste del Saint Graal*, p. 123 et suivantes.

4 *Lancelot en prose*, tome II, p. 35 et suivantes.

5 Cf. première partie, chapitre 3, « Les circonstances de l' *enamouement* ».

6 Cf. deuxième partie, chapitre 1, « Des couples ? ».

discours didactique ; les parties tristaniennes, elles, restent du côté du narratif pur et du plaisant. Selon qu'il est en compagnie de Lancelot ou de Tristan, le personnage de Galaad lui-même peut connaître des variations notables. Sa compagnie est la récompense de son père et la preuve que ce dernier a délaissé les chemins de l'amour charnel et de la vaine gloire pour retrouver celui du Ciel<sup>1</sup>. Pour Tristan, il est un compagnon d'armes exceptionnel et le témoin de ses rivalités amoureuses et chevaleresques<sup>2</sup>.

Les scènes d'adieu sont à cet égard significatives. L'interpolation de la *Queste* est pleine de ferveur religieuse et de piété :

En ce qu'il estoit issus de la nef et montés el cheval, une vois descendi entr'aus, qui dist : « Or pense cascuns de bons faires, car li uns de vous ne verra jamais l'autre devant le grant jur espoventable, que Nostres Sires rendra a cascun selonc ce qu'il avra desservi ! » Quant Lanselos entent ceste parole, il dist em plourant : « Fiex Galaad, puis qu'il est ensi que je me depart de vous a tous jours, priés Nostre Seigneur qu'il ne me laisse departir de son service, mais en tel maniere me gart que je soie ses cevaliers terriens et esperitex ! » Galaad li respont : « Sire, nule proiere n'i vaut tant comme la votre ! » Ensi se part li uns de l'autre<sup>3</sup>.

Voilà en une phrase de Galaad rappelé le sermon de l'ermite sur la responsabilité individuelle du pécheur<sup>4</sup>. La tonalité des adieux de Tristan est très différente, puisque ce dernier sollicite l'aide de Galaad pour retrouver Palamède auquel il reproche d'être amoureux d'Yseut<sup>5</sup>. Le monde arthurien se scinde entre les compagnons de Tristan et de l'amour, et ceux de Lancelot et du Graal.

C'est pourquoi les figures issues de la sphère tristanienne, Palamède, Kaherdin, Marc, Dinadan... sont des personnages chantants. Chez eux, l'esthétique prime le didactique, comme Emmanuèle Baumgartner le remarque à propos d'Yseut<sup>6</sup>. Significativement, dans le *Tristan*, ce sont Lancelot et Guenièvre qui prononcent ou écrivent tous les discours didactiques sur l'amour<sup>7</sup>, alors que Tristan et Yseut s'en plaignent en longues plaintes lyriques, en prose comme en vers.

Cette différence de conception entre les deux romans est soulignée par la manière dont se présente la figure auctoriale. L'auteur du *Lancelot* se présente comme un clerc et un homme d'Église : *mestres Gautiers Map*<sup>8</sup> était archidiacre d'Oxford sous le règne de Henri II. Celui du *Tristan* s'est construit une identité en opposition radicale à celle de son prédécesseur : *Luces, chevaliers et sires del Chastel del Gat, voisin prochien de Salesbieres* est un laïc, personnage noble et

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 210-211.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 136 et suivants.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 91.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 91.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 141.

6 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 70.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581 ; tome III, § 691 ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome III, § 259-261 (ce dernier exemple nous paraît particulièrement intéressant en ce qu'il oppose les discours des deux chevaliers : Tristan se plaint d'amour quand Lancelot prononce un discours normatif et sentencieux).

8 *La Mort le roi Artu*, p. 1 et 263.

cultivé, qui lit le latin et le français, alors que sa langue maternelle est l'anglais<sup>1</sup>. Surtout, il se présente *cum chevaliers amoreus et envoisiez*, à l'image de ses héros dont l'histoire aura avant tout un but d'agrément. Le *Lancelot* veut indiquer la voie du salut, le *Tristan* celle du divertissement ; l'un n'utilise donc que la prose, forme didactique, alors que l'autre introduit des pièces lyriques et le vers, forme esthétique. L'un contient un enseignement moral et religieux, l'autre un art d'aimer et de chanter.

Cependant, l'identité de Luce del Gal est une « image feinte<sup>2</sup> », selon les termes d'Emmanuèle Baumgartner, et Jean Frappier, pour désigner le nom de Gautier Map, emploie le mot « supercherie<sup>3</sup> ». Le jeu de masque de l'auteur est une constante et son but toujours plus nuancé qu'il ne l'annonce : la prose du *Lancelot* a certes vocation d'enseignement, mais c'est une prose poétique, à l'esthétique affirmée<sup>4</sup>. Comme l'identité de « *cevalier amoreus* » de Luce dissimule probablement un clerc, sous la prose plaisante qui parle d'armes et d'amour se cache un double discours, moral, même s'il peut être second ; sous l'*ars amandi* se cachent les remèdes à l'amour. L'art d'aimer, l'art de ne pas aimer, l'art poétique, les voies du salut/Salut et celles de l'art sont intimement liés dans nos romans en prose.

## La parole artistique transcende les catégories morales

Si l'on peut affirmer la prédominance de l'esthétique dans le *Tristan en prose*, ce n'est pas uniquement parce que ce roman se veut plaisant avant que d'être édifiant. Les deux perspectives peuvent parfois être confondues, alors même qu'elles paraissent contradictoires, comme l'illustre la réaction d'Yseut lorsque le harpeur lui rapporte les circonstances de la mort de Kaherdin :

Dont li baille tout maintenant la chartre [Kahedin] ens es mains. Et la roïne le prent tantost, si le desploie maintenant et le conmenche a regarder et a lire. Quant ele a la chartre leüe de chief en chief et veü ce k'il avoit dedens, ele dist a soi meïsmes tout plainnement que durement estoit Kahedins sages cevaliers et viseus, ki si sagement et si bel sot metre sa mort en escriture.

La roïne ne dist adont autre cose de la mort de Kahedin, ainsi s'en tint atant. Et nonpourquant, tout fust il en tel maniere qu'ele n'en desist riens, se li pesa il mout durement dedens son cuer de chou k'il estoit ensi mors pour sa folie, car ele savoit bien tout certainement que tele aventure com ceste estoit ne porroit estre longement celee, ançois seroit seü tout plainnement que Kahedins seroit mors pour l'amour de li. Et pour ce en estoit la roïne mout courechie<sup>5</sup>.

Le premier jugement d'Yseut est un jugement esthétique, mais il confond déjà poétique et morale puisqu'il utilise la dérivation *sages – sagement* pour qualifier

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue p. 39.

2 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 59.

3 *La Mort le roi Artu*, introduction p. VIII.

4 Cf. plus haut.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, p. 246-247.

la chartre. En outre, à travers le parallèle *sages cevaliers et viseus / si sagement et si bel*, s'établit l'équivalence *viseus – bel*, donc l'équivalence du Beau et du Bon. Il ne s'agit pourtant pas ici de réintroduire l'équivalence platonicienne du Bon et du Beau puisque, aussitôt après, suit un jugement contradictoire qui oppose le terme *folie* à l'adjectif *sage* précédemment utilisé. La mort de Kaherdin, comme l'en avait prévenu le lai *Folie n'est pas vasselage*, parce qu'elle s'apparente à un suicide, reste réprouvée par la morale<sup>1</sup>. L'œuvre qui en résulte, cependant, aux yeux de celle qui est l'incarnation même de l'esthétique, échappe à l'éthique. Ce que Kaherdin a fait est mal et doit être considéré comme tel, tandis que ce qu'il en fait ne peut être jugé que selon les critères du beau et du laid. L'objet artistique, quel qu'il soit, et donc le *Tristan en prose* ici mis en abyme, peut avoir un contenu éthique et, en cela, faire œuvre didactique ; cependant, en elle-même, elle ne peut être jugée selon des critères moraux, mais purement esthétique et, sur ce point, le roman se place en porte-à-faux avec la théorie platonicienne qui fait du Bon le nécessaire corollaire du Beau.

Cette mort de Kaherdin, qui se joue autour de tout un échange de lettres en forme de lai, est emblématique du roman et de son rapport à l'art. Le *Tristan* repose tout entier sur un paradoxe moral qui consiste à faire d'un couple illégitime ses héros, comme l'avaient fait avant lui les romans tristaniens en vers<sup>2</sup>. L'adultère est le support privilégié de l'œuvre d'art car, nécessairement caché, impliquant le secret et le mensonge, il fonctionne comme une mise en abyme du mensonge fictionnel.

L'amour de Tristan et Yseut, comme celui de Lancelot et Guenièvre qui s'en est inspiré, est un mythe à double titre. Il est devenu légendaire, mais il est aussi le mensonge le plus apte à dire la Vérité, ce qui est la définition même du mythe. Comme l'écrit Mariantonia Liborio : « Les personnages du mythe sont obligés de mentir comme le mythe ment et ruse tout en disant la vérité<sup>3</sup>. » Elle rappelle ensuite que des penseurs comme Augustin ou Isidore de Séville s'étaient eux aussi penchés sur ce rapport de l'art et de la morale :

Dans son *De Mendacio* Augustin considère l'art comme un mensonge à ne pas condamner ; sa *verax significatio* malgré son mensonge naît du fait qu'il représente l'apparence comme telle. Pour les exégètes du Moyen Âge le problème naît de l'interprétation de l'Écriture. Elle aussi est *fabula*. Selon la définition d'Isidore (*Étymologies*, I, 121) : *Fabula poetae a fande nominaverunt, quia non sunt res factae sed tantum loquendo fictae* et pourtant on arrive à saisir *rem quae intenditur ficta quidem narratione sed veraci significatione*<sup>4</sup>.

Le mythe se fonde sur la contradiction d'un mensonge vrai, qui échappe à l'éthique.

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 158.

2 E. Jane Burns, « How lovers lie together : Infidelity and Fictive Discourse in the *Roman de Tristan* », dans *Tristania*, III, 2, spring 1983, p. 18.

3 Mariantonia Liborio, « La logique de la déception dans les romans de Tristan et Yseut », dans *Annali, Sezione Romanza*, XXIII, 1, 1981, p. 162.

4 Mariantonia Liborio, « La logique de la déception dans les romans de Tristan et Yseut », *op. cit.*, note 28 p. 162.

Les romans fonctionnent à l'image des lais des amants qui colportent l'histoire de leurs amours interdites et dont tous les personnages admirent la facture sans jamais les considérer d'un point de vue moral. Le lai de Tristan est l'œuvre d'art par excellence, ce que souligne sa forme versifiée au cœur de la prose. Il est la mise en abyme du roman lui-même, de l'ambition de la Somme arthurienne d'être l'œuvre totale. Le lecteur du *Tristan* comme du *Lancelot* adhère au parti des amants et prend fait et cause pour eux envers et contre tout réalisme. Le langage poétique, au sens large, transcende les problèmes éthiques. Ce qui passe par lui échappe aux règles de la morale pour devenir une émotion esthétique qui fait adhérer le lecteur au parti de ceux qui la font naître. Les héros adultères sont justifiés dans leur amour, ou plutôt n'ont pas besoin de justification, en ce qu'ils sont des mises en abyme du mensonge de l'art.

\*

Le *Lancelot* et le *Tristan* mêlent tous deux, à travers la parole amoureuse, la prose et le lyrisme, mais selon des modalités différentes : prose lyrique pour l'un, introduction de pièces chantées pour l'autre, qui affiche clairement sa volonté de rendre au chant une place privilégiée. Le choix qu'ils ont opéré est signifiant quant au projet spécifique à chaque roman : le *Lancelot* s'intéresse à la liaison amoureuse dans son implication avec l'histoire collective, tandis que le *Tristan* s'attache davantage à l'individu et instaure une sorte de relation interpersonnelle avec le lecteur, dans une parole lyrique toujours actualisée.

Le choix de la prose a, en revanche, un rôle identique dans les deux romans. Celle-ci sert à accréditer la vérité d'une parole humaine, par essence suspecte de mensonge ou au moins d'inadéquation à la réalité : il s'agit de la parole du poète, porteuse de la vérité, universelle, des faits. En outre, dans le *Tristan*, la parole lyrique en vers se charge d'un autre type de vérité : celle, intérieure, des personnages. Si la conception de la parole vraie peut parfois varier, les deux œuvres poursuivent un but commun : atteindre à la Vérité par la création poétique et à travers la fiction. Les deux romans se revendiquent comme des fictions en prose, vecteurs idéals, quoique paradoxaux, du Vrai auquel aspire la littérature du Graal au XIII<sup>e</sup> siècle.

En définitive, les divergences du *Lancelot* et du *Tristan* se résolvent à partir de ce constat de vérité. Si chacun d'eux poursuit à la fois un but moral et un but esthétique, le premier est plutôt didactique, alors que le second s'affirme de préférence comme le type même de l'œuvre d'agrément. Néanmoins, l'esthétique finit toujours par échapper à l'éthique : puisque l'œuvre de fiction est un mensonge qui dit la vérité, elle est fondée sur une contradiction axiologique insoluble, et l'adultère qui constitue l'un des principaux objets de cette fiction échappe alors à tout jugement moral.





## Chapitre 5

### L'amour et la peur des mots

L'œuvre d'art échappe à la morale. La conclusion à laquelle nous sommes arrivée entre en contradiction, non seulement avec le sujet du *Lancelot* et du *Tristan* (centré autour de l'adultère du héros avec la reine, il possède fondamentalement des implications politiques et religieuses) mais encore avec les dires des clercs qui affirment généralement leur volonté d'instruire, et même d'éduquer leur public. Ce n'est que dans le rapport qu'entretiennent les auteurs avec le langage que cette opposition peut se résoudre : éthique et poétique s'avèrent indissociables.

La relation amoureuse mise en scène à travers Lancelot, Guenièvre, Tristan et Yseut, emblématique de la figure de l'auteur et de sa poétique, pourrait aussi refléter l'amour du poète pour la langue et la création<sup>1</sup>. La parole amoureuse se fait alors mise en abyme du langage : c'est à travers elle que ce dernier révèle le mieux sa puissance performative. Son efficacité pourrait alors s'exercer tant sur les personnages que sur les puissances qui les gouvernent (et ainsi déterminer leur destin), ou même sur le lecteur. La *force d'amor* qui donne sa cohésion au monde trouverait son équivalent dans les mots, ceux-ci devenant aptes à faire surgir tout un univers.

Néanmoins, la puissance du langage est aussi destructrice que créatrice<sup>2</sup>. Lorsque les amants parlent d'amour, ne se livrent-ils pas en effet à une réflexion sur le pouvoir des mots et sur leur délicate maîtrise ? La parole amoureuse constitue à plus d'un titre un jeu dangereux.

---

1 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 143 : « La poésie, on l'a dit, parle du langage. Il n'en alla pas autrement au Moyen Âge qu'aujourd'hui ». Cette remarque peut être appliquée à l'œuvre poétique au sens large, et à nos romans en particulier, dont, de surcroît, la poésie au sens restreint n'est pas absente.

2 C'est là une idée fondamentale de la théorie du langage au Moyen Âge, qui le considère comme fondamentalement ambivalent, et par là, d'autant plus dangereux. Cf. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, op. cit., p. 51. La nécessité de la *custodia linguae* se fait donc prégnante, car c'est à la mort que peut conduire l'emploi vicieux de la langue, conditionné par la nature pécheresse de celle-ci ; cf. *id.*, p. 99. Cf. aussi Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997, qui rappelle « [...] les liens, à la fois symboliques, contraignants mais réversibles, de la parole avec la violence, et du dialogue avec le sexe : au point que la plupart des mythes primitifs touchant à l'origine du langage sont des récits de cruauté et de mort. » On ne s'étonnera pas, donc, que pour traduire les effets de ce langage, les auteurs de nos deux romans aient choisis des mythes d'amour et de mort, de « sexe » et de « violence ».

## Mots d'amour et langage performatif

### Un langage efficace

Le style formulaire par excellence est le style épique, où expressions récurrentes et clausules abondent ; cependant, le langage romanesque courtois peut l'être aussi et utilise des *topoi* qui finissent par être plus ou moins vidés de leur sens. Pourtant, dans ces œuvres courtoises la mise en scène du langage est capitale car l'amour, centre du texte, est langage. Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* ne font pas exception. Entre les héros et leurs amies, l'amour naît du regard, mais aussi, et tout autant, de la parole. Lancelot l'explique lui-même à Guenièvre : l'origine qu'il donne à sa passion n'est pas le premier regard qu'il a posé sur elle, mais les paroles qu'elle lui a adressées<sup>1</sup>.

En outre, les mots de l'amour en précèdent toujours les gestes ; ce n'est qu'après avoir avoué leurs sentiments que les personnages les traduisent en gestes amoureux :

Tristanz regarde la hautesce d'Yselt, si en esprent et alume tant qu'il ne desire nule chose fors Yselt, et Yselt ne desire riens fors Tristan. Ensi s'acordent a ceste chose. Tot est passé ; celer n'i vaut riens. Tristanz descoevre a Yselt tot son pensé et com il l'aime de tot son cuer, et cele li redit tot apertement. « Tristanz, fait ele, se tu m'aimes, de ce sui je mout liee et mout joiant, car autresi n'aime je riens ou monde fors que toi, ne n'aimerai tant com je vive ; et si ne sai d'ou ceste volenté m'est venue, ce saiches de voir. » Que vos diroie je ? Puis que Tristanz conoist que Yselt s'acorde a sa volenté, il n'i a nul destorbement, car il sont en chambre sol a seul, qu'il n'ont garde de sorvenue ne paor d'un ne d'autre. Il fait de li ce que il veust et li tost le non de pucele<sup>2</sup>.

Au-delà d'un déroulement canonique, cet ordre indique que, de la déclaration à l'acte charnel, il y a une relation de cause à conséquence, indiquée par la conjonction *puis que* : l'aveu d'amour est l'étape ultime de l'*enamouement* et sa consécration.

Plus significativement encore, la reine Guenièvre annonce qu'elle va embrasser Lancelot, et la parole est alors une sorte de prémisse de l'acte, il n'y a pas entre le dire et le faire de solution de continuité : « [...] *Et neporquant, s'il volt, je le baiseraï moult volentiers.* » *Et il en est si liés et si esbahis que il ne puet respondre fors tant : « Dame, fait il, grant mercis [...] »*<sup>3</sup>. Le langage amoureux révèle un rapport de contiguïté, sinon d'identité entre le dire et le faire. La parole lyrique, qui est l'émanation la plus pure de ce langage, en est particulièrement représentative. La scène du suicide d'Yseut, au cours de laquelle elle chante le *Lai mortal* qu'elle a composé, crée une équivalence entre l'épée de Tristan et les mots de la reine, dont elle veut également se percer le cœur<sup>4</sup>.

---

1 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 111.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 115.

4 Cf. Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, op. cit., p. 117.

Aussi bien que les actes, les mots peuvent détruire. Pour Bénédicte Milland-Bove, le *Tristan en prose* tout entier montre le langage comme une arme<sup>1</sup>. Tristan est ainsi valorisé autant pour son talent oratoire et musical que pour sa virtuosité à l'épée ; c'est pourquoi aussi l'un de ses « doubles » peut être Dinadan qui n'est certes pas le meilleur combattant, mais sait remplacer le maniement des armes par celui des mots.

Cette idée était déjà présente dans le *Lancelot en prose*, qui l'utilisait de manière moins systématique, mais avec des conséquences spectaculaires. En effet, la parole des *losengiers* est meutrière pour tout le royaume<sup>2</sup> ; les révélations qu'un ermite fait à Lancelot et à Mordret sur la naissance et le destin de ce dernier causent la mort du saint homme, aussitôt assassiné par le neveu d'Arthur<sup>3</sup>. Cependant, les mots ont toujours besoin du relais de l'épée pour tuer. La parole amoureuse fait exception, peut-être parce que, emblématique du langage, elle doit l'être aussi de sa force constructrice ou destructrice. En bannissant Lancelot, la reine le jette dans une folie furieuse qui est une mort symbolique et qui manque aussi lui coûter réellement la vie<sup>4</sup>. L'amour du héros pour Galehaut, parallèle à sa liaison avec la reine, en fournit aussi un exemple :

Atant s'en revet Galehout arriere en Sorelois, mais quant il oï la verité comment Lancelos s'en estoit partis et del sanc qui fu trovés en son lit, si cuida il bien qu'il fust mors et que il meismes se fust ocis. Des lors en avant n'i ot riens del conforter, mais neporquant il s'en confortast durement, s'il ne cuidast certainement que il fust mors ; mes ce le faisoit desesperer qu'il ne deignoit mengier ne boivre. [...] Et lors trespasa del siecle comme li plus preudom, a tesmoing des contes, qui onques fust a son tens de son aage<sup>5</sup>.

Les liens logiques mettent en évidence la cause de la mort d'amour de Galehaut : *oï[r] la verité* sur le départ de Lancelot est pour lui la preuve de la mort de son ami. Les traces sont un signe qui, quoique appartenant au domaine du non verbal, parle aux personnages, et représentent la fonction symbolique du langage ; il existe un écart entre tout signe et son interprétation, dont les conséquences peuvent être très graves :

Et quant il vint en Sorelois, si fu receus a trop grant joie, mais de Galehout ne trova il mie, kar il s'en estoit alés entre lui et Lionel por lui querre. Et lors fu Lancelos tos desvés ne ne gardoit l'ore qu'il forsenast, quant il ne savoit a cui conforter et totes les joies que l'en li faisoit li desplaisoient. Une nuit s'embla des gens Galehout a mie nuit et n'enporta que sa cote et sa chemise et ses braies. Et de la grant anguousse qu'il avoit li estoit li nes escrevés en son lit, et si avoit saigné de sanc plaine escuiele. Ensi s'en ala Lancelos. Et quant l'en trova al matin le sanc, si cuida l'en qu'il se fust ocis : si fu si grans li diels com il pot plus<sup>6</sup>.

- 
- 1 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 70.
  - 2 C'est notamment le propos de *La Mort Artu*.
  - 3 *Lancelot en prose*, tome V, p. 219-224.
  - 4 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 207 et suivantes.
  - 5 *Lancelot en prose*, tome I, p. 388-389.
  - 6 *Lancelot en prose*, tome I, p. 388.

On remarque en outre que Galehaut ne voit pas les traces lui-même, mais qu'on lui en parle : la preuve de la mort d'amour<sup>1</sup> passe par le langage.

La gangrène est également invoquée pour expliquer la mort de Galehaut, peut-être dans un but symbolique : les mots causent des blessures qui, comme les plaies *envenimées*<sup>2</sup>, ne se referment pas. Cependant, même si on la considère d'un point de vue strictement médical, cette explication n'est apportée qu'en second lieu et probablement pour que Galehaut, admirable en tous points, ne puisse craindre l'accusation de suicide dont *les gens religieuses* le menacent et qui le mettrait en état de péché mortel. Les mots ont suffi à tuer *li plus preudom, a tesmoing des contes, qui onques fust a son tens de son aage*, parce que cet homme aimait.

Cependant, les mots ne sont pas uniquement destructeurs, et l'auteur l'indique dès le début de son roman, en faisant chanter la *joie* par son héros :

Et chantoit a mervelles bien quant il voloit, mais che n'estoit pas sovent, car nus ne fist onques si poi de joie sans grant raison ; mais quant il avoit raison de joie faire, nus ne pooit estre tant jolis ne tant envoisiés que il assés plus ne le fust et disoit maintes fois, quant il estoit en sa grant joie, que riens nule ses cuers n'oseroit entreprendre que ses cors ne peust mener a fin, tant se fioit en sa joie, qui de mainte grant besoigne le fist puis au desus venir<sup>3</sup>.

Ainsi, *joie*, chant et exploits chevaleresques sont liés, au confluent de la *fin'amor* et de l'*amour fine*. Chanter la *joie*, c'est se rendre capable des plus grandes actions : c'est se donner la capacité de pouvoir transformer une Douleureuse Garde en Joyeuse Garde, d'accomplir un exploit à la fois chevaleresque et linguistique. C'est pourquoi l'on peut dire que l'objet principal que se donne la *fin'amor* est bien le langage en lui-même, puisque la parole associée à la *joie* d'aimer est performative.

Cette efficacité est propre à la *force d'amor*, comme l'affirme Lancelot à Guenièvre lorsqu'il lui déclare que le nom de « *biax dols amis [l]e fera preudome*<sup>4</sup> » : « *Chis mos me conforte en tous mes anuis, chis mos m'a de tous maus garanti et m'a getei de tous les perieux, chis mos m'a saoulé en tous mes fains, chis mos m'a fait riche en toutes mes grans povertés*<sup>5</sup> ». Ce mot a des vertus alchimiques, il transforme une chose en son contraire, et même modèle l'homme, ce qui lui confère aussi une essence démiurgique. Le langage amoureux possède des liens avec la parole sacrée qui crée le monde et le façonne à sa guise. C'est un retour au langage originel et efficace qu'est le Verbe divin ; cette analogie confère au langage une force inégalable : de même que l'amour divin était efficient grâce au Verbe, l'amour humain exerce sa puissance sur les amants et sur le monde à travers la parole amoureuse. Le *Tristan en prose* fonde toute sa poétique sur cette idée, la figure auctoriale se présentant comme un chevalier amoureux et habité par la *joie*<sup>6</sup>. Le roman lui-même devient la preuve de l'efficacité du langage amoureux, en concrétisant une parole *amoreu[se] et envoisie[e]*.

1 Il s'agit en effet d'une (fausse) mort d'amour puisque Lancelot *forsene* car il doit se tenir éloigné de la reine pendant un an et n'a pu trouver de réconfort auprès de son ami.

2 Ce type de plaie est en outre un motif éminemment tristanien.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

4 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 111.

5 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 111.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue.

Comme les mots des premiers jours du monde, où Dieu a nommé chacun des éléments puis où Adam a donné leur nom aux animaux qui l'entouraient, le langage idéal est celui qui s'adapte parfaitement à ce qu'il désigne<sup>1</sup>. Le problème du nom, posé différemment selon le héros éponyme<sup>2</sup>, en est emblématique. Dans le *Lancelot en prose*, la première à appeler le héros par son nom, en l'associant à tous les exploits accomplis depuis son adoubement, est Guenièvre<sup>3</sup>. C'est elle qui, en quelque sorte, donne à cette « branche » de l'histoire du Graal son titre de *conte Lancelot*<sup>4</sup>, et non plus celui de *contes de la Roine as Grans Dolors*<sup>5</sup>. L'amour sait donc donner un nom adéquat<sup>6</sup>, puisque c'est Lancelot qui est au cœur du récit<sup>7</sup>, et non la reine Hélène.

Dans le *Tristan en prose*, ce sont Tristan et Yseut qui, en tant que figures de l'auteur, possèdent cette capacité de nommer de manière appropriée, comme le héros semble le dire en commentant la création de son *Lai Mortal* : « Je l'ai fait anuit tot novel de la moie dolor et de ma mort. Et por ce que je l'ai fait encontre mon definement, l'ai je apelé Lai Mortel ; de la chose li trai le non<sup>8</sup> ». Le nom du poème est une sorte de trope : une figure « étymologique ». Le langage, en particulier amoureux (et même, ici, lyrique), lorsqu'il est manié par un artiste véritable, sait exprimer l'essence de ce qu'il désigne.

Significativement, Yseut compose elle aussi un *Lai Mortal*, peu après son amant. Mais elle n'est pas seule à utiliser les mots avec pertinence. La mère de Tristan, en baptisant son fils, exprime l'essence même du héros<sup>9</sup>. Or, Éliabel fonctionne comme la figure symétrique d'Yseut dans la construction de l'œuvre<sup>10</sup>. La femme liée au héros sert à démontrer l'adéquation du langage romanesque avec

---

1 Le langage idéal est celui des mots donnés par Dieu, dont les hommes se sont peu à peu éloignés au fur et à mesure de l'histoire de leur péché (dont la tour de Babel est l'épisode le plus marquant). Cf. Serge Lusignan, *Parler vulgairement, les intellectuels et la langue française aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, deuxième édition, Paris, Vrin, 1987 (première édition : Montréal, Presses de l'Université de Montréal), p. 41-43. Le poète doit se rapprocher de cet idéal à travers l'outil, fondamentalement imparfait, de la langue vernaculaire. Cf. aussi Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, *op. cit.*, p. 90-91 et p. 94.

2 Dans leur enfance, Lancelot doit le trouver, Tristan le dissimuler. Cf. Adeline Richard, « Les « Enfances Tristan » dans le *Tristan en prose* », *op. cit.* A travers le problème du nom, il semble que l'on retrouve la problématique posée autour du langage par la *Bible* à travers la tour de Babel et son symétrique, l'histoire d'Abraham. Cf. Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, *op. cit.*, p. 68-69 : « Quant à l'appel adressé par Dieu au fidèle Abraham, il contraste de plusieurs manières avec l'intervention de Iahvé à Babel – au point que Bost n'hésite pas à parler d'« antithèse » : auprès de celui dont il fera la souche du peuple élu, Iahvé prend l'initiative ; un dialogue véritable s'instaure, à la suite duquel le patriarche jusqu'alors sédentaire adopte le mode de vie des pasteurs nomades. Les Babéliens voulaient « se faire » un nom ; c'est Iahvé qui « fera » grand le nom de son serviteur. A la dispersion de Babel répond la promesse divine de « bénir toutes les nations » figurément rassemblées dans et par la foi d'Abraham. » Les héros du *Lancelot* et du *Tristan* se font emblématiques de toute l'humanité, descendante de Babel, dans sa recherche de la langue primordiale, et du nom qui sera, comme le Verbe divin, totalisateur et parfait (cf. p. 196-197).

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 109.

4 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 488.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 29.

6 Cette question de l'*impositio verborum* (imposition des noms) préoccupe les grammairiens médiévaux et se doit de figurer dans toute interrogation sur le langage, comme le rappelle

son propos : son rôle est capital au niveau poétique. La mère d'Yseut, semblable à sa fille en bien des points<sup>1</sup>, reflète également cette capacité : elle reconnaît en Tristan celui qui a tué Morholt, le désignant comme l'auteur de l'acte fondateur du récit amoureux. Elle remplit un rôle similaire à celui de Guenièvre dans le *Lancelot en prose*<sup>2</sup>, et justifie le choix du nom que Luce del Gat donne à son œuvre : *l'estoire monseignor Tristan*<sup>3</sup>.

Les « doubles » du héros servent aussi la même idée. C'est le cas, notamment, de Dinadan, lorsqu'il compose le lai *Voir Disant*. Lancelot, d'ailleurs, y insiste :

« Lanselos, fait Dynadans, volés vous oïr un lay que je nouvelement ai trouvé, tout nouvel et du roi March ? Et l'appel le Lay Voir Disant. – Dynadans, fait Lanselos, je vou connois a si subtil et a si sage que je sai tot chertainnement qu'il ne porroit estre en nule guise k'il ne fust trop bien dis et k'il ne deïst verité, quant vous li avés mis tel non, a ce que vous savés bien tout l'affaire le roi March, combien il vauoit au besoing et que il porroit faire. Pour ce di jou tout plainnement que je le voeil oïr sans doute<sup>4</sup>. »

*Quant [il] li [a] mis tel non*, son lai *Voir Disant* ne peut être que l'essence même de la vérité et chacun des mots qui y désignent le roi Marc y est parfaitement approprié.

Les amants sont représentatifs de la capacité du langage à être l'exact reflet de la réalité ; c'est pourquoi les mots qu'ils utilisent retrouvent leur force et leur usage premiers. Emmanuèle Baumgartner commente ainsi l'adresse *A Deu, biaux douz amis* comprise littéralement par Lancelot<sup>5</sup> :

[...] il se pourrait que l'acte de foi que fait d'emblée Lancelot dans le pouvoir du langage définisse plus largement les enjeux du texte en prose. Tout comme le récit tente de saisir, *en son premier commencement*, la fusion vive de l'amour et de la prouesse, peut-être tente-t-il ici (et ailleurs), par le jeu de mots fondateur [...] de redonner à un langage trop usé sa force originelle, de le resémantiser et de faire rendre un son neuf aux formules évidées du pré-texte arthurien<sup>6</sup>.

Le *Lancelot* réactualise les enjeux de la Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle et de l'intérêt alors porté à la langue romane : il tente de lui restituer sa force originelle ; c'est

---

Serge Lusignan, *Parler vulgairement, les intellectuels et la langue française aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 23-24.

7 Cf. troisième partie, chapitre 1.

8 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870.

9 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229.

10 Cf. plus haut.

1 Elle possède notamment la connaissance des vertus secrètes des plantes, puisque c'est elle qui compose le vin herbé.

2 Cf. plus haut, p. 1004.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue ; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 286.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 185.

5 Cf. plus haut.

6 Emmanuèle Baumgartner, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », op. cit., p. 96.

l'amour qui, ici, remotive le sens des mots et qui devient métaphorique d'une poétique capable de rendre au langage sa signification première. C'est parce que l'amour est poésie, et qu'il se fait lui-même métaphore, figure dans laquelle est contenue l'essence même de cette poésie, qu'il peut être une voie de retour vers la langue adamique perdue<sup>1</sup>.

Le *Tristan en prose* lui répond comme en écho : à travers le *Lai Mortal* de Tristan, que nous avons cité plus haut, il atteint le même objectif. En donnant à ce lai le nom qui lui correspond le mieux, en trouvant pour le signifié l'exact signifiant, Tristan rend toute sa force au langage : c'est seulement au moment où il en annonce le titre, que son poème devient efficient et lui fait perdre la raison<sup>2</sup>. En retrouvant l'origine des mots, il leur a conféré une efficacité qui rend ce lai *mortal* au sens propre. Tristan refait ici le geste que doit accomplir le poète dans son roman pour atteindre au plus juste de l'idée ou de l'émotion.

L'épisode de la *folie Tristan* dont est extrait ce lai en est d'ailleurs, dans sa globalité, une illustration. Chez les troubadours, la *folie* est une folie de mots<sup>3</sup> alors que, dans le *Tristan en prose* (et dans le *Lancelot* qui a servi de modèle à cet épisode), ce terme est employé au sens propre. Le héros éponyme, en effet, se trouve dans la même situation que les troubadours dont il perpétue la tradition : se croyant mal payé de son service d'amour, il s'en plaint à travers son chant. Cependant, le langage codé des poètes est ici presque ironiquement réactivé par le roman qui lui rend son sens premier dans le but de lui faire retrouver l'équivalence du mot à la chose.

Alors, à l'instar du *Lai Mortal*, l'œuvre peut avoir une influence sur le monde, et en particulier sur le lecteur. Son effet est à la fois pathétique et esthétique. La réception de l'écrit est mise en scène dans le roman à travers les destinataires des différentes lettres, qu'elles soient en prose ou en forme de lai. Les lettres échangées entre les deux couples d'amants en offrent un exemple intéressant puisqu'elles fonctionnent en partie comme des mises en abyme du roman<sup>4</sup>. A chaque fois, la réaction du destinataire est soulignée et le processus est toujours le même<sup>5</sup> : le talent de l'écrivain *de grant sens à asseoir* les mots provoque l'admiration, remplit la fonction du *placere* (il *plest et atalente*) ; parce que les mots ont été judicieusement choisis et ordonnancés, ils disent la vérité de l'être du destinataire, *toz ses secrez* de son âme (*docere*). Alors, ils ont pour effet de *movere*, de provoquer la compassion, si bien que Lancelot et Guenièvre vont vouloir aider les amants en détresse.

Les lettres qu'ils retournent en réponse ont une fin plus didactique, comme en témoignent les réactions de Tristan et Yseut à leur réception<sup>6</sup> : Yseut envoie sa lettre à son amant qui, suivant les conseils de Lancelot, quitte la Petite Bretagne où il vient de se marier pour retourner en Cornouailles, où se trouve son *cuer*<sup>7</sup> (en

---

1 Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, *op. cit.*, p. 96-97 et p. 197-198.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 870-871.

3 F. R. P. Akehurst, « La folie chez les troubadours », *op. cit.*, p. 24.

4 Cf. plus haut.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 573 et tome III, § 689-690.

6 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 582.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.



même temps que le *docere*, on peut dire que Lancelot est arrivé à *movere* Tristan, au sens propre autant qu'au sens figuré). On retrouve donc dans ces lettres toutes les fonctions que le roman doit remplir auprès du lecteur, qu'elles soient esthétiques ou didactiques. Mais elles ne parviennent à leur but que parce que leurs auteurs savent manier *soutilment* le langage, de manière à ce qu'il soit efficace. En adéquation avec la vérité de l'être, il peut à la fois plaire, émouvoir et instruire.

## La valeur programmatique du langage

Le langage préside à toute destinée. L'exemple le plus frappant en est celui de Tristan. En effet, son nom lui est tout d'abord donné par sa mère pour une raison d'adéquation avec sa situation : « quant por tristece [est] en terre venuz, [il] avr[a] de sa premiere aventure non<sup>1</sup> ». L'auteur justifie ainsi le don du nom, ce qui est propre au personnage de Tristan ; on ne trouve rien de tel dans le *Lancelot en prose*, alors que la problématique du nom est cruciale pour le héros éponyme<sup>2</sup>. Cependant, par la suite, ce nom sera non plus commémoratif, mais programmatique de toute la destinée du personnage principal<sup>3</sup> et, corrélativement, de tous les personnages dont la vie est mêlée à la sienne (celle d'Yseut en particulier puisque, à travers sa mère, c'est sa relation à la femme qui est désignée comme mortifère<sup>4</sup>). Ainsi, dans un mot, c'est le roman tout entier qui est potentiellement contenu. Ce dernier apparaît comme la gigantesque *amplificatio* du nom du héros éponyme, qui donne lieu à une vaste réflexion sur la puissance poétique du langage en lui-même : en un mot réside tout un monde.

Cette idée était déjà en germe dans plusieurs récits tristaniens antérieurs, qui contenaient cette exégèse du nom de Tristan<sup>5</sup>. Elle avait été reprise par le *Lancelot en prose* en même temps que de nombreux autres éléments de la légende<sup>6</sup>, quoique de manière moins appuyée. Le texte s'ouvre sur les origines du héros éponyme :

[...] avoit non Lancelos en sournon, mais il avoit non en baptesme Galaaz. Et che pour coi il fu apeleis Lancelos, che devisera bien li contes cha avant, car li liex n'i est ore mie ne la raisons, anchois tient li contes sa droite voie et dist que li rois Bans avoit .I. sien voisin qui marchisoit a lui par devers Berri, qui lors estoit apelee la Terre Deserte<sup>7</sup>.

L'intérêt n'est pas de souligner la concordance entre un événement et le surnom habituellement utilisé pour l'enfant. Pourquoi mentionner ce changement de nom, plutôt que d'en informer le lecteur beaucoup plus tard, au moment où le héros apprend qu'il y aura un élu du Graal, et que ce ne sera pas lui<sup>8</sup> ? C'est qu'il est symbolique de la perte de l'élection. Les premières lignes du roman vouent le

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 1.

3 Cf. deuxième partie, chapitre 4.

4 Cf. deuxième partie, chapitre 4.

5 Cf. seconde partie, chapitre 1.

6 Cf. plus haut.

7 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 1.

8 *Lancelot en prose*, tome II, p. 36-37.

héros, à travers la transformation originelle du nom de Galaad en Lancelot, à l'adultère avec Guenièvre et aux multiples conséquences tragiques qu'il aura sur le royaume de Logres.

Il y a donc, au centre de chacun des deux romans, un personnage masculin dont le nom gouverne la destinée et détermine négativement la relation avec la femme aimée. Cette problématique du nom est posée dès l'arrivée du héros dans le livre, et ce dernier semble alors procéder de ce nom programmatique. On pourrait dès lors affirmer que toute fatalité, dans le *Lancelot* comme dans le *Tristan en prose*, est une fatalité du langage. Celui-ci possède le pouvoir poétique par excellence qui est de faire et défaire les destinées, édifier tout l'univers du roman et planifier son autodestruction.

Le destin est affaire de langage, comme en témoignent les inscriptions prophétiques présentes dans les deux romans. Elles apparaissent sur des tombes, comme à Corbenic<sup>1</sup>, ou sur des pierres qui attendent les futurs exploits de ceux qu'elles célèbrent<sup>2</sup>. Ces prophéties concernent le personnage principal ou le royaume arthurien dans son ensemble, montrant une nouvelle fois l'interdépendance de leurs destinées. Ces prédictions ont été scrupuleusement transcrites afin d'avoir, une fois *entaillies, encisees*, valeur monumentale. Elles ne sont que pur langage, séparé de tout émetteur : l'écriture gravée dans la pierre en fait une parole devenue universelle et atemporelle, comme coupée de l'énonciation. Ce pur langage a le visage du destin.

Paul Zumthor nie l'existence d'un tragique véritable dans le roman du XII<sup>e</sup> siècle :

La fiction romanesque médiévale a peu de traits communs avec celle qui prévaudra dans des récits ultérieurs. A peine moins que la *fine amour* dans le grand chant courtois, elle est tournée sur elle-même, sans souci de refléter autre chose que ses propres jeux. D'où l'absence de vrai tragique. Le suicide même de Didon, dans l'*Enéas*, est comme dilué dans la vaste sérénité de la narration. Le roman incarne un rêve de bonheur, un sentiment de force, la volonté de triompher d'un mal. Ce fut là, sans nul doute, sa fonction sociale initiale : elle survécut des siècles aux conditions qui l'avaient produite<sup>3</sup>.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, tout change sur ce point et nous voyons dans le *Lancelot* comme le *Tristan* des œuvres tragiques, en particulier à travers la relation amoureuse du héros éponyme avec la reine. Cependant, il est vrai que le tragique ne se situe que de manière secondaire au niveau de la narration et que l'œuvre se plaît à l'auto contemplation : à l'origine de tout, il y a la tragédie du langage qui emprisonne les amants dans les rets du destin. Il est intéressant pour nous que Paul Zumthor prenne ici l'exemple du suicide de Didon, intertexte de la mise en scène qu'Yseut organise autour de sa propre tentative de suicide<sup>4</sup>. La reine de Cornouailles, en se servant conjointement de l'épée et de son chant pour mettre fin à ses jours<sup>5</sup>, montre que la

---

1 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 202.

2 *La Mort le roi Artu*, p. 228, *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 236.

3 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 370.

4 Cf. deuxième partie, chapitre 1.

5 Cf. plus haut.

tragédie ne se joue pas uniquement au niveau narratif : le roman parle du roman, et dit que son tragique se trouve dans les mots.

On voit ici se dessiner dans le langage un pouvoir aussi immense qu'inquiétant, comme l'est celui du sentiment amoureux. Dans les deux romans, l'amour est un amour de mots : il constitue un vecteur important de la puissance de la langue, il en est la manifestation sensible. La fatalité de l'amour n'est que la face la plus visible de la fatalité du langage, cet outil dangereux et fascinant que le poète doit à la fois aimer, respecter et maîtriser pour créer son univers romanesque.

## Puissance épiphanique du langage

Du nom du héros éponyme procède toute l'œuvre dans sa trame narrative. Le langage y possède une vertu épiphanique. La *force d'amor* qui donne sa cohésion au monde arthurien<sup>1</sup> se confond alors avec la force du langage.

Ce dernier donne à cet univers fictif sa cohérence en créant des réseaux lexicaux qui forment une trame serrée. Dans le *Lancelot*, le personnage éponyme est marqué dès son enfance par la *joie* qui devient son emblème. Ce terme, qui apparaît au début du récit, prolifère ensuite dans le texte par l'intermédiaire du héros : il rebaptise la Douleuse Garde en Joyeuse Garde (qui lui est encore associée dans le *Tristan*), s'exile à l'Île de Joie...<sup>2</sup>. Tristan, au contraire, essaime autour de lui le champ lexical de la tristesse qu'il porte dans son nom, en se l'associant de manière récurrente, puis en l'étendant à son entourage. A Yseut, tout d'abord, mais aussi à Marc, comme en témoignent les nombreuses dérivations autour de *dolor* auxquelles donne lieu l'imminence de la mort douloureuse qui attendait le héros depuis sa naissance :

La roïne, qui tant a *doel* qu'ele ne desire fors la mort, mainne son *doeil* et jour et nuit et ne s'en choile por le roi March, car ele vauroit bien que li rois l'oceïst, si fineroit adont son *doeil*. Ele aperchoit bien que li roi s'en repent de ce qu'il a fait de monsieur Tristran ocirre. Quant les nouveles viennent que mesure Tristrans se trait a fin si cruelment qu'il ne puet plus durer de trois jours u de .IIII., ele dist : « Muire quant Diex plaira, car certes je li ferai compaignie celui jour ! Se Diex m'ament, je m'ocirrai celui jour, si fineront mes *dolours* ! » Teus paroles disoit la roïne, quant on li dist que mesure Tristrans estoit a fin venus. Li rois en estoit assés plus *dolans* qu'il ne faisoit le samblant<sup>3</sup>.

La douleur que ressent Tristan à son agonie se propage jusqu'à son oncle qui, peu auparavant, *plus en est[oit] liés qu'il ne fu[st] piecha mais et a joie et leesce*<sup>4</sup>.

La douleur gagne ensuite la Cornouailles tout entière<sup>5</sup>, mais aussi le royaume de Logres et le monde arthurien en général, comme l'affirme Tristan dans sa déploration :

---

1 Cf. plus haut.

2 Nous avons étudié le couple Lancelot-Guenièvre dans son rapport à la *joie* p. 98 et suivantes.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 77 (c'est nous qui soulignons).

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 77.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 84.

« Ha, Dynadant, biaux dous amis, ici faut nostre compaignie ! Or sui plus fierement gabés que gaber ne me soliés ! Vous ne serés mie a ma mort, mais je sai bien que encore en ferés vos mainte plainte. Dolans, tristres en serés, quant vous savrés que serai mors. [...] Saigremor, biaux dous amis, ces trois [Palamidés, Lancelot et Dynadant] me saluerés de ma part, et lour dites seürement que je sui mors dolans et tristres de ce que si tost faut nostre compaignie. [...] Et lour dites [a ceus de la Table Reonde] que je sui tristres pour amour de cevalerie, que je muir si tost que je ne sui en ma personne demouré ! [...]Quant il orront de moi parler, et regarderont mes armes, quit que pour moi feront maint regart pesme et l'aventure maudiront del caup que li rois me donna<sup>1</sup>. »

La *tristesce* du héros se propage en cercles concentriques jusqu'à contaminer tout le monde arthurien, représenté par son corps emblématique, la Table Ronde, et qui va entrer, comme conséquemment à la mort de Tristan, dans l'agonie de la *Mort Artu*.

La cohérence lexicale ainsi apportée aux deux œuvres crée pour chacune un monde caractéristique, avec toutes ses particularités. Mais il fait également surgir avec lui d'autres mondes qui lui sont culturellement attachés. Ainsi, le paradigme de la tristesse, dans le *Tristan en prose*, convoque non seulement les versions antérieures de la légende qui en faisaient déjà un élément constitutif du personnage, mais aussi le *Lancelot en prose*, dont il reflète l'image en négatif, en construisant son protagoniste à l'inverse d'un héros de la *joie*. Le vocabulaire utilisé dans l'environnement des deux couples adultères a pour fonction de susciter le monde des romans en prose dans son ensemble, voire celui du roman arthurien en général.

Ainsi, lorsque l'auteur du *Tristan*, à la mort de son héros, écrit que Lancelot *tout forcen[e] d'ire*<sup>2</sup>, il rappelle au lecteur coutumier de cette littérature toutes les scènes de *forsenerie* du *Lancelot en prose*, où le héros perd la raison à cause de son amour pour Guenièvre<sup>3</sup>.

Nous avons noté la quasi-absence de description des personnages dans le *Tristan*<sup>4</sup>. C'est probablement la disparition du portrait féminin qui est la plus surprenante, tant il s'agit d'un *topos* romanesque. On possède cependant un renseignement concernant Yseut : la couleur de ses cheveux. Lors des premières apparitions de son personnage, elle est désignée par le nom d'*Yselt la Bloe*<sup>5</sup>. Ce terme de *bloe*, à lui seul, supplée à la description car il est chargé de tout un potentiel de référents. Outre l'Yseut des poèmes en vers, il rappelle toutes les héroïnes arthuriennes, toujours semblables, et qui sont toutes des *bloes* issues des nombreux intertextes du roman en prose, qu'il s'agisse de Blonde Esmerée<sup>6</sup>,

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 80. En effet, au § 141, la réaction des habitants de Logres et de la cour d'Arthur correspond à la prédiction de Tristan.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, §141.

3 Nous rappelons que l'amitié qui unit Lancelot et Tristan est en quelque sorte substituable à leurs liaisons amoureuses (cf. deuxième partie, chapitre 1).

4 Cf. première partie, chapitre 4.

5 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 325, 355...

6 Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, roman d'aventures édité par G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1991. Cf. Adeline Richard, « Le Fil d'or de Blonde Esmerée », dans *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, études réunies par Chantal Connochie-

d'Énide (dont le manteau est rappelé par la luxueuse toilette d'Yseut à Louveserp) et bien sûr de la Guenièvre de la *Charrette*<sup>1</sup> ainsi que, plus généralement, des héroïnes de Chrétien de Troyes. Yseut devient représentante universelle de la demoiselle arthurienne. Elle évoque à elle seule non seulement l'idéal féminin romanesque mais aussi tout un monde hanté par des demoiselles aux cheveux d'or dont elle est l'archétype.

Le poète du *Tristan* réfléchit sur le statut du mot et y voit bien plus que la relation d'un signifiant à un signifié, car ce signifié recèle un univers d'intertextes et d'expériences littéraires antérieures, qu'il fait ressurgir par sa seule puissance épiphanique. L'auteur nous paraît en cela se situer dans la lignée de penseurs tels qu'Isidore de Séville, qui proposent le même type de réflexion sur le langage<sup>2</sup>, et témoignent de l'intérêt vivace du Moyen Âge pour cette question. Les mots portent en eux-mêmes tout un monde et, en proliférant dans le texte, créent des réseaux lexicaux qui donnent à ce monde sa cohésion. Cette récurrence de certains termes est l'un des éléments constitutifs de la prose lyrique des deux romans<sup>3</sup> ; il s'élève dans le *Lancelot* et le *Tristan* un hymne du poète au langage romanesque et à la prose, qui fait écho au chant d'amour de l'amant pour sa dame : comme celle-ci est *miroer dou monde*<sup>4</sup>, la langue recèle et reflète tout un univers.

## Limites et dangers du langage

---

Bourgne, Senefiance 50, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 325-337.

- 1 Alors que le roman en prose ne nous donne aucune indication quant à l'apparence physique de la reine, Chrétien de Troyes, à travers l'épisode du peigne, nous parle de sa blondeur (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, *op. cit.*, v. 1487-1494).
- 2 Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, *op. cit.*, p. 36-39 : *De pecoribus et iumentis. Omnibus animantibus Adam primum vocabula indidit, appellans unicuique nomen ex praesenti institutione iuxta condicionem naturae cui serviret. Gentes autem unicuique animalium ex propria lingua dederunt vocabula. Non autem secundum Latinam linguam atque Graecam aut quarumlibet gentium barbarum nomina illa inposuit Adam, sed illa lingua quae ante diluuium omnium una fuit, quae Hebraea nuncupatur. Latine omnium una fuit, quae Hebraea nuncupatur. Latine autem animalia sive animantia dicta, quod animentur vita et moveantur spiritu.* « Du bétail et des bêtes de somme. C'est Adam qui, pour la première fois, imposa des noms à tous les êtres animés, appelant chacun, par une institution immédiate, d'un vocable conforme à la condition naturelle à laquelle il était assujéti. Les peuples donnèrent, d'autre part, un nom dans leur propre langue à chacun des animaux. Mais les noms imposés par Adam ne furent pas pris au latin ou au grec ou à un des peuples barbares, mais à la langue hébraïque. On dit en latin *animalia* (animaux) ou *animantia* (êtres animés), parce que la vie les anime (*animentur*) et que le souffle vital leur donne le mouvement. » Isidore affirme bien que la langue d'origine est celle dont les mots étaient en parfaite adéquation avec la chose. En outre, le terme *animalia* renvoie naturellement à l'épisode de la Genèse où les animaux sont créés par insufflation de l'*anima* du souffle de vie, puis nommés par Adam.  
Cf. aussi, sur la réflexion à propos de la langue (et plus particulièrement du *roman*) : Serge Lusignan, *Parler vulgairement, les intellectuels et la langue française aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.* ; Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, *op. cit.*
- 3 Cf. troisième partie, chapitre 4.
- 4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581 ; Ménard, tome VIII, § 138...

## Instabilité du signe

La relation amoureuse est un terrain privilégié pour étudier le langage, d'une part parce qu'elle passe par la parole, mais aussi parce que la tradition littéraire prête au langage amoureux une puissance particulière : comme Kaherdin, on peut mourir blessé par les mots de la femme aimée ; les effets de la parole, dans ce contexte, sont toujours décuplés, et les dangers qu'elle recèle n'en sont que plus visibles.

Si dans un mot il y a tout un monde en puissance, c'est que les possibilités de significations et de connotations en sont extrêmement vastes : de ce fait, le premier piège du langage est son instabilité, sous son apparente rigueur<sup>1</sup>. Le *Lancelot en prose* affirme, dès le début de l'œuvre, cette fluctuation du sens, par l'intermédiaire de l'histoire d'amour naissante entre Lancelot et Guenièvre. La méprise à laquelle donne lieu le « *A Deu, biaux douz amis*<sup>2</sup> », compris littéralement par le chevalier, fonde la carrière de ce dernier sur un malentendu<sup>3</sup> et ouvre la réflexion sur la polysémie des mots. Celle-ci est dangereuse : si elle semble d'abord avoir une action bénéfique (au moment où Lancelot explique sa méprise, il a accompli nombre d'exploits et il a sauvé le royaume d'Arthur en faisant de Galehaut un fidèle allié), elle scelle aussi la fin du royaume de Logres en donnant naissance à la liaison qui sera un élément déterminant de sa chute. Les *quiproquos* du langage peuvent causer la fin d'un pays.

Dans le *Tristan en prose*, ce danger se situe plutôt à l'échelle de l'individu, et s'il se manifeste de manière moins étendue, son action, presque immédiate, est plus évidente. La *folie Tristan* en est l'exemple le plus spectaculaire :

En cele seson que Kehedins reperoit droitement si abandoneement avec mesure Tristan et avec la roïne Yseut que nus ne l'en faisoit contredit avint chose sanz faille que mesure Tristanz trova un jor les lettres que la roïne avoit envoiées a Kehedin. Kahedins les avoit leanz aportées. Quant mesure Tristanz ot les lettres trovées, et il les ot leües, onques en sa vie n'avoit esté tant correciez qu'il ne fust encores plus a celi point, car maintenant qu'il vit les lettres il cuida tot vraiment que la roïne l'eüst lessié por Kehedin et qu'ele amast Kehedin de tot son cuer. Mesure Tristanz ne set qu'il doie faire. Il art toz de duel et il a grant piece pensé a ceste chose, il ne set quel conseil il i doie metre fors tant qu'il dit a soi meïsmes qu'il ocirra Kehedin qui les amors de madame Yseut li a tolues. Il i a fait tel felonie que greignor ne li poïst faire. Or est mestier qu'il li en rende gerredon si merveilheus que des ores mes ne s'entremete Kehedins de faire nule felonie envers si bon chevalier com est Tristan de Leonois. Sor Kehedin torne son duel et l'achaison de totes choses. A li se prendra il dou tout. Or puet Kehedins bien dire seurement qu'il n'a poior anemi en cest monde qu'est mesure Tristanz. Mors est se mesure Tristanz l'atant bien. Or se gart bien Kehedin, que sa vie est en aventure. Contre mesure Tristan ne porroit il durer, se mesures Tristanz le vient ataignant, ensi dolenz, ensi pensis, com cil qui vraiment cuide qu'il ait perdu madame Yseut par Kahedin<sup>4</sup>.

---

1 Le langage amoureux en est le témoignage, comme l'expliquent Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, op. cit., p. 145.

2 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 285.

3 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 109-111.

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 836.

Le *quiproquo* est souligné par l'utilisation du verbe *cuidier*, et ses conséquences par divers moyens stylistiques : traduisant l'affolement de l'esprit, le rythme est soutenu, du fait de la brièveté des phrases et de la répétition obsédante du nom de Kaherdin ; de plus, ces paroles sont rapportées au discours indirect libre où Tristan devient l'objet de son propre discours, comme extérieur à lui-même, rappelant ainsi le sens étymologique de la *forsenerie* qui attend le héros.

Ce type de méprise est inévitable dans le monde du *Tristan en prose*, marqué par une faillite du sens, où les mots peuvent dire une chose et son contraire<sup>1</sup>. La langue produit des mirages, un même nom recouvrant des réalités totalement différentes, alors que le lecteur se laisse prendre au piège d'une apparente synonymie. Ce danger pourrait être illustré par les deux Yseut. C'est parce qu'elles portent le même nom que Tristan se laisse abuser par le charme d'Yseut aux Blanches Mains :

[Tristanz] regarde mout volentiers Yselt por la biauté qu'il voit en li, et li plect mout et embelist, et la chose qui plus le tret a s'amor est li nons d'Yselt, car il li semble que se de ceste Yselt puet la compaignie avoir et la joie, ja d'autre Yselt ne li sovendroit<sup>2</sup>.

Le nom est ici déceptif, en nivelant, en apparence, les différences et les individualités : la dernière proposition est significative, puisque dans le syntagme *d'autre Yselt*, le nom propre, à l'extension unique par définition, semble se transformer en un nom commun. Cela expliquerait la pâleur de la figure d'Yseut aux Blanches Mains<sup>3</sup> : elle n'est que langage, un fantôme linguistique destiné à dévoiler le danger des mots.

Dans un tel contexte, les valeurs que recouvrent les mots deviennent fluctuantes. Bénédicte Milland-Bove a étudié sous cet angle l'opposition sagesse/folie :

Le roman souligne ainsi les mécanismes ludiques de son écriture. Le langage et le roman tout entier sont conçus comme un jeu qui se prête à toutes les variations, reprises, transformations, échanges. Si le texte peut sembler parfois contradictoire, il s'agit en fait d'une volonté de faire contraster deux attitudes, de prendre le contre-pied du schéma attendu, de placer un personnage dans une situation inédite. L'utilisation étendue que fait le texte du vocabulaire de la sagesse et de la folie contribue également à donner l'impression d'une reprise et d'un échange perpétuels, vertigineux, entre les termes et les jugements de valeur dont ils sont porteurs<sup>4</sup>.

Au-delà de « l'étude de [...] mécanismes ludiques », nous voyons dans ce renversement, déguisée sous un masque souriant, une interrogation sur les rapports conflictuels du langage et des valeurs morales, en particulier dans le domaine

---

1 Bénédicte Milland-Bove, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 80.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 560.

3 Cf. plus haut.

4 Bénédicte Milland-Bove : « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *op. cit.*, p. 81.

amoureux où prolifère le vocabulaire de la sagesse et de la folie<sup>1</sup>. L'amour a un statut ambigu du point de vue de la morale et de la religion<sup>2</sup>, mais ce phénomène est directement lié à la réversibilité des valeurs qui trouve son origine dans celle du langage.

Le *Tristan*, sur ce point, reprend et approfondit les réflexions entamées par le *Lancelot en prose*. La première rencontre de Lancelot et Guenièvre y est encore prétexte. Peu avant que la reine ne donne congé au chevalier par le *Adieu, biax dous amis* qui scelle l'amour dans le cœur du jeune homme, ce dernier est pris de *vergoigne*<sup>3</sup> à sa vue. Ce terme est ambigu car il possède un sens moral qui peut être connoté méliorativement ou péjorativement<sup>4</sup> : il désigne aussi bien la conscience douloureuse de la faute que l'offense qui en résulte. Dans le texte, la *vergoigne* conserve son ambiguïté : humilité ou culpabilité devant ce qui est pressenti comme un péché ? L'auteur se garde de clarifier la situation, jouant sur l'ambiguïté du signe, dont l'histoire de Lancelot et Guenièvre se fait le vecteur privilégié.

La structure même du *Lancelot en prose* révèle le danger qui résulte de la réversibilité des codes. Le Graal y fonctionne sur ce point comme une sorte de charnière. Avec le passage dans le temps du Graal, dans la *Queste*, le code courtois et ses fastes sont complètement dénigrés. La valeur de tout signe est alors bouleversée, comme l'illustre la rencontre de Bohort, « double » non réprouvé de Lancelot, avec un cygne(/signe ?) et un oiseau noir<sup>5</sup> : le code des couleurs est inversé entre blanc et noir<sup>6</sup>, si bien que Bohort pourra croire un temps l'explication du faux religieux concernant cette vision, où la corneille *senefie [le] grant pechié* qui le fera *escondire* le cygne<sup>7</sup>. Seul l'abbé pourra révéler au chevalier le nouveau code ici à l'œuvre, où le noir est la couleur de *Saint Eglyse*, et le blanc celle de *l'anemi*<sup>8</sup>. Les valeurs changent et les signes aussi : l'amour de Lancelot pour la reine, auparavant source d'exploits et de bienfaits devient empêchement pour le chevalier d'accomplir les plus hautes aventures, et les couleurs inversent leurs significations. Déjà, le *Lancelot en prose* nous avertit de l'instabilité de tout signe et du peu de fiabilité du langage, dont la nature s'apparente par son ambiguïté à

---

1 L'une des conséquences de la *folie Tristan*, dont le point de départ est un *quiproquo*, est qu'Yseut veut venger son ami, qu'elle croit mort, en envoyant à Kaherdin le lai *Folie n'est pas vaselage* (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 158) où le vocabulaire de la folie et de la sagesse se déploie pour fustiger l'*amour ki fait vie perdue*. Son destinataire lui répond par l'incertitude quant à la manière de juger le lai qu'il lui envoie à son tour : *Douche dame, vaillans et sage,/ Je en vous puis mander mesage/ De ma mort ne de mon malage/ Fors chest brief. Ne sai s'est folage* (*Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 163).

2 Cf. seconde partie, chapitres 3, 4 et 5.

3 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 285.

4 Cf. Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 167 et suivantes.

5 *La Queste del Saint Graal*, p. 170-171.

6 D'ordinaire, le blanc est la couleur angélique (*La Queste del Saint Graal*, p. 140 et suivantes, p. 182). Le noir est au contraire celle du démon (*La Queste del Saint Graal*, p. 104-105).

7 *La Queste del Saint Graal*, p. 179.

8 *La Queste del Saint Graal*, p. 185.



celle du *cygne* : son plumage est blanc, mais sa chair est noire<sup>1</sup>. Ce roman, et le *Tristan* plus encore, se situent dans le mouvement poétique du XIII<sup>e</sup> siècle qui montre un langage susceptible d'échapper parfois à ses utilisateurs, dans une communication faussée sous une apparente compréhension<sup>2</sup>.

## La parole masquée

La réversibilité du signe peut fonctionner à l'insu des personnages, mais ils peuvent également s'en servir comme d'une arme. Les plus habiles à utiliser la parole équivoque sont Guenièvre et Yseut, adresse qui les rend suspectes et fait d'elles des séductrices ; elles détournent le langage pour parvenir à leurs fins, et possèdent en cela des aspects sataniques<sup>3</sup>. Noëlle Lévy rappelle cette faculté de la femme impudique, dont les femmes adultères constituent une variante particulière : « Ainsi, plus qu'elle ne transgresse les frontières, la femme impudique rend toute catégorie inopérante : désignée par un vaste système de signes, elle le détruit de l'intérieur<sup>4</sup> ». La femme impudique est à l'image de sa parole : polymorphe, elle met en abyme la dangereuse polysémie du langage, d'où l'importance de faire de Guenièvre et Yseut les figures autour desquelles se développent le secret et le mensonge.

Le serment de la Blanche Lande, dans les légendes tristaniennes en vers, en constituait la scène emblématique. Le *Lancelot* et le *Tristan en prose* n'ont pas conservé cet épisode de leurs intertextes, mais l'ont remplacé par plusieurs autres scènes, plus rapides, moins fastueuses et moins marquantes pour l'imagination du lecteur<sup>5</sup>. Nous ne pensons pourtant pas qu'il faille y voir la volonté de faire passer au second plan le problème de la duplicité de la langue, qui nous semble, au contraire, être au centre des œuvres. Il s'agit plutôt d'un nouvel avertissement à décrypter, qui montre à quel point cette ambiguïté peut être sournoise et, par là même, plus dangereuse. Il faut se méfier de la parole et toujours être en alerte afin d'être capable d'y déchiffrer le double sens.

Le *Lancelot*, et plus encore le *Tristan*, manient facilement l'ironie, notamment dans le domaine de l'amour. Ce procédé présente ici un double avantage. Tout d'abord, l'ironie est un moyen de dénonciation efficace, en matière linguistique aussi bien qu'éthique : elle permet de mettre en valeur les dangers liés à l'utilisation du langage. En outre, elle est elle-même la mise en abyme de ces dangers puisque l'ironie, en particulier à travers l'utilisation de l'antiphrase, repose sur le double langage, comme dans ce faux avertissement de Guenièvre à son époux : « Et la roine s'an sourist et dist au roi : "Sire, vos loez trop Lancelot. Que savez vos ore se je en avrai envie por les granz biens que vos en dites<sup>6</sup> ?" ». Elle

---

1 *La Queste del Saint Graal*, p. 185.

2 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 140-141.

3 Cf. seconde partie, chapitre, p. 349 et suivantes.

4 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 365.

5 Cf. seconde partie, chapitre 3.

6 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 344.

présente son amour pour Lancelot comme potentiel, alors qu'il est avéré, afin de brouiller les pistes de manière ludique. Ce jeu pourrait paraître gratuit ; cependant, il possède des utilités multiples : au niveau de la fiction, la distance ironique présente un éventuel adultère comme absurde ; au niveau réflexif, il est une illustration de la parole à double sens, grâce à la double énonciation. A travers l'ironie, le langage, et tout le roman à sa suite, sont déguisés, à l'image des amants qui avancent masqués.

Dans ce contexte, rares sont les paroles fiables. Dans le *Lancelot*, elles sont d'origine divine. Comme le signale Micheline de Combarieu du Grès, elles proviennent du Graal, qui est la source de toute vérité<sup>1</sup>. Si le Graal a provoqué un bouleversement des codes qui rend le langage incertain, la parole qui en émane directement est digne de confiance et univoque.

La seule parole qui se donne pour équivalente à celle de Dieu, de ce point de vue, est celle du poète démiurge<sup>2</sup>. Emmanuèle Baumgartner l'affirme :

Tout se passe donc comme si dans cet univers du *Tristan* [...] la parole lyrique échappait seule à cette perversion du sens. Saisie à la source même, dans l'ébranlement de l'être, qu'il s'agisse de la douleur ou de la joie d'aimer, elle seule saurait produire dans son immanence et dans son immédiateté [...] un discours véridique<sup>3</sup>.

La parole lyrique est la parole poétique par excellence et celle de la fiction vraie. Ainsi, le romancier se présente comme seule habileté à dire le vrai, il sait maîtriser le langage pour en déjouer les pièges. C'est peut-être la raison pour laquelle l'amour, en particulier dans le *Tristan*, n'est présenté comme possible que dans les *loci amoeni*<sup>4</sup> : ces derniers sont en effet, au propre comme au figuré, des lieux rhétoriques, issus directement de la parole du poète.

### Avertissement au lecteur

Si la parole du poète est seule, avec celle de Dieu, habilitée à dire le vrai, cela n'empêche pas l'auteur de jouer avec la vérité et de produire de nouveaux renversements. Car cette parole a un pouvoir immense de mystification, puisqu'elle est capable de donner vie à un monde entièrement fictif et à faire croire à son existence. Le romancier en a la maîtrise, et il convient que le lecteur n'oublie pas que cette maîtrise met l'auteur en position de toute-puissance.

C'est surtout l'auteur du *Tristan en prose* qui effectue cette mise en garde ; cependant, parce qu'il invite sans cesse à faire la relation entre celui du *Lancelot* et lui, sa réflexion s'applique autant à son prédécesseur qu'à lui-même. Aussi, il joue à démystifier sa propre parole afin, paradoxalement, d'en démontrer la

---

1 Micheline de Combarieu du Grès, « La fée et les sortilèges (Magie et illusion dans le *Lancelot-Graal*) », *op. cit.*, p. 527.

2 Cf. troisième partie, chapitre 1.

3 Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, *op. cit.*, p. 117.

4 Cf. première partie, chapitre 3.

puissance. Le lignage de Lot, présenté dans ce roman comme meurtrier de nombre de chevaliers et à l'origine de l'anéantissement du royaume, détruit ici l'illusion qui donne vie au monde arthurien, faisant des paroles d'Agravain une arme plus dévastatrice que son épée :

Mordrés dist a ses freres : « Que ferons nous ? Li tres boins cevaliers qui doit mener a fin les aventures du roiaume de Logres est apelés Galaad, et cil porte autretel escu com il fait : je ne sai se ce seroit il ja ! – Nenil, fait Agravains, ce saciés : ce n'est il mie ! Car maint home sont apelé Galaad et maint home portent escus d'une maniere. » Li autre doi s'acordent bien a ce que Agravains dist<sup>1</sup>.

Il remet ici en cause le signe sous sa forme verbale et non verbale ; dans le *Lancelot*, le nom de Galaad, comme son écu blanc à croix rouge, sont réservés à l'écu du Graal. Si l'on en croit Agravain, ces signes deviennent caduques, de même que le fait que Lancelot n'ait plus le droit de les porter, parce qu'il est l'amant de la reine, ne veut plus rien dire. Il dévoile que ce ne sont pas des signes en soi, mais que c'est le poète qui leur invente une signification à laquelle le lecteur finit par adhérer.

L'auteur montre à quel point le pouvoir illusionniste des mots est grand lorsqu'il est maîtrisé. Le romancier peut se servir du langage pour faire croire à tout un système de coutumes, de croyances, de sacré, en les élaborant autour de quelques mots ou de quelques noms qui ne sont en fait pas plus signifiants que d'autres. L'auteur révèle l'envers du décor, les coulisses du travail créateur, l'artifice. En dénonçant l'effet de réel dont le rend capable sa maîtrise du langage, il tente une approche à la fois réflexive et destructrice de son propre travail. Il montre son pouvoir sous un jour presque inquiétant : celui qui a le savoir des mots possède un pouvoir sur l'esprit, voire l'âme de son public, et c'est pourquoi l'auteur du *Tristan* fait de son héros un autre Orphée, héros mythique avec lequel il partage cette faculté d'influer sur ceux qui l'entourent uniquement grâce à ses mots et à son chant.

Montrer que les mots, dans les mains de l'*artifex*, sont mystificateurs, là est peut-être le véritable travail de sappe du *Tristan en prose* qui ouvre, *a posteriori*, un nouveau regard sur le travail créateur. Si l'amour est présenté comme dangereux dans les deux romans, c'est parce que l'ensemble de l'entreprise romanesque et du pouvoir de l'écrivain qu'il met en abyme le sont. Là réside la véritable déconstruction du sens que le sentiment amoureux donnait à voir.

Dès lors, le lecteur est invité tout autant à se méfier des mots qu'à se laisser porter par eux afin de goûter à leur musique et à leur pouvoir épiphanique. Des épisodes comme les *folies Lancelot* et *Tristan*, ou comme la mort de Kaherdin résonnent comme un avertissement. Il ne faut pas donner aux mots une signification qu'ils n'ont pas, se garder de surinterpréter (comme le fait Tristan qui, lisant la lettre d'Yseut à Kaherdin, pense qu'elle veut l'abandonner pour le prince de Petite Bretagne<sup>2</sup>) ; le problème de la réception est posé : le lecteur du roman comprendra-t-il son message, lorsqu'il y en a un ? Verra-t-il au contraire, comme Tristan, un message où il n'y en a pas, là où il n'y a que tentative d'apporter

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 30.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 836.

réconfort et plaisir, *envoiseüre* ? Il ne faut pas se laisser influencer par les mots sans conserver de distance réflexive, car ils sont une maîtresse dangereuse pour qui les aime.

Ce danger est d'autant plus grand que l'œuvre présente des valeurs plus ou moins fluctuantes, comme c'est le cas du *Lancelot* et du *Tristan*, qui font de l'amour un sentiment ambigu d'un point de vue éthique. Le roman crée tout un monde qui rend la réception de telles idées dangereuses pour qui ne fait pas preuve d'une distance suffisante avec les mots. C'est l'idée qu'illustrera Dante dans sa *Divine Comédie*, avec Francesca, damnée pour s'être trop identifiée aux héros du *Lancelot*, pour être tombée sous l'emprise du langage romanesque<sup>1</sup>. Peut-être trouvons-nous là les prémisses de ce qui fera la critique du roman dans les siècles suivants, genre dangereux pour les âmes lorsque l'on cesse d'y voir le pur produit d'un artiste habile.

Pourquoi, alors, faire œuvre romanesque ? Peut-être le *Tristan* donne-t-il la réponse à travers Yseut. Cette dernière est le signe évident de la beauté, comme en témoigne son apparition aux Lointaines Îles :

Quant li chevalier voient Yselt, il sont tuit esbahi de sa beauté, si dient : « Certes, la dame est la plus bele a nostre escient que nos onques mais veïssiens, si nos poise de sa biauté, car nos avons tote dote que corroz ne nos en viegne<sup>2</sup>. »

Et l'en li [a Brunor] mostre maintenant Yselt, si bele riens come je vos ai devisié autre foiz. Quant Brunor vit la biauté de la demoisele, il en devint toz esbahiz, car sanz faille il n'avoit onques mes veü si bele fame. « Dame, fait il, mout iestes bele ! Mar veïsmes vostre biauté. Je ai doute que je ne perde cele dou monde que je plus aime. » Atant ez vos la dame venir, cele qui mere estoit Galahot, et estoit ele si bele qu'il n'avoit el monde tant bele de son grant ne de son aaige. Et quant ele voit Yselt si bele com ele estoit, ele en devient tote esbahie, car maintenant li chiet ou cuer que por la biauté de li l'estoit morir, car ce set ele vraiment que ceste est la plus bele demoisele dou monde, et c'est une chose qui mout la desconforte<sup>3</sup>.

La répétition de la conjonction *quant* montre la simultanéité de l'apparition d'Yseut et de la réaction intime (elle *chiet ou cuer*) qu'elle provoque : elle est la plus belle dame du monde, et la Belle Géante va mourir. L'ébahissement qu'elle provoque (sur lequel l'auteur insiste à trois reprises par l'intermédiaire du groupe participial *tot esbahi*) est celui de la révélation que seule la beauté parfaite peut produire. Yseut ne serait-elle pas alors la relecture de la Guenièvre du *Lancelot* qui, elle aussi, rendait le héros éponyme *esbahis et trespensés*<sup>4</sup> devant sa beauté, jusqu'à le plonger dans une extase qui se fait contemplation d'une révélation : celle de la dame à la fenêtre<sup>5</sup> ? L'amour extatique de Lancelot est ici traduction de l'emprise du signe sur le lecteur.

Cependant, ce signe est parfois voilé par les soins de l'auteur du *Tristan*, comme Yseut l'est par Tristan lorsqu'il l'emmène à Louveserp. Tous ceux qui se

---

1 Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, éditée et traduite par Alexandre Masseron, Paris, Le Livre du Club du Libraire, 1958, *L'Enfer*, *Chant cinquième*, p. 41.

2 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 459.

3 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 461.

4 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 275.

5 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 442-443.

hasardent à tenter de la découvrir sans la caution de l'auteur/Tristan, risquent une grave déconvenue et sont abattus sur-le-champ<sup>1</sup>. Il est donc dangereux d'interpréter les signes, qui ne se laissent pas facilement appréhender ; mais lorsque l'on se laisse guider par l'auteur, ils se découvrent dans toute l'évidence de la beauté, qui justifie l'acte créateur.

\*\*\*

Le *Lancelot* et le *Tristan* se rencontrent dans leur utilisation poétique du sentiment amoureux. Amour et création ne sauraient y être dissociés, car la *force d'amor* y est une puissance créatrice. C'est pourquoi les quatre amants ne pouvaient être autres que poètes, même si cette faculté présente des nuances différentes chez chacun des deux couples, Lancelot et Guenièvre étant l'image du poète inspiré, les amants de Cornouailles celle du poète-né<sup>2</sup>. L'œuvre se construit de fait autour de ces personnages trouvères et troubadours qui trouvent la matière de leur chant dans leur expérience amoureuse, malheureuse le plus souvent, bien que Tristan soit aussi capable de chanter l'amour satisfait, libéré qu'il est, par sa condition de poète absolu, des contraintes de l'inspiration. Les adultères royaux sont à la source des romans et en modèlent la macro et la microstructure, aussi bien que le style, à leur image, en assurant ainsi la cohésion. Le pouvoir poétique de la parole amoureuse sous toutes ses formes devient même incantatoire, capable de susciter l'aimé absent au-delà des contingences temporelles et spatiales : cette parole possède donc la possibilité de conférer l'éternité, puissance que l'auteur s'attribue ainsi indirectement.

En organisant la structure et le style autour du couple central, l'écriture de l'amour assure l'unité de l'œuvre, mais aussi la cohérence entre les deux cycles en prose, construits sur les mêmes codes et les mêmes motifs, en particulier ceux qui relèvent du domaine courtois. Si la prose des deux romans, plus symbolique pour le *Lancelot* et plus proche de la *mimêsis* pour le *Tristan*, peut avoir des buts différents, elle y présente de nombreux points communs. La passion amoureuse est à l'origine de tout un système d'écriture qui reflète une vision du monde marquée par l'influence platonicienne, mais propre à chacun des romans et qui se traduit à travers les tropes correspondants. En outre, elle construit une langue très musicale qui conserve à la prose son lien avec le lyrisme, ce dernier s'accroissant dans le *Tristan*, ponctué de lais et présentant un haut degré d'*ornatus*. L'unité entre les deux œuvres vient aussi de ce que le *Tristan* joue avec son modèle ; ce dernier n'est déjà pas sans ironie vis-à-vis des codes, notamment courtois, qui le composent, et son successeur accentue cette démarche caustique, tant au niveau narratif que stylistique. La réflexivité poétique est donc au cœur de toute la critique du sentiment amoureux dans les Sommes romanesques.

Dès lors, on comprend que les amants soient des figures de l'auteur qui se met en scène dans le texte par leur intermédiaire, qu'il soit plutôt chroniqueur comme dans le *Lancelot*, ou plutôt démiurge comme dans le *Tristan*. C'est le statut de la parole amoureuse qui change dans les deux romans, influencée par leur vision

---

1 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome V, § 154 et suivants.

2 Cf. troisième partie, chapitre 1, « L'inspiration : don de l'amour ou qualité du poète élu ? ».

du monde : parole quasi-sacrée dans le premier, elle demeure profane dans le second, centré autour d'un couple éloigné des préoccupations du Graal. Cela ne va pas sans influencer l'image de l'auteur dans le texte : dans le *Lancelot*, il est la voix de l'Histoire qui s'énonce elle-même, tandis que dans le *Tristan* l'énonciation se fait par l'intermédiaire du *je* lyrique. Ces différences n'empêchent pas le poète d'être présent au cœur des deux romans ; il y introduit une distance réflexive, en particulier par l'intermédiaire de la question de la *translatio*, mais aussi de l'originalité, notions qui se trouvent naturellement au cœur de ces projets de (ré)écriture.

A l'origine sont les poèmes tristaniens en vers, et les deux Sommes romanesques en conservent un rapport privilégié à l'écriture lyrique, quoique ces rapports s'expriment de manière différente en fonction de la conception que le roman se fait de la relation amoureuse. La répartition du vers et de la prose s'effectue autour de la notion de vérité : la vérité d'ordre historique et collectif se traduit par l'intermédiaire de la prose, tandis que la vérité de l'âme et de l'individu passe par la voix lyrique qui restitue, dans le présent toujours renouvelé de la lecture, la voix de l'amant. La vérité est une notion centrale pour ces histoires d'amour fondées sur le problème éthique de l'adultère, mais aussi pour l'écriture du Graal, qui se veut l'écriture du vrai, au-delà des divergences posées par les buts de l'écriture, didactique pour le *Lancelot*, plus esthétique pour le *Tristan*. L'art romanesque semble échapper à tout propos éthique car il est fondé sur une insoluble contradiction : œuvre de fiction, il est la vérité du mensonge, et la relation amoureuse qui le fonde échappe avec lui à un jugement moral définitif.

La contradiction trouve son origine dans le langage parce qu'il entretient avec la relation amoureuse des liens privilégiés. L'amour naît du langage et il est langage, et il s'agit d'un domaine où, plus que partout ailleurs, règne une équivalence entre dire et faire. Performative, la parole peut détruire un amant ou même un royaume, mais peut aussi, à l'inverse, créer un individu et le modeler à sa guise. Les mots d'amour partagent certaines caractéristiques avec le Verbe divin. Le langage idéal est celui qui, comme ce dernier, sait exprimer l'essence de ce qu'il nomme. Le nom du héros éponyme correspond à ce qu'il est au plus profond de lui-même, ainsi qu'à l'ensemble de son histoire qui forme le fil conducteur du roman. Les amants étant aussi poètes, ils incarnent cette faculté à trouver le mot adéquat. Pour y parvenir, il faut retrouver l'origine du mot, sa force première, et l'auteur y réussit par l'intermédiaire du sentiment amoureux qui remotive la langue. Dès lors, les mots ont un effet sur leur destinataire : ils plaisent, émeuvent et enseignent, se conformant au but des deux Sommes romanesques. Ils déterminent également alors les destinées des personnages éponymes et, par leur intermédiaire, de leurs amantes et de tous les autres personnages. La fatalité de la passion amoureuse est une conséquence de celle du langage. Tout un monde et son destin sont donc contenus dans un mot ou un nom, et la cohésion de ce monde est apportée par des réseaux lexicaux emblématiques du héros éponyme. Parallèlement, ces mots font surgir des arrière mondes, intertextuels et culturels.

De cette richesse découlent naturellement les dangers que recèle un langage polysémique. Il donne alors lieux à des *quiproquos* dangereux, voire mortels, que ce soit à l'échelle de l'individu ou même du royaume de Logres. Plus encore, un

## L'amour et la peur des mots

mot peut avoir des sens contradictoires ; de ce fait, les valeurs morales qu'il supporte deviennent elles-mêmes variables, d'où la complexité du problème éthique lié à l'amour. Les amants adultères savent utiliser cette propriété du langage pour servir leur liaison. Dans le monde des romans en prose, la seule parole fiable est celle de Dieu et celle qui l'imité, celle de l'auteur démiurge. Cependant, ce dernier montre que la parole poétique possède un pouvoir inquiétant : elle est par excellence mystificatrice et toute-puissante sur l'esprit du lecteur, invente tout un monde et un système de valeurs auxquels elle lui fait croire, alors qu'ils sont entièrement fictifs. Le danger qui réside dans les mirages de l'amour n'est autre que celui de l'écriture et du langage. Le problème de la réception est ici posé : l'auteur demande à son lecteur d'adopter une attitude constamment distanciée par rapport aux mots afin d'être capable d'en saisir le sens véritable et d'accéder à la beauté de l'œuvre.

En s'étant donné l'un à l'autre naissance au cours de l'histoire littéraire, les couples Tristan-Yseut et Lancelot-Guenièvre entretiennent des relations privilégiées qui auraient pu faire croire à leur construction spéculaire. C'était sans compter avec les rivalités qui n'ont pas manqué d'opposer leurs auteurs. Chacun d'eux veut imposer ses propres héros. Le *Tristan en prose* ne fait pas exception, malgré le projet que son auteur annonce et qui semble plutôt relever de la fusion de deux histoires amoureuses que de leur substitution. En effet, quoique désignant explicitement Lancelot et Guenièvre comme les modèles de Tristan et Yseut, il fait en sorte que ces derniers les surpassent dans toutes les qualités courtoises. Là où le *Lancelot* choisissait d'occulter les amants de Cornouailles, le *Tristan* convoque Guenièvre et son amant pour mieux les évincer après les avoir montrés définitivement supplantés.

La rivalité qui apparaît ici au niveau de la fiction n'est que le reflet de celle qui anime les auteurs des deux Sommes en prose, chacun d'entre eux ayant pour ambition de créer l'œuvre définitive sur le royaume arthurien. Puisque la bienséance interdit au romancier d'affirmer hautement sa supériorité sur son confrère, il transpose cette rivalité au niveau des personnages.

Pour dénier à Lancelot et Guenièvre leur rôle de modèle, le *Tristan en prose* s'éloigne de l'idéal de l'*amour fine* qu'ils incarnent. Le *Lancelot* introduisait cependant déjà des failles dans ce code amoureux, failles que le *Tristan* n'a eu qu'à exploiter pour, en les accentuant, et parfois jusqu'à la caricature, s'éloigner fortement d'une vision chevaleresque de l'amour et en imposer sa propre conception, qui conjugue *amour fine*, *fin'amor* et même amour conjugal. On peut dire que l'accentuation des caractéristiques du *Lancelot* est une constante de l'écriture du *Tristan*, qui s'en tient ainsi apparemment à son projet initial tout en se détachant de son modèle. Le premier roman laisse poindre la passion sous la courtoisie, le second entraîne son couple vers un amour passion beaucoup plus radical en même temps que traditionnel.

Tristan et Yseut ne sont pas le reflet de Lancelot et Guenièvre : ils savent s'en détacher fortement mais aussi, le plus souvent, ils se servent de leurs modèles pour en accentuer les traits jusqu'à l'extrême, voire la rupture. Plus encore, les Lancelot et Guenièvre du *Tristan* sont beaucoup moins influencés par ce qu'ils étaient dans le premier roman que par le nouveau couple de héros. Les relations amoureuses que les deux couples représentent sont donc paradoxalement d'autant plus différentes que leurs points communs sont accentués.

Les deux œuvres jouent avec les codes de l'*amour fine* qui, poussée à l'extrême, s'autodétruit. Lorsqu'elles ne la caricaturent pas, elles en rejettent nombre de *topoi*, à l'exception de celui du regard, à la fois amoureux et *esbahi*, passionné. Les personnages en tant qu'individus s'effacent derrière les concepts qu'ils permettent d'aborder : les romans s'intéressent à leur parole amoureuse et au discours qui se développe autour de leur amour, *merveille* véritable parmi toutes les *merveilles* de Logres.

Néanmoins, les deux œuvres se rejoignent en ce que la vision du sentiment amoureux qu'elles proposent est extrêmement pessimiste. Sous des apparences différentes se cachent des critiques très voisines. Le bonheur en amour est



présenté comme une utopie pour les uns comme pour les autres ; à plus ou moins long terme, le malheur est destiné aux amants. Tout n'est qu'illusion dans les promesses de bonheur que ces derniers se font à eux-mêmes.

Le couple des amants lui-même est un mirage. En effet, le monde des romans en prose est un monde avant tout politique et guerrier, même si la narration a choisi une histoire d'amour comme fil directeur. Dans un tel contexte, on conçoit que ces œuvres s'intéressent plus à la fonction sociale des personnages qu'à leur vie sentimentale. Celle-ci est d'ailleurs présentée comme factice, comme un déguisement de l'amour de soi, toujours sous-jacent, en l'amour de l'autre. En outre, l'objet que se donne la passion du chevalier est ambivalent : présentée à travers les deux amantes comme une figure protectrice, la femme est également condamnée parce qu'elle est naturellement dangereuse, voire diabolique. Elle restera toujours indigne de concurrencer la chevalerie dans le cœur de son amant. Le compagnonnage guerrier prend ainsi souvent le pas sur la liaison amoureuse, en particulier dans le *Tristan*, où le couple d'amis que forme le héros éponyme avec Lancelot est emblématique du lien qui unit les deux œuvres.

En outre, la relation amoureuse est réprouvée par la société dont elle est un ferment de destruction, d'autant plus qu'il s'agit d'adultères qui portent atteinte à la figure du roi. Seule l'indignité du roi Marc dans sa fonction excuse la liaison de sa femme avec son neveu jusqu'à rendre celle-ci tolérée et même officialisée par le corps social. Cependant, l'auteur fait également porter la responsabilité de la destruction de Logres à d'autres personnages, dont le roi lui-même. Ce dernier, pour atténuer la faute des amants, est lui-même coupable d'adultère ainsi que de mauvais gouvernement.

Dans ces adultères, la faute religieuse est liée à la faute sociale puisque toute atteinte au roi et à la société qu'il gouverne équivaut à offenser Dieu Lui-même. Coupables des péchés de luxure et d'orgueil, voire d'idolâtrie, les amants deviennent incapables d'exercer convenablement leur fonction dans la société : leur amour fait les chevaliers *recreanz*, les transforme en ennemis du pouvoir qu'ils sont censés protéger, et les condamne à ne jamais atteindre la perfection que représente la chevalerie céleste. A bien des égards, l'adultère se confond avec le péché luciférien. Dès lors, il s'apparente à l'acédie et, à travers la mélancolie, introduit la tentation du suicide et de la désespérance. Néanmoins, les romans se gardent d'exposer le point de vue de Dieu sur cette passion : insondable dans le *Lancelot*, il s'absente définitivement du *Tristan*.

L'amour condamne à la mort spirituelle comme à la mort physique. La passion est perpétuellement inquiète et retrouve son sens premier qui la lie à la souffrance. Les amants meurent d'amour, métaphoriquement ou non. Avec eux meurt également le monde courtois. Il leur était impossible d'éviter cette fin, car la fatalité est à l'œuvre dans le *Lancelot* comme dans le *Tristan* pour condamner les amants à aimer, puis à mourir de leur amour, entraînant à leur suite non seulement le royaume tout entier, mais toute forme de vérité et de sens. Le monde se déconstruit de lui-même, n'ayant plus ni ordre, ni raison d'être. Plus que jamais, l'ironie dont usent les romans en prose est signifiante : elle montre que la courtoisie n'est qu'une construction littéraire dont elle se plaît à exhiber

les failles, déconstruisant les ultimes traces de sens que constituaient pour le lecteur les codes culturels.

Cependant, il n'était pas concevable que les héros des deux cycles en prose soient définitivement des réprouvés. Outre le fait qu'ils partagent avec d'autres personnages, le roi ou les *losengiers*, la responsabilité de la chute du monde arthurien, ils ont pu être figures de salut : l'amour de Lancelot pour sa dame l'a amené à accomplir nombre d'actions qui ont fait de lui le sauveur du royaume de Logres ; quant à Tristan, sa seule prouesse lui a suffi à remplir ce rôle. Si le monde arthurien, malgré les multiples interventions du héros, est condamné par ses propres insuffisances à une mort certaine, c'est que le péché des amants n'est que l'une des faces du mal qui le ronge.

Puisque leur adultère est présenté comme un *exemplum* sur les dangers de l'amour, les amants dessinent, en négatif, un art d'aimer. Accessible seulement aux êtres d'exception, l'amour idéal et non peccamineux prend des visages différents dans chacun des romans : il est platonique et inspiré par l'idéal de mesure dans le *Lancelot*, il s'apparente au modèle conjugal dans le *Tristan*. Les amants n'atteignent jamais cet idéal. Pécheurs, ils doivent alors gagner leur rédemption, qui ne sera d'ailleurs atteinte que de manière incertaine par le couple tristanien. Le salut peut paradoxalement se trouver dans l'infidélité de l'amant à son amante, mais il réside surtout dans le repentir et même l'expiation, pour Lancelot et Guenièvre, qui parviennent finalement à sublimer leur passion en *caritas* ; dans le *Lancelot en prose*, l'amour humain est pensé comme un reflet, même imparfait, de l'amour divin. Le *Tristan* ne nie pas cette conception de l'amour idéal, mais il ne permet pas à Tristan et Yseut de l'atteindre.

La conception de l'amour que propose chacun des romans est particulièrement sombre : c'est un sentiment fatal et mortifère, malgré une ambivalence parfois affichée. Déjà développée dans le *Lancelot*, cette conception prend davantage d'ampleur encore dans le *Tristan* qui fait preuve d'un cynisme désespéré. Il n'y a donc pas de solution satisfaisante à laquelle l'homme puisse prétendre. L'ambivalence de la relation amoureuse est irréductible, et il s'agit pour les auteurs de l'utiliser afin d'amener le lecteur à ne plus considérer leur œuvre d'un strict point de vue narratif, qui achoppe sur un hiatus éthique, mais d'un point de vue réflexif.

Le *Lancelot* comme le *Tristan* sont des romans du roman, de l'amour des mots transposé, sur le plan de la fiction, en amour du chevalier pour la dame. L'écriture du sentiment amoureux est propice à l'étude réflexive, car la *force d'amor*, dans la tradition platonicienne, est présentée comme une puissance créatrice. Les personnages qu'elle habite sont donc des figures du poète dont ils incarnent différents aspects : l'inspiration ou le don inné. Leur liaison forme la trame narrative, tant au niveau macro-structurel que micro-structurel. Ils fournissent aussi un canevas pour le style propre à chacun des romans. La *force d'amor* est bien une force de cohésion : elle crée l'œuvre en lui conférant son unité. Mieux encore, parce que la parole amoureuse est incantatoire, elle peut susciter l'aimé absent : elle s'apparente à la mémoire et à la gloire, elle est donc une parole d'éternité, et l'auteur-démiurge s'approprie cette faculté par son intermédiaire.

Elle est également le point de rencontre des deux cycles et contribue à créer entre eux l'unité qui confirme leur parenté et leur statut de proses du Graal, à travers des codes et des motifs communs. Leurs modes d'écriture présentent assurément des caractéristiques différentes : le *Lancelot* recherche beaucoup moins la *mimésis* que le *Tristan*, qui emploie également une langue plus ornée (le langage étant corrélé à la *force d'amor*, il en suit l'évolution : lorsque le sentiment amoureux devient *ornatus*, la parole devient à son tour plus ornée). Cependant, dans les deux romans, la parole amoureuse est l'origine de tout un système de représentation issu de la pensée platonicienne, que chacun d'eux adapte à sa vision des choses par l'intermédiaire des tropes, qui sont des images du monde. La prose prend également une coloration lyrique dans les deux œuvres, et dans le *Tristan* en particulier, qui y introduit des passages versifiés. Enfin, l'ironie, qui crée la distance nécessaire à toute écriture réflexive, est une constante de la réflexion sur l'amour, donnée que le *Tristan* sait exploiter et accentuer par rapport à son prédécesseur.

L'auteur et les amants sont des figures intimement liées ; de fait, le statut de l'auteur et celui de la parole amoureuse évoluent en parallèle. Dans le *Lancelot* s'énonce la parole historique d'un auteur chroniqueur qui ne fait pas entendre sa voix par l'intermédiaire du *je*. Dans le *Tristan*, le *je* du poète démiurge s'affirme dans la parole amoureuse lyrique pour raconter l'histoire personnelle de l'amant. L'artiste créateur ne s'absente cependant jamais de son texte sur lequel il pose sans cesse un regard distancié : il est sensible au problème de l'originalité dans son projet de réécriture, et donc à l'idée de la *translatio* ; il s'intéresse également à l'adéquation de l'écriture à son objet, que ce dernier soit collectif ou individuel, qu'il concerne le monde arthurien dans son ensemble ou simplement le cœur de l'amant. C'est ce projet d'écriture qui détermine les modalités de l'écriture lyrique dans chacun des romans : prose lyrique pour le premier, insertion de lais pour le second.

Car la vérité collective et la vérité de l'âme ne sauraient se dire de même façon. La première relève de la prose, la seconde de la parole lyrique. La prose de nos romans se veut la rencontre de ces deux vérités, pour réunir l'histoire du Graal et celle des amants. Mais l'auteur s'interroge car fiction romanesque et vérité semblent des termes inconciliables. Pourtant, son œuvre prouve que le mensonge de la fiction est le meilleur révélateur qui soit de la vérité du monde et des cœurs. C'est pourquoi l'œuvre se revendique comme fiction. Cette dernière aurait donc un but didactique : faire découvrir la vérité, notion en contradiction avec l'adultère qui forme la trame du roman jusque dans son langage. C'est une posture surtout didactique qu'adopte le *Lancelot*, tandis que le *Tristan* s'intéresse plutôt à la dimension purement esthétique et réflexive de l'œuvre. Les frontières ne sont cependant pas imperméables entre ces différents points de vue qui sont tous, tour à tour, adoptés par les deux textes, d'autant que la visée didactique achoppe sur les insolubles contradictions éthiques liées à l'adultère courtois, objet purement littéraire, amour de mots. Amour et langage sont si intimement liés qu'ils partagent la même ambivalence, en tant qu'objets esthétiques, ils échappent aux catégories morales.

L'histoire des amants raconte l'amour difficile du poète pour le langage. Cette relation est délicate car les mots, comme le sentiment amoureux, sont dangereux. Le langage, en particulier amoureux, est performatif, d'autant plus qu'il est remotivé par le sentiment qui rend aux mots leur sens et leur force originels. Dès lors, ils sont investis d'une puissance exceptionnelle, qui gouverne les destinées, crée et détruit les individus et les royaumes. Il n'y a de fatalité que linguistique, c'est pourquoi il fallait une œuvre littéraire pour la raconter. Les mots, à l'égal de la *force d'amor* (et donc, plus encore que tous les autres, les mots d'amour) peuvent créer, faire surgir tout un monde, aussi bien que détruire. Ils ne se laissent pas facilement manipuler ; polysémiques, ils peuvent échapper à la volonté de leur énonciateur pour égarer leur destinataire. Le langage est trompeur, et il peut être utilisé à dessein comme tel, contribuant ainsi à la dérive des valeurs et à la perte du sens qui sont à l'origine de la mort de Logres.

Celui qui manipule le langage possède un pouvoir hors du commun : démiurge, il est capable d'en tirer tout un monde entièrement fictif et de faire croire à une vérité sociale, morale, religieuse, qui n'existe pas. L'irréductibilité des problèmes posés par l'amour et son ambiguïté n'est que le reflet de celle du langage qui est l'origine même de ce sentiment et qui dit l'un et son contraire, qui peut être aussi bien créateur que destructeur, aussi bénéfique que néfaste. L'amour, parce qu'il est langage, est à l'image du langage. L'étude du sentiment amoureux est exhibition réflexive de la poétique des romans en prose, et non uniquement *envoiseüre* ou interrogation sur un problème moral. Le lecteur doit donc savoir ne pas se tromper d'objet lorsqu'il se propose d'étudier les romans en prose : il doit faire preuve de la distance suffisante pour ne pas y voir le constat d'échec d'un écrivain incapable de produire un système moral cohérent, mais y déceler la réflexion de l'œuvre sur elle-même.

A la fois monde et miroir de ce monde, le *Lancelot* comme le *Tristan* sont *amour et passe amour* : force créatrice qui, au-delà de sa toute-puissance poétique, est capable de s'élever encore pour s'observer et se découvrir toujours nouvelle dans les jeux de miroir infinis des mots.



## Index des personnages du *Lancelot* et du *Tristan*

Cet index recense les personnages du *Lancelot en prose* et du *Tristan en prose* (nommés et anonymes) qui apparaissent dans la présente étude et dans le tableau des pièces lyriques ou versifiées du *Tristan en prose* mis en Annexe (tous les personnages anonymes ne sont pas recensés : nous n'indiquons que ceux qui jouent un rôle capital ou récurrent dans l'intrigue). Chaque nom est identifié, puis figure le numéro des pages où il est cité. Lorsque plusieurs personnages possèdent le même nom, ils sont distingués par un numéro. Pour les personnages le plus souvent cités, nous ne donnons que les premières occurrences.

- Abel, fils d'Adam, p. 225.  
 Adam, premier homme, p. 133, 138, 235, 407, 409, 414.  
 Agravain, neveu d'Arthur, fils de Lot, p. 82, 183, 194, 203, 256, 270, 355, 420.  
 Agripe (comte), comte demeurant en Bretagne, p. 141.  
 Alain le Gros, ancêtre des gardiens du Graal, p. 320.  
 Amite, fille du roi Pellés, p. 36, 48, 55, 62, 77, 88, 107, 118, 133, 137, 188-189, 214, 222, 275-277, 279, 281, 289, 295, 297-299, 307, 357, 378.  
 Amour, divinité, p. 52, 65, 83, 185, 318, 331-332, 350-351.  
 Anguin, roi d'Irlande, père d'Yseut, p. 79.  
 Ansel, frère de Synadoc, p. 224-225.  
 Archevêque (L'), archevêque de Cantorbéry, p. 205.  
 Argan, vassal d'Uterpandragon, p. 225.  
 Argodras, cousin de Méléagant, p. 343.  
 Armand, chevalier d'Arthur, p. 174-175.  
 Arthur, roi de Logres, p. 5, 11, 14, 16-17 *et passim*.  
 Arthur le Petit, fils illégitime d'Arthur, p. 129, 170.  
 Audret, neveu de Marc, cousin de Tristan, p. 17, 31, 89, 120, 175, 207, 228, 251, 334.  
 Augustin, saint, p. 181.
- Ban, roi de Benoïc et père de Lancelot, p. 31, 33, 38, 77, 81, 142-143, 169, 243, 277, 295, 343, 347, 372, 393, 411.  
 Banin, filleul du roi Ban, p. 268.  
 Baudemagu, roi de Gorre, p. 12, 38, 155, 246, 271, 289, 355.  
 Bélide, fille du roi Faramon, amoureuse éconduite de Tristan, p. 130, 175, 245, 366.  
 Belle Géante (La), mère de Galehaut, dame des Lointaines Îles, p. 37, 139, 422.  
 Béloé (La dame de), dame amoureuse de Gauvain, p. 139.  
 Bertolay, chevalier d'Arthur, p. 174-175.  
 Blanche Garde (La dame de la), amie du roi Lancelot, p. 286-287.  
 Blanor, frère de Blioblieris, p. 101.  
 Bliant, chevalier qui recueille Lancelot fou, p. 236.  
 Blioblieris, chevalier de la Table Ronde, p. 353.  
 Bohort (1), roi de Gaunes, mari d'Évaine et père de Lionel et Bohort, p. 173, 176, 393.  
 Bohort (2), cousin de Lancelot, p. 13, 17, 55, 76, 119, 131, 139, 145, 180, 182, 188, 193, 216, 231, 249-250, 252, 262, 273, 279, 282, 301, 417-418.  
 Brangien, suivante d'Yseut, p. 48, 56, 62, 74, 117, 162-163, 189, 214, 228, 232, 274, 283, 315, 349.  
 Breüs Sans Pitié, chevalier errant du royaume de Logres, p. 19, 105, 200, 207, 217, 251.  
 Brisane, suivante d'Amite, p. 107-108, 130, 169, 189, 214, 276, 282-284, 298.  
 Brun le Noir, chevalier de Logres, p. 116, 195, 342, 353.  
 Brunor, père de Galehaut, 421.
- Caïn, frère d'Abel, p. 225.  
 Canor, second mari de Chélinde, p. 244.

## Index I

- Caradox, neveu d'Arthur et roi, p. 11.  
Célicès, parent de Galehaut, mort d'amour pour Yseut, p. 38, 116.  
Chélinde, fille du roi de Babylone et ancêtre de Tristan, p. 101, 211, 243-244.  
Chevalier à la Cotte Maltaillée (Le), *cf.* Brun le Noir, 44.  
Chevalier Vermeil (Le), *cf.* Brun le Noir, 34, 226.  
Childéris, roi de Gaule, p. 173.  
Clarence (Le duc de), chevalier de la Table Ronde, p. 327.  
Claudas, seigneur de la Terre Déserte, usurpateur du royaume de Benoïc, p. 118, 133, 174, 176.
- Daguenet, chevalier du roi Arthur et fou, p. 197, 207, 236, 257.  
Dame du Lac, *cf.* Ninienne, 25, 31, 35, 58, 71, 73, 100-101, 103-104, 106-107, 136, 162-163, 193, 204-205, 245, 284, 300-301, 313-350.  
David, roi des Hébreux et poète, p.21, 31, 142, 180, 187.  
Demoiselle de la fontaine (La), demoiselle amie de Lancelot, p. 189, 277, 285, 357.  
Dinadan, chevalier ami de Tristan, p. 26, 28, 30, 37, 39, 105, 119, 140, 195-196, 229, 257, 259, 262, 265, 275, 354, 356, 359-361, 365, 373-374, 376, 398, 405, 408.  
Dinas, sénéchal de Marc et ami de Tristan, p. 127, 195, 228, 289.  
Dodinel le Sauvage, chevalier d'Arthur, p. 253.  
Driant, frère de Lamorat, p. 52.
- Éliabel, mère de Tristan et sœur de Marc, p. 408.  
Enchanteresse de Darvances (L'), enchanteresse qui cherche à assassiner Arthur, p.170.  
Énéas (Énée), prince troyen et héros du roman éponyme du XII<sup>e</sup> siècle, p. 122, 367, 375, 379.  
Érec, chevalier de la Table Ronde, p. 271.  
Escalot (La demoiselle d'), demoiselle amoureuse de Lancelot, p. 139, 181, 222, 249, 277, 326, 343, 358, 366.  
Ève, première femme, p. 133, 235, 243, 248, 301.
- Fausse Guenièvre (La), p. 42, 50, 76, 145, 156, 166, 169-170, 190, 212-213, 247, 294.  
Fortune, divinité latine symbolisée par sa roue, p. 27, 118-120, 148, 246-247, 273, 285, 290, 300, 305, 325, 350.  
Fergus, chevalier ami de Tristan, p. 333.
- Gaheriet, frère de Gauvain, 194, 188, 202, 249, 253, 270-271, 361.  
Gaheris le Blanc, chevalier que Guenièvre empoisonne involontairement, p. 213.  
Galaad (1), nom de baptême de Lancelot, p. 161, 181, 183, 187, 242, 256, 299, 355, 393, 396, 410-411.  
Galaad (2), fils de Lancelot, p. 17, 30, 32, 34, 40, 43, 62, 77, 102, 107, 133, 163, 169, 180, 186, 188, 198-199, 202, 207, 214, 226, 240, 243, 252, 273, 279, 281-282, 285, 287-289, 297-299, 302, 308, 317, 319-320, 326, 339-340, 368, 378, 380, 395-396, 398, 420.  
Galaad (3), personnage dévoré par la Beste Glatissante, p. 21.  
Galehaut, seigneur du Sorelois, ami de Lancelot, p. 12, 16, 28, 32-33, 36-37, 56, 64, 76, 99, 116, 139, 141-147, 133, 152, 156, 160, 163, 179, 204, 221, 215, 220, 227, 229, 234, 246-247, 268, 274, 291, 307, 327, 356-357, 405-406, 415, 421.  
Galehondin, chevalier d'Arthur, neveu et filleul de Galehaut, p..  
Gamille, enchanteresse, p..  
Gautier Map, donné comme auteur du *Lancelot en prose*, p. 370, 399.  
Gauvain, neveu d'Arthur, fils de Lot, p. 17, 28, 33, 51, 60, 82, 93, 120, 139, 143, 157-158, 161-162, 164, 176, 179, 187-188, 200, 213, 217, 221, 230, 244, 248-249, 251, 253, 268, 270-273, 277, 279, 293, 301, 305, 384, 386.  
Girflet, chevalier d'Arthur, p. 167.  
Gloriande, sœur de Joene, p. 154.  
Gorvenal, *mestre* de Tristan, p. 98, 130, 162-163, 189, 242, 349.  
Griffon de Mal Pas, chevalier errant qui cède ses armes à Lancelot, p. 254.  
Guenièvre, reine de Logres et amie de Lancelot, p. 5-8, 10 *et passim*.

## Index I

- Habé le Renommé, membre de la Table Ronde que Tristan a fait chevalier, p. 226, 250.  
Harpeur du Lai des Pleurs, à Corbenic, l'un des acteurs de la liturgie du Graal, p. 66.  
Hector, demi-frère de Lancelot, p. 26, 33, 59, 77, 119, 131, 172, 249.  
Hélène (1), femme de Ménélas, enlevée par Pâris, p. 247.  
Hélène (2), mère de Lancelot, p. 42, 77, 180, 395, 407.  
Hélène Sans Paire, femme de Perside, p. 36, 77.  
Hélian le Blanc, fils de Bohort, p.252.  
Hélie, amoureux d'Yseut, p. 196, 226, 250, 260.  
Hélie de Boron, parent de Robert de Boron, donné comme coauteur du *Tristan en prose*, p. 65, 175, 325, 319.  
Hélie de Toulouse (Maître), clerc au service d'Arthur, p. 133, 152, 153, 160.  
Helizabel, nom de baptême d'Amite, p. 281.  
Hoël, roi de la Petite Bretagne, père de Kaherdin et d'Yseut aux Blanches Mains, p. 141.  
Huneson, amant de Morgain, p. 125, 237, 244, 270.
- Irlande (Reine d'), mère d'Yseut, p.28, 136.
- Jean, apôtre préféré de Jésus, p. 81, 82, 87, 180, 302.  
Joene, femme du roi de Cornouailles, p. 132, 244.  
Joseph d'Arimathie, saint homme qui descendit Jésus de la Croix et qui amena le Graal en Bretagne, p. 33, 211, 295, 320.
- Kaherdin, prince de Petite Bretagne amoureux d'Yseut, p. 29, 30, 67, 91, 107, 117, 120, 160, 162, 206, 223, 227, 237, 244, 260, 262, 265, 284, 294, 330, 353, 354, 356, 365, 371, 376, 390, 398, 400, 415-417, 421.  
Keu, sénéchal d'Arthur, p. 12, 125, 249, 252.
- Lamorat, fils du roi Pélinor, p. 17, 39, 44, 52, 126, 200, 206-207, 223, 353.  
Lancelot (1), roi et aïeul du héros éponyme, p. 286-287.  
Lancelot (2), ermite et grand-père maternel de Lancelot (3), p. 397.  
Lancelot (3), héritier du royaume de Benoïc, chevalier de la Table Ronde, amant de Guenièvre, p. 5-8 *et passim*.  
Leodagan, roi de Tarmelide et père de Guenièvre, p. 190.  
Lionel, cousin de Lancelot, p. 77, 96, 119, 139, 283, 405.  
Lohot, fils bâtard d'Arthur, p. 169, 170.  
Lot, père de Gauvain et de ses frères, p 39, 154, 161-162, 187, 194, 207, 271, 420.  
Lucain le Bouteiller, bouteiller d'Arthur, p. 176, 251, 343.  
Luce del Gat, identité fictive de l'auteur du *Tristan en prose*, p. 65-66, 174-175, 313, 319, 325, 333, 335, 356, 369-370, 377, 380-381, 391, 399, 408.
- Madeleine, pécheresse repentante du *Nouveau Testament*, p. 137, 180, 188, 247, 292.  
Mador de la Porte, frère de Gaheris le Blanc, p. 349.  
Malehaut (Dame de), amie de Galehaut et confidente de Guenièvre, p. 50, 56, 139, 220, 242, 327, 356.  
Maraugis, fils de Marc, p. 171.  
Marc, roi de Cornouailles, oncle de Tristan et mari d'Yseut, p. 11, 13-14, 17, 19 *et passim*.  
Marie-Madeleine, *cf.* Madeleine.  
Mélégant, fils de Baudemagu, amoureux de Guenièvre, p. 12, 16, 33, 51, 101, 120, 133, 223, 252, 353.  
Merlin, enchanteur, p. 15, 22, 27, 34, 57, 101, 117, 129, 131, 136, 167, 169, 242, 245, 262, 296, 317.  
Mordret, fils incestueux d'Arthur, p. 131, 129, 133, 176, 161, 169-170, 187, 207, 223, 252-253, 260, 270, 272, 349, 353, 405, 420.



## Index I

- Morgain, enchanteresse, sœur d'Arthur, p. 11, 12, 16, 18, 35, 43, 50, 57, 102, 104-107, 129-130, 136, 152, 154, 175, 190, 197, 222, 237, 240, 242, 244-245, 251, 270, 276, 289, 296, 314, 317, 321, 332, 348-349, 374, 376, 379, 394-395.
- Morholt, chevalier d'Irlande et oncle d'Yseut, p. 29, 33, 105, 168, 173, 214, 269, 295, 315, 324, 408.
- Nabor le Noir, géant seigneur du Pays de Servage, p. 281, 296.
- Néronneus, chevalier de Logres, p. 37.
- Ninienne, Dame du Lac, mère nourricière de Lancelot, p. 15, 19, 92, 103-104, 131, 136, 139, 145, 167, 242, 296, 327.
- Nohaut (La dame de), dame à laquelle Lancelot porte secours, p. 327.
- Norgales (La reine de), femme de Tradelmans de Norgales, p. 155.
- Orcanie (La dame d'), sœur d'Arthur et mère de Gauvain, p. 353.
- Palamède, chevalier sarrasin, amoureux d'Yseut, p. 16, 21-22, 26, 31-32, 38-40, 48, 59, 66-67, 70-71, 95, 101, 105, 116, 120, 124-125, 133, 156, 160, 162, 182, 186, 206-207, 223-226, 229, 250-251, 253, 258-260, 271, 328, 340, 342, 353-354, 360, 373, 376, 398, 413.
- Pape de Rome (Le), p. 161.
- Pâris, prince troyen, p. 247.
- Passerose, *cf.* Escalot (La demoiselle d'), p. 326.
- Pelias de Leonois, amoureux de Chélinde, p. 244.
- Pellés, seigneur de Corbenic, p. 36, 77, 88, 133, 198, 277, 281.
- Perceval, chevalier de la Table Ronde, p. 71, 273.
- Perceval (La soeur de), l'une des élus de la Quête, p. 138, 181.
- Pernehan, frère de Marc, p. 324.
- Perside, chevalier de Logres marié à Hélène Sans Paire, p. 77.
- Reine aux Grandes Douleurs (La), *cf.* Hélène (2).
- Renart, personnage central du *Roman de Renart* cité dans le *Tristan*, p. 259, 260, 264.
- Robert de Boron, donné comme auteur du cycle du *Lancelot-Graal*, p. 167, 169, 372.
- Rocedon (La demoiselle de), demoiselle qui porte secours à Lancelot au château de la Charrette, p. 115.
- Roi Pêcheur, *cf.* Pellés, p. 154, 214, 247, 378.
- Sador, ancêtre de Tristan, fils de Bron, premier mari de Chélinde, p. 211, 243-244.
- Sagremor, chevalier de la Table Ronde, p. 182, 249, 253, 349.
- Saïge Demoiselle (La), enchanteresse ayant vécu dans le Morois, p. 63, 93, 185.
- Salomon, roi des Hébreux, p. 131.
- Samaliel, chevalier du royaume de Logres, p. 170.
- Séгурade (femme de), maîtresse de Tristan, p. 52, 127, 225, 244, 275, 278-281, 284, 358.
- Symeu, neveu de Joseph d'Arimathie, cousin germain du roi Lancelot (aïeul du héros éponyme), p. 198, 240, 243, 397.
- Synadoc, frère d'Ansel, p. 224-225.
- Taulas de la Montagne, géant, p. 30, 130.
- Tristan, héritier du Léonois, neveu de Marc et amant d'Yseut, chevalier de la Table Ronde, p. 5-7, 9-10 *et passim*.
- Uterpandragon, père d'Arthur, p. 127-128, 153, 159, 167, 169, 171, 225, 243, 288-289.
- Valet à la Cotte Maltaillée (Le), *cf.* Brun le Noir, p. 44, 341.
- Viviane, *cf.* Ninienne, p. 317.
- Ydier, roi, fils de Nut, p. 197.

## Index I

Ygerne, mère d'Arthur, p. 171, 243.

Ysengrin, personnage central du *Roman de Renart* cité dans le *Tristan*, p. 259.

Yseut, princesse d'Irlande, reine de Cornouailles, femme de Marc et amie de Tristan, p. 5-9 *et passim*.

Yseut aux Blanches Mains, princesse de Petite Bretagne, p. 27, 57, 93, 135, 157, 178, 214, 224, 275, 278-281, 284, 290, 294-296, 307, 358, 418.

Yvain, chevalier de la Table Ronde, p. 236, 249, 327.

## Index I

## Index des personnages historiques, littéraires et mythiques

Cet index recense les personnages historiques, littéraires et mythiques qui apparaissent dans la présente étude. Chaque nom (en caractères minuscules pour les personnages historiques, en caractères majuscules pour les personnages littéraires et en caractères italiques pour les personnages mythiques), est identifié, puis figure le numéro des pages où il est cité. Pour les personnages le plus souvent cités, nous ne donnons que les premières occurrences.

- Abraham*, patriarche biblique, p. 407.  
*Alcméon*, héros de la mythologie grecque, p. 233.  
*Ajax*, héros de la mythologie grecque, p. 233-234.  
 AMOUR, sentiment allégorisé dans le *Chevalier de la Charrette*, p. 351.  
 André le Chapelain, clerc auteur du *Tractatus de amore*, p. 68, 277.  
 Arétée, théoricien de la médecine, p. 233.  
 Aristote, philosophe grec, p. 233.  
 Arnaud de Villeneuve, auteur du traité *Epistola de amore qui dicitur heroicus*, p. 68, 237.  
 Arnaut Daniel, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle, p. 312.  
*Artémis*, déesse de la chasse et de la lune, p. 82.  
*Athamas*, héros de la mythologie grecque, p. 233.  
 AUDE, fiancée de Roland dans la *Chanson de Roland*, p. 135.  
 Augustin (Saint), évêque d'Hippone, philosophe et théologien, p. 186, 235, 248, 350, 401.
- Bellérophon*, héros de la mythologie grecque, p. 233.  
 Bérout, poète et romancier du XII<sup>e</sup> siècle, p. 5, 12, 22, 53, 74 *et passim*.  
*Bethsabée*, femme mariée aimée du roi David, p. 180.  
 BLONDE ESMEREE, promise de Guinglain dans *Le Bel Inconnu*, p. 414.  
 Bonaventure (Saint), théologien du XIII<sup>e</sup> siècle, p. 232.  
 Boncompagno, auteur de la *Rhetorica novissima*, p. 97.  
 Brunet Latin (Brunetto Latini), homme politique et savant italien, maître de Dante, p. 326.  
 BRÜNHILD, personnage de la *Chanson des Nibelungen*, p. 295.
- Chevalier de la Tour Landry, auteur d'un traité d'éducation pour ses filles, p. 154.  
 Chrétien de Troyes, poète et romancier du XII<sup>e</sup> siècle, p. 6, 13, 19-20, 36 *et passim*.  
 Cicéron, philosophe grec, p. 141, 233-234.  
 CLIGÈS, fils d'Alexandre et de Soredamor, p. 20.  
 Jean COCTEAU, artiste du XX<sup>e</sup> siècle, p. 17, 335.
- Dante, poète et philosophe italien, p. 163, 312, 421.  
*Diane*, déesse de la chasse et de la lune, p. 82, 88.  
*Didon*, reine de Carthage et amante d'Énée/Énéas dans l'*Énéide* et l'*Énéas*, p. 122, 375, 411-412.
- Eilhart von Oberg, poète et romancier du XII<sup>e</sup> siècle, p. 5, 74, 97, 107, 239, 367.  
 Empédocle, philosophe grec, p. 233.  
 ÉNIDE, femme d'Érec, p. 20, 37, 76, 78, 199, 202, 302, 414.  
 ÉREC, chevalier de la Table Ronde, p. 20, 196, 199, 202, 302.
- FRANCESCA, personnage de l'*Enfer* dans la *Divine Comédie* de Dante, p. 163, 421.  
 FROCIN, nain astrologue au service de Marc dans le *Tristan* de Bérout, p. 85.
- Geoffroi de Monmouth, poète et historien du XII<sup>e</sup> siècle, p. 131, 293.

## Index II

- Gottfried von Strasburg, poète et romancier du début du XIII<sup>e</sup> siècle, p. 5, 97, 115, 375.  
Grégoire le Grand (Saint), pape et théologien du VI<sup>e</sup> siècle, p. 288.  
GUIRON, héros du roman *Guiron le courtois* et du *Lai de Guirun*, p. 256, 370, 376.
- Henri II, roi d'Angleterre et vassal de Philippe Auguste, p. 320, 399.  
*Hercule*, héros de la mythologie gréco-latine, p. 233.  
HERSENT, femme d'Ysengrin dans le *Roman de Renart*, p. 259.  
Hildegarde de Bingen (Hildegardis Bigensis), auteur d'ouvrages théologiques et encyclopédiques, p. 129, 234.
- Isidore de Séville (Isidorus Hispalensis, Saint), auteur d'œuvres historiques, théologiques, grammaticales et encyclopédiques (VI-VII<sup>e</sup> siècle), p. 116, 401, 414.
- Jacques (Saint), saint dont les reliques sont adorées, p. 184.  
Jérôme (Saint), théologien, p. 287.  
*Job*, personnage biblique, mis à l'épreuve par Dieu, p. 185.  
Joinville, vassal et biographe de Saint Louis, p. 192.
- Konrad (Le curé), auteur du *Rolandslied*, p. 97.  
KRIEMHILD, personnage de la *Chanson des Nibelungen*, p. 295.
- Lucifer*, ange déchu, p. 132, 186, 209-210, 212, 264, 304-305, 426.
- Thomas MALORY, romancier du XIV<sup>e</sup> siècle, p. 20, 131.  
*Marie*, mère du Christ, p. 138, 184.  
Marie de France, auteur et poétesse du XII<sup>e</sup> siècle, p. 131, 332-333, 338, 376.  
Martin (Saint), saint dont les reliques sont adorées, p. 184.  
Matthieu (Saint), évangéliste, p. 276.  
MELUSINE, fée-serpente, p. 104-105.
- Narcisse*, personnage mythologique repris par le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, p. 312.
- OGRIN, ermite du *Tristan* de Béroul, p. 183, 270, 341, 390.  
*Oreste*, héros de la mythologie grecque, p. 233.  
Origène, philosophe, p. 287.  
*Orion*, jeune chasseur de la mythologie grecque, p. 81-82, 88, 180.  
*Orphée*, personnage de la mythologie grecque caractérisé par son don extraordinaire pour la musique, p. 315, 334, 367, 386, 420.  
Ovide, auteur latin, p. 81, 231.
- PERCEFOREST, héros du roman éponyme, p. 332, 394.  
PERCEVAL, héros du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, p. 198, 268, 396.  
PERLESVAUS, personnage central du roman éponyme en prose, continuation du *Conte du Graal*, p. 20, 370.  
Philippe Auguste, p. 223.  
Philippe de Beaumanoir, auteur des *Coutumes de Beauvaisis*, p. 154.  
Philippe de Thaon, auteur d'écrits scientifiques au XII<sup>e</sup> siècle, p. 351.  
PLACIDES, l'un des personnages principaux du *Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes*, disciple de Timéo, p. 322, 350.  
Platon, philosophe grec, p. 233, 350, 363, 400, 423.
- Renaut de Beaujeu, auteur du *Bel Inconnu*, p. 234, 414.  
ROLAND, héros de la *Chanson de Roland*, p. 97, 135, 144, 215.

## Index II

Saint Louis (Louis IX), roi de France, p. 192.

*Satan*, démon à l'origine du péché, p. 133, 201, 418.

Socrate, philosophe grec, p. 233.

Thomas, poète et romancier du XII<sup>e</sup> siècle, p. 5, 20-21, 39, 48 *et passim*.

TIMÉO, philosophe qui est l'un des personnages principaux du *Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes*, p. 322, 350.

Wace, auteur du XII<sup>e</sup> siècle, p. 131.

YVAIN, chevalier de la Table Ronde, héros du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, p. 196.



# Bibliographie

Cette bibliographie n'est pas exhaustive : elle ne rassemble que les ouvrages et articles directement utilisés dans notre étude. Ils apparaissent par ordre alphabétique d'auteurs (il n'est pas tenu compte des articles définis ou indéfinis en début de titre ; lorsque plusieurs ouvrages ou articles d'un même auteur sont cités, ils sont classés alphabétiquement. Enfin, les ouvrages anonymes figurent sous leur titre dans la liste alphabétique des auteurs).

## Textes

### Textes de référence

- Lancelot*, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Alexandre Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983.
- La Queste del Saint Graal*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1975.
- La Mort le roi Artu*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1964, troisième édition.
- Le Roman de Tristan en prose*, édité par Renée Louise Curtis, 3 volumes, Munich, Max Hueber Verlag, 1963 ; réédition : Cambridge, D. S. Brewer, 1985.
- Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, 9 volumes, Genève, Droz, 1987-1997.

### Autres textes médiévaux utilisés

- Aliscans*, tomes I et II, publié par Claude Régner, Paris, Champion, 1990.
- BEROUL, *Le Roman de Tristan*, poème du XII<sup>e</sup> siècle édité par Ernest Muret, quatrième édition revue par L.M. Defourques, Paris, Champion, 1982.
- BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou tresor*, édition critique par Francis J. Carmody, Genève, Slatkine reprints, 1975 (première édition : Los Angeles, Berkeley, 1948).
- La Chanson de Guillaume*, éditée par François Suard, Paris, Bordas, collection « Classiques Garnier », 1991.
- CHRETIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1990.
- *Cligès*, dans *Romans suivis des Chansons avec*, en appendice, *Philomena*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, collection « La Pochothèque », « Classiques modernes ».
  - *Le Chevalier de la Charrete*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, 1990.
  - *Le Conte du Graal*, édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1998, 2 tomes.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, éditée et traduite par Alexandre Masseron, Paris, Le Livre du Club du Libraire, 1958.
- *La Divine Comédie*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Didier Marc Garin, Paris, Édition de la Différence, 2003.
- EILHART VON OBERG, *Tristant*, édition diplomatique des manuscrits et traduction en français moderne avec introduction, notes et index par Danielle Buschinger, Göppingen, Vorlag Alfred Kümmerle, 1976.
- *Tristant*, texte établi et présenté par Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986.
- Enéas*, roman du XII<sup>e</sup> siècle, édité par J.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 2 tomes, 1985.
- GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan*, traduit par Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré, Göppingen, Vorlag Alfred Kümmerle, 1980.
- GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, collection « Lettres Gothiques ».
- JOINVILLE, *Vie de Saint Louis*, éditée par Jacques Monfrin, Paris, Dunod, 1996, collection « Classiques Garnier ».
- MARIE DE FRANCE, *Les Lais*, publiés par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983.
- Placides et Timéo ou Li secrés as philosophes*, édition critique avec introduction et notes par Claude Alexandre Thomasset, Genève-Paris, Droz, 1980.



## Bibliographie

- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, roman d'aventures édité par G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1991.
- ROBERT DE BORON, *Merlin*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édition critique par Alexandre Micha, Genève, Droz, 2000.
- THOMAS, *Les Fragments du Roman de Tristan*, poème du XII<sup>e</sup> siècle, édités avec un commentaire par Bartina H. Wind, Genève, Droz, 1960.
- Tristan et Yseult. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 1989, collection « Lettres Gothiques ».
- La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, troisième partie du Roman du Graal*, publiée par Fanni Bogdanow, tome II, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1971.

### Textes médiolatins

- ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, traduction de Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.
- BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, dans *Library of latin texts, CLCLT-5. Base de Données pour la Tradition Occidentale Latine*, moderante Paul Tombeur, Centre Traditio Litterarum Occidentalium, Turnhout, Brepols, 2002.
- DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari eloquentia*, introduction, traduction et notes de Vittorio Coletti, troisième édition, Milan, Garzanti, 1995.
- HILDEGARDIS BIGENSIS, *Liber vite meritorum*, dans *Library of latin texts, CLCLT-5. Base de Données pour la Tradition Occidentale Latine*, moderante Paul Tombeur, Centre Traditio Litterarum Occidentalium, Turnhout, Brepols, 2002.
- ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae, livre XII, Des animaux*, établi, traduit et commenté par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

### Autres œuvres

- SALA Pierre, *Roman de Tristan de Leonnois et de la belle Reine Yseulte* (Nat. Lib. of Wales : ms. 443-D ; Bib. Bodmer. : cod. Bodm. 148).

## Ouvrages de référence

### Bible

- La Bible de Jerusalem avec guide de lecture*, La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition, Paris, Cerf-Desclée de Brouwer, 1979.
- Nova Vulgata Bibliorum sacrorum* editio sacros. oecum. concilii vaticani II ratione habita iussu PAULI PP. VI recognita auctoritate IOANNIS PAULI PP. II promulgata, Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 1979.

### Dictionnaires

- Dictionnaire des Lettres françaises, le Moyen Âge*, ouvrage préparé par Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992 (première édition 1964), collection « Pochothèque ».
- Dictionnaire des Lettres Françaises, le XVI<sup>e</sup> siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de Michel Simonin†, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, 2001 (première édition : Fayard, 1951), collection « Pochothèque ».
- Le Dictionnaire du littéraire*, publié sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, 1984.
- FLUTRE Louis-Fernand, *Table des Noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962.

## Bibliographie

- GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, 10 volumes, Paris, Vieweg-Bouillon, 1881-1902.
- Le grand Robert de la langue française*, sous la direction de Paul Robert et Alain Rey, 6 volumes, Paris, le Robert, 2001.
- TOBLER Adolf et LOMMATZSCH Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Franz Steiner Verlag, à partir de 1976 (première publication : Weidmannsche Buchhandlung, 1925, Wiesbaden, 1935).

## Études générales

### Civilisation et mentalités

- BEIGBEDER Olivier, *Lexique des symboles*, Zodiaque, collection « Introduction à la nuit des temps », n° 5, s.l., s.d.
- DE CHAMPEAUX Gérard, STERCKX Dom Sébastien, *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, collection « Introduction à la nuit des temps », n° 3, deuxième édition, s.l., s.d.
- DELUMEAU Jean, *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1983.
- PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.
- PIGEAUD Jackie, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (première édition : 1981).
- ZUMTHOR Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997.

### Théorie littéraire

#### Ouvrages

- MAR JONSSON Einar, *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1970.

#### Recueils d'articles

- L'Allégorie corps et âme*, édité par Joëlle Gardes-Tamine, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.

#### Articles

- GARDES-TAMINE Joëlle et PELLIZZA Marie-Antoinette, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », dans *L'Allégorie corps et âme*, édité par Joëlle Gardes-Tamine, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 9-28.

## Études sur la poésie contemporaine

- BURLE Élodie, *Les Figures du sujet dans les dernières œuvres poétiques d'Aragon (Les Poètes, Le Fou d'Elsa)*, thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Aix-Marseille I, présentée et soutenue publiquement le 17 décembre 2001, dirigée par Madame le Professeur Suzanne Ravis, 2 tomes, Aix-en-Provence.

## Études sur l'histoire et la civilisation médiévales

#### Ouvrages

- CASAGRANDE Carla et VECCHIO Silvana, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, traduit de l'italien par Philippe Baillet, Paris, Cerf, 1991 (édition originale : *I Peccati della lingua, disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987).
- DUBY Georges, *Le Chevalier, la femme et le prêtre, Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection « Quarto », p. 1161-1354 (première édition : Hachette, 1981).

## Bibliographie

- Histoire des femmes en Occident*, publié sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon 1991 pour l'édition française (précédemment paru en italien sous le titre *Storia della donna*, Roma-Bari, Laterza, 1990).
- JACQUART Danielle et THOMASSET Claude, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- KANTOROWICZ Ernst, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989 (édition originale : Princeton University Press, 1957).
- LE GOFF Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1997 (première édition : Paris, Arthaud, 1964 ; nouvelle édition : Paris, Flammarion, 1982).
- SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- Articles**
- DUBY Georges, « Que sait-on de l'amour en France au XII<sup>e</sup> siècle ? », dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection « Quarto » (première publication : Flammarion, 1988 et 1990), p. 1399-1412.
- « A propos de l'amour que l'on dit courtois », dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection « Quarto » (première édition : Flammarion, 1988 et 1990), p. 1413-1420.
- FRITZ Jean-Marie, « La théorie humorale comme moyen de penser le monde. Limites et contradictions du système », dans *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 13-26.
- JACQUART Danielle, « L'amour « héroïque » à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve », dans *La Folie et le corps*, études réunies par Jean Céard avec la collaboration de Pierre Naudin et de Michel Simonin, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985, p. 143-158.
- PASTOUREAU Michel, « Les couleurs médiévales : système de valeurs et modes de sensibilité », dans *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 35-50.

## Études sur la littérature médiévale : généralités

### Histoire littéraire

- BADEL Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas-Dunod, 1969.

### Théorie littéraire

#### Ouvrages

- BOUTET Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- CAMARGO Martin, *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991.
- DE CRECY Marie-Claude, *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*, Paris, Minerve, 1997.
- DESCLAIS-BERKVAM Doris, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1981.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, 2 tomes, Paris, Champion, 1991.
- GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2002.
- LEVY Noëlle, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris IV, présentée et soutenue le 24 novembre 2001.
- LUSIGNAN Serge, *Parler vulgairement, les intellectuels et la langue française aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, deuxième édition, Paris, Vrin, 1987 (première édition : Montréal, Presses de l'Université de Montréal).
- RIBARD Jacques, *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris, Champion, 2001.
- RYCHNER Jean, *La Narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1990.
- STRUBEL Armand, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

## Bibliographie

TRACHSLER Richard, *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2000.

ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, collection « Poétique ».

- *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

### Articles

BEZZOLA Reto Roberto, « Les neveux », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, Professeur à la Sorbonne par ses collègues, ses élèves et ses amis*, tome I, Genève, Droz, 1970, p. 89-115.

MÉNARD Philippe, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Romania*, n° 98, 1977, p. 433-459.

## La poésie

AKEHURST Frank Ronald Powell, « La folie chez les troubadours », dans *Mélanges de Philologie romane offerts à Charles Camproux*, tome I, Montpellier, CEO, 1978, p. 19-28.

R. BLAKESLEE Merritt, « *Lo dous jocs sotils* : la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° XXVIII, 1985, p. 213-222.

WETTSTEIN Jacques, *Mezura, l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Berne pour obtenir le grade de docteur, Zurich, Leemann Frères et Compagnie, 1945.

## Les chansons de geste

LEGROS Huguette, *Amitié, féodalité, liens de parenté dans les chansons de geste d'oc et d'oïl au XII<sup>e</sup> siècle*, thèse d'État préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Jean Subrenat, et soutenue à l'Université de Provence, 1993. Les références des citations de cet ouvrage renvoient à l'exemplaire de la thèse. Cette thèse a été publiée sous le titre : *L'Amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

## Le roman

### Ouvrages

GONTÉRO Valérie, *Parures d'or et de gemmes, l'orfèvrerie dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.

JAMES-RAOUL Danièle, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997.

MARX Jean, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.

### Articles

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Arthur et les chevaliers envoisiez », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 263-276 (première publication dans *Romania*, tome 105, n°2-3, 1984, p. 312-325).

- « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 77-91 (première publication dans *L'Imitation*, Actes du colloque de l'École du Louvre, 1985, La Documentation française, Paris, 1985, p. 129-143).

- « Géants et chevaliers », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 277-290 (première publication dans *The Spirit of the Court*, édité par G. S. Burgess et R. A. Taylor, Brewer, 1985, p. 9-22).

BOUILLOT Carine, « Gestes et pudeur dans les romans courtois du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Le Geste et les gestes au Moyen Âge*, Senefiance n° 41, Publications du CUER MA, Aix-en-Provence, 1998, p. 109-123.

GRANDPERRIN Nathalie, « Le roi, mari trahi : par sa femme, son imagination ou ses hommes ? (Lais et romans arthuriens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *La Figure du roi*, tome 1, *Bien Dire et Bien Apprendre*, n° 17, 1999, p. 143-158.

- JAMES-RAOUL Danièle, « La femme maléfique dans la littérature romanesque de la fin du Moyen Âge », dans *Le Mal et le diable, leurs figures à la fin du Moyen Âge*, sous la direction de Nathalie NABERT, Paris, Beauchesne, 1996, collection « Cultures et christianisme », p. 11-33.
- LOT-BORODINE Myrrha, « Tristan et Lancelot », dans *Medieval Studies in Memory of G. Schoepperle-Loomis*, 1928, p. 21-47.
- PAYEN Jean-Charles, « Lancelot contre Tristan. La conjuration d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque du Moyen Âge) », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales, offerts à Pierre Le Gentil, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, SEDES, 1973, p. 617-632.
- STANESCO Michel, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », dans *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, n° 4, 1991, p. 7-19.
- TOLHURST Fiona, « The Once and Future Queen : The Development of Guenevere from Geoffroy of Monmouth », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, n° 50, 1998, p. 272-308.

## Études sur les romans en prose

### Généralités

- BAUMGARTNER Emmanuèle, « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 77-91 (première publication dans *L'Imitation*, Actes du Colloque de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1985, p. 129-143).
- « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 469-486 (première publication dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, volume XLIII, 1991, p. 297-314).
  - « Les techniques narratives dans le roman en prose », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 93-116 (première publication dans *The legacy of Chrétien de Troyes*, publié par N. Lacy, K. Busby, D. Kelly, Rodopi, Amsterdam, tome I, 1987, p. 167-190).

### Le Lancelot en prose

#### Ouvrages

- LOT Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1918, bibliothèque de l'École des Hautes Études, fascicule 226.
- MICHA Alexandre, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987.
- ROBREAU Yvonne, *L'honneur et la honte – Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 1981.
- VALETTE Jean-René, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998.

#### Articles

- BAUMGARTNER Emmanuèle, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 301-316 (première publication dans *Liebe und Aventure in Artusroman des Mittelalters*, édité par P. Schulze-Belli et M. Dallapiazza, Göppingen, 1990, p. 93-108).
- « Espace du texte, espace du manuscrit : les manuscrits du *Lancelot-Graal* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 379-403 (première publication dans *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985, p. 95-116).
  - « La prose du *Lancelot* », dans *Romania*, tome 105, n°1, 1984, p.1-15.
  - « Sainte(s) Hélène(s) », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 347-357 (première publication dans *Femmes Mariages-Lignages XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle, Mélanges offerts à Georges Duby*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, p. 43-54).

## Bibliographie

- BERTHELOT Anne, « Du lac à la fontaine – Lancelot et la fée-amante » dans *Médiévales* n°6, printemps 1984, p. 5-17.
- DE COMBARIIEU DU GRÈS Micheline, « Les « apprentissages » de Perceval dans le *Conte du Graal* et de Lancelot dans le *Lancelot en prose* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 51-76 (première publication dans *Éducation, apprentissages, imitation au Moyen Âge. Cahiers du CRISIMA*, n° 1, novembre 1993).
- « Un cœur gros comme ça – Le cœur dans le *Lancelot Graal* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 363-395 (première publication dans *Le « Cœur » au Moyen Âge*, Senefiance 30, 1991).
  - « Les couleurs dans le cycle du *Lancelot Graal* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 235-362 (première publication dans *Les Couleurs au Moyen Âge*, Senefiance 24, 1988).
  - « L'eau et l'aventure dans le cycle du *Lancelot-Graal* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 159-192 (première publication dans *L'Eau au Moyen Âge*, Senefiance 15, 1985).
  - « Un exemple de réécriture : le franchissement du pont de l'épée dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes et dans le *Lancelot en prose* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 29-47 (première publication dans *Bien dire et bien apprendre*, n° 13 – Traduction, transcription, adaptation au Moyen Âge. Cahiers du CRISIMA, n°1, novembre 1993).
  - « La fée et les sortilèges (Magie et illusion dans le *Lancelot-Graal*) », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 479-543.
  - « Le *Lancelot* comme roman d'apprentissage – Enfance, démesure et chevalerie », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 77-104 (première publication dans *Approches du Lancelot en prose*, Champion, 1984, collection « Unichamp »).
  - « Lancelot entre nu et vêtu dans le *Lancelot en prose* », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Senefiance n° 47, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 87-103.
  - « La mort en ce jardin, vergers et jardins dans le cycle du *Lancelot-Graal* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 193-216 (première publication dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Senefiance 28, 1990).
  - « Le soleil et la lune dans le cycle du *Lancelot-Graal* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose*, Senefiance n°44, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 139-158 (première publication dans *Le Soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Senefiance n°13, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1983).
- CONNOCHIE-BOURGNE Chantal, « Lancelot et le tempérament colérique », dans *De la science en littérature à la science-fiction*, Paris, éditions du CTHS, 1996, p. 11-22.
- COUPIREAU Pierre, « La fenêtre et le visible dans le *Lancelot en prose* », dans *Par la fenêtre, études de littérature et de civilisation médiévales réunies par Chantal Connonchie-Bourgne*, Senefiance n° 49, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 115-127.
- DEMAULES Mireille, « Lancelot et l'envenimement : une rêverie tristanienne », dans *Lancelot*, ouvrage dirigé par Mireille Séguy, Paris, Autrement, 1996, collection « Figures mythiques », p. 81-100.

## Bibliographie

- FRAPPIER Jean, « Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose* », dans *Romance Philology*, volume XVII, n° 3, février 1964, p. 535-554.
- GALLY Michèle, « Sous le feu des regards ou la beauté captive », dans *Lancelot*, ouvrage dirigé par Mireille Séguy, Paris, Autrement, 1996, collection « Figures mythiques », p. 51-64.
- GOUTTEBROZE Jean-Guy, « La conception de Mordret dans le *Lancelot* propre et dans la *Mort le roi Artu*. Tradition et originalité », dans *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 113-132.
- HARF-LANCNER Laurence, « Lancelot et la Dame du Lac », dans *Romania*, tome 105, n°1, 1984, p. 16-33.
- KENNEDY Elspeth, « Études sur le *Lancelot en prose* ; II Le roi Arthur dans le *Lancelot en prose* », dans *Romania*, tome 105, n° 1, 1984, p. 46-62.
- LOT-BORODINE Myrrha, « Le double esprit et l'unité du *Lancelot en prose* », dans *Mélanges d'histoire du moyen âge offerts à M. Ferdinand Lot par ses amis et ses élèves*, Paris, Champion, 1925.
- PAYEN Jean-Charles, « Plaidoyer pour Guenièvre. La culpabilité de Guenièvre dans le *Lancelot-Graal* », dans *Les Lettres romanes*, tome XX, n° 2, 1966, p. 103-114.
- SUARD François, « Bohort de Gaunes, image et héraut de Lancelot », dans *Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, tome II, p. 1297-1318.
- WALTER Philippe, « La fête de la Marie-Madeleine dans le *Lancelot* », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble, hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, tome III, Paris, Champion, 1993, p. 1445-1453.

### *La Queste del Saint Graal*

- ARMSTRONG SAVAGE Grace: « Father and son in the *Queste del Saint Graal* », dans *Romance Philology*, volume XXXI, n°1, août 1977, p. 1-16.
- GILSON Etienne, « La mystique de la grâce dans *La Queste del Saint Graal* », dans *Romania*, tome LI, 1925, p. 321-347.

### *La Mort le roi Artu*

#### Ouvrages

- FRAPPIER Jean, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, thèse pour le Doctorat ès Lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Droz, 1936.
- MAURICE Jean, *La Mort le roi Artu*, Paris, PUF, 1995, collection « Études Littéraires ».

#### Articles

- ADLER Alfred, « Problems of Aesthetic versus Historical Criticism in *La Mort le roi Artu* », dans *Publications of the Modern Language Association of America*, n° LXV, 1950, p. 930-943.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Présentation », dans *La Mort le roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 3-15.
- COLLIOT Régine, « Les épitaphes arthuriennes », dans *La Mort le roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 148-162.
- DEMARTINI-FRANZINI Dominique, « De la lettre de la demoiselle d'Escalot dans *La Mort le roi Artu* à la lettre de Bélide dans le *Tristan en prose*. Écriture et réécriture de la lettre d'amour », dans *La Déclaration amoureuse au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, n°13, 1994, p. 99-111.
- DUBOST Francis, « Fin de partie : les dénouements dans *La Mort le roi Artu* », dans *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 85-112.
- GOUTTEBROZE Jean-Guy, « La conception de Mordret dans le *Lancelot* propre et dans la *Mort le roi Artu*. Tradition et originalité », dans *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 113-132.

## Bibliographie

- LACY Norris J., « Spatial form in the *Mort Artu* », dans *La Mort le Roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 100-106.
- MORA Francine, « L'accident de chasse de Lancelot dans *La Mort le roi Artu* : jeux du narrateur et jeux du Destin », dans *Miscellanea Medievalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard*, tome II, Paris, Champion, 1998, p. 1007-1018.
- OLLIER Marie-Louise, « Le sens du procès dans la *Mort Artu* », dans *La Mort le roi Artu ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 157-179.
- SANTUCCI Monique, « *Amour, aimer* dans *La Mort le Roi Artu* », dans *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 197-218.
- WALTER Philippe, « La fin du monde arthurien », dans *La Mort le roi Artu, Parcours critique*, dirigé par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 76-85.

### Le *Tristan en prose*

#### Ouvrages

- BAUMGARTNER Emmanuèle, *La Harpe et l'épée, tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, 1990.
- *Le « Tristan en Prose », essai d'interprétation d'un roman médiéval*, thèse pour le Doctorat d'État présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, Genève, Droz, 1975.
- SIMON Muriel, *Le sentiment de l'amour dans le « Tristan en prose ». Étude des sensibilités médiévales*, thèse de doctorat dirigée par Philippe Ménard, Université de Paris IV-Sorbonne, 1994, 2 volumes.
- VAN COOLPUT Colette-Anne, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Leuven, Leuven University Press, 1986.

#### Articles

- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Compiler / Accomplir », dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1990, pp. 33-49.
- « Du *Tristan* de Béroul au *Roman en prose de Tristan*, étude comparée de l'idéologie et de l'écriture romanesques à partir de l'épisode de la forêt du Morois », dans *Der Altfranzösische Prosaroman, Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des Roman de Tristan en prose*, Kolloquium Würzburg 1977, herausgegeben von Ernstpeter Ruhe und Richard Schwaderer, Wilhelm fink verlag München, 1979, p.11-45.
- « Luce del Gat et Hélie de Boron. Le chevalier et l'écriture », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 117-131 (première publication dans *Romania*, tome 106, fascicules 3-4, 1985, p. 326-340).
- « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 431-443 (première publication dans *La présentation du Livre, Littérales* n°2, publié par Emmanuèle Baumgartner et Nicole Boulestreau, Publidix Nanterre, 1987, p. 51-63).
- « Le roman de *Tristan* en prose et le cercle des brethens histoires », dans *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, North-Holland, 1994, p. 7-20.
- « Sur les pièces lyriques du *Tristan en prose* », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 19-25.
- CURTIS Renée Louise, « The character of Iseut in the *Prose Tristan* (parts I and II) », dans *Mélanges Jeanne Lods, du moyen âge au XX<sup>e</sup> siècle*, tome I, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes filles n° 10, 1978, p. 173-182.
- LABIA Anne, « La naissance de la Bête Glatissante d'après le manuscrit B.N. fr. 24400 », dans *Médiévales*, n°6, 1984, p.37-41.
- LEGROS Huguette, « La « folie Tristan » dans le *Tristan en prose* : aboutissement de traditions antérieures et réécriture », dans *Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe*



## Bibliographie

- Ménard*, études réunies par Jean-Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Quéruef, Paris, Champion, 1998, tome II, p. 869-878.
- LODS Jeanne, « Les parties lyriques du « Tristan en prose » dans *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, n°7, Rennes, 1955, p. 73-78.
- MAILLART Jean, « Folie n'est pas vasselage... », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods, Professeur honoraire de Littérature médiévale à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles par ses collègues, ses élèves et ses amis*, tome I, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles n°10, 1978, p. 473-484.
- MICKEL Emmanuel J., « Tristan's ancestry », dans *Romania*, tome 109, fascicule 1, 1988, p. 68-89.
- MILLAND-BOVE Bénédicte, « 'Nous chantons chansons diverses et si tirons diverses cordes' : l'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », dans *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles), le choix de la prose*, n°5, année 1998, p. 69-86.
- « *La demeseile [...] qui sa seror desheritoit*, enjeux d'une réécriture dans le *Tristan en prose* », dans *Romania*, tome 117, 1999, p. 78-97.
- « Les aventures de Marc en Logres dans le *Tristan en prose* », dans *Bien Dire et Bien Apprendre*, n°18, *La Figure du roi*, tome 2, deuxième trimestre 2000, p. 73-83.
- ØSTERGAARD KRISTENSEN Vibeke, « L'amour de Tristan et Iseut dans *Le Roman de Tristan en prose*. Amour fatal ou amour chevaleresque ? », dans *Revue Romane*, n° 20, tome 2, 1985, p. 243-258.
- PEMBERTON Lyn, « Authorial interventions in the *Tristan en prose* », dans *Neophilologus*, n° 68, 1984, p. 481-497.
- RICHARD Adeline, « Les « Enfances Tristan » dans le *Tristan en prose* », communication prononcée lors du colloque *Enfances Arthuriennes*, 6-7 mars 2003, Université de Rennes 2, actes du colloque à paraître.
- SUARD François, « Le récit à distance de soi-même dans le *Tristan en prose* », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble, hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, tome III, Paris, Champion, 1993, p. 1297-1305.
- TRAXLER Janina P., « Observations on the Beste Glatissant in the *Tristan en prose* », dans *Neophilologus*, volume LXXIV, n°4, octobre 1990, p. 499-509.
- « Courtly and uncourtly love in the Prose Tristan », dans *Literary aspects of courtly culture. Selected papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Societ, University of Massachussetts, Amherst, U.S.A., 27 July - 1 August 1992*, édité par Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox, Cambridge, D.S. Brewer, 1994, p. 161-169.

### Autres romans en prose

- BAYARD Marie-Josée, « La place de la femme dans le *Livre d'Artus* : un exemple de la transposition littéraire des structures sociales dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Actes du 14<sup>e</sup> congrès international arthurien, Rennes 16-21 août 1984*, tome I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, p. 44-58.
- DE COMBARIEU DU GRÈS Micheline, « Le personnage de Lancelot dans le *Perlesvaus* », dans *D'aventures en Aventure, « Semblances » et « Senefiances » dans le Lancelot en prose, Senefiance n°44*, Aix-en-Provence, éditions du CUER MA, 2000, p. 399-430 (première publication dans *Lancelot, Yvain, Gauvain*, Paris, Nizet, 1984).
- SKILNIK Michelle, « Le clerc et le ménestrel : prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », dans *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Le choix de la prose*, n°5, année 1998, p. 87-105.

### Les romans en vers

#### Les *Tristan* en vers

#### Ouvrages

## Bibliographie

- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Tristan et Iseut*, Paris, Ellipses, 2001.  
- *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1987.
- CHERNACK ZOVIC Neda, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, New York, Peter Lang Publishing, 1996.
- JONIN Pierre, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle. Étude des influences contemporaines*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, Nouvelle série n° 22, Gap, éditions Ophrys, 1958 (thèse polycopiée : Paris, 1956).
- RIBARD Jacques, *Du Philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du Roman de Tristan et du Conte du Graal*, Paris, Champion, 1989.
- SAHEL Claude, *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*, Paris, L'Harmattan, 1999, collection « Ouverture philosophique ».

### Articles

- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Lyrisme et roman : du *Lai de Guirun* au *Lai du Chèvrefeuille* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 317-323 (première publication dans *Mélanges de Langue et de Littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Université de Poitiers, C.E.S.C.M., 1991, p. 77-83).
- BERTHELOT Anne, « Kriemhild/Brünhild, Yseut la Blonde/Yseut aux Blanches Mains : le maléfice de la féminité dédoublée », dans *La Chanson des Nibelungen hier et aujourd'hui, actes du colloque d'Amiens, 12 et 13 janvier 1991*, édités par Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, p. 21-31.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO Valeria, « La cour et les images de la cour dans le *Tristan de Béroul* », dans *Actes du 14<sup>e</sup> congrès international arthurien, Rennes, 16-21 août 1984*, tome I, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, p. 70-84.
- BURNS E. Jane, « How lovers lie together : Infidelity and Fictive Discourse in the *Roman de Tristan* », dans *Tristania*, III, 2, spring 1983, p. 15-30.
- BUSCHINGER Danielle, « Les gestes dans le *Rolandslied* du curé Konrad et les romans de Tristan d'Eilhart et de Gottfried », dans « Gestes et pudeur dans les romans courtois du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Le Geste et les gestes au Moyen Âge*, Senefiance n° 41, publications du CUER MA, Aix-en-Provence, 1998, p. 125-144.
- HILLIER CAULKINS Janet, « Béroul's concept of love as revealed in *Tristan et Iseult* », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, volume XXI, 1969, p. 150.
- DIVERRES Armel. H., « Tristan and Iseut's Condemnation to the Stake in Béroul », dans *Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France, Essays presented to Kenneth VARTY on the occasion of his sixtieth birthday*, édité par Peter V. Davies et Angus J. Kennedy, Cambridge, D.S. Brewer, 1987, p. 21-30.
- DUSSOL Etienne, « A propos du *Tristan de Béroul* : du mensonge des hommes au silence de Dieu », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble, hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, tome II, Paris, Champion, 1993, p. 525-533.
- FRAPPIER Jean, « Structure et sens du *Tristan* : version commune, version courtoise », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, tome VI, 1963, p. 255-280 et 441-454.
- GALLAIS Pierre, « Les arbres entrelacés dans les 'romans' de Tristan et le mythe de l'arbre androgyne primordial », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, Professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, S.E.D.E.S et C.D.U. réunis, 1973, p. 295-310.
- LE GENTIL Pierre, « A propos du mariage de Tristan et de la colère de Brangain dans le roman de Thomas », dans *Mélanges de Philologie romane offerts à Charles Camproux*, tome I, Montpellier, C.E.O., 1978, p. 404.
- LE MERRER Madeleine, « Iseut et le pouvoir : du mythe reçu aux poèmes de Béroul et de Thomas », dans *Actes du 105<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes, Caen, 1980, Les pouvoirs de commandement jusqu'à 1610*, Paris, CHTS, 1984, p. 29-45.

## Bibliographie

- LIBORIO Mariantonia, « La logique de la déception dans les romans de Tristan et Yseut », dans *Annali, Sezione Romanza*, XXIII, 1, 1981, p. 151-163.
- NEWSTEAD Hélaine, « Isolt of the White Hands and Tristan's Marriage », dans *Romance Philology*, volume XIX, n°2, novembre 1965, p. 155-166.
- PASTRÉ Jean-Marc, « Le roi et son champion : Marc et son neveu dans les romans de Tristan », dans *Bien Dire et Bien Apprendre*, n° 18, *La Figure du roi*, tome 2, deuxième trimestre 2000, p. 101-112.
- PAYEN Jean-Charles, « Le peuple dans les romans de Tristan. La « povre gent » chez Béroul, sa fonction narrative et son statut idéologique », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale* n° XXIII, 1980, p. 187-198.
- « Tristan, l'amans-amens, et le masque dans les Folies », colloque *Tristan* de l'Université de Picardie, Amiens, 1982 (*Göppingen Arbeiten zur Germanistik*, 355, 1982, p. 61-68).
- RIBARD Jacques, « Le *Tristan* de Béroul, un monde de l'illusion ? », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, volume XXXI, 1979, p. 229-244.
- SUBRENAT Jean, « Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Béroul », dans *Le Moyen Âge*, tome LXXXII, n°2, 1976, p. 219-261.
- « Une fenêtre à l'aurore (*Tristan* de Béroul, v. 4267-4485) », dans *Par la fenêtre, études de littérature et de civilisation médiévales réunies par Chantal Connochie-Bourgne*, Senefiance n° 49, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 423-432.
- VAN COOLPUT Colette-Anne, « Le roi Marc dans le *Tristan* de Béroul », dans *Le Moyen Âge*, tome LXXXIV, n° 1, 1978, p. 35-51.
- WALTER Philippe, « Orion et Tristan ou la sémantique des astres », dans *Le Soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Senefiance n°13, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1983.
- « Tristan et la mélancolie », dans *Actes du 14<sup>e</sup> Congrès International Arthurien, Rennes 16-21 août 1984*, tome II, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, p. 646-657.
- WIND Bartina, « Eléments courtois dans Béroul et dans Thomas », dans *Romance Philology*, volume XIV, n°1, août 1960, p. 1-13.

## Les romans de Chrétien de Troyes

### Ouvrages

- RIBARD Jacques, *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette, essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1991 (première édition 1972).

### Articles

- JONIN Pierre, « Le vasselage de Lancelot dans le *Conte de la Charrette* », dans *Le Moyen Âge*, tome LVIII, 1952, p. 281-298.
- PAYEN Jean-Charles, « La Destruction des mythes courtois dans le monde arthurien : la femme dans le roman en vers après Chrétien de Troyes » dans *Revue des langues romanes*, LXXVIII, 1969, p. 213-228.

## Autres romans en vers

### Ouvrages

- STRUBEL Armand, *Le Roman de la Rose*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, collection « Études Littéraires ».
- WALTER Philippe, *Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman*, Paris, PUF, 1996.

### Articles

- RICHARD Adeline, « Le Fil d'or de Blonde Esmerée », dans *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne*, Senefiance 50, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 325-337.
- WOLF-BONVIN Romaine, « Nouer l'amour, nouer la mort : la ceinture sarrasine dans *Beuve de Hantone* », dans « *Si a parlé par moult ruiste vertu* », *Mélanges de littérature médiévale*

## Bibliographie

*offerts à Jean Subrenat*, textes publiés sous la direction de Jean Dufournet, Paris, Champion, 2000, p. 551-571.

### Littérature didactique médiévale

THOMASSET Claude, *Une vision du monde à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, commentaire du dialogue de Placides et Timéo*, Genève, Droz, 1982.

### Arts poétiques médiévaux

TILLIETTE Jean-Yves, *Des mots à la parole, une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.

## Bibliographie

# Table des matières

<b>Introduction</b>	p. 5
<b>Première partie. Lancelot et Guenièvre, Tristan et Yseut : une construction en miroir ?</b>	p. 9
<b>Chapitre 1. Des destinées similaires</b>	p. 11
<b>Des destins en miroir</b>	p. 11
Le procédé de l'entrelacement dans le <i>Tristan en prose</i>	p. 11
Multiplication d'aventures identiques et de points communs	p. 12
L'interdépendance entre les destins des personnages	p. 18
<b>Tristan et Yseut : retour d'exil</b>	p. 19
<b>Chapitre 2. Vous, Lancelot et Guenièvre, qui avez tot le monde passé</b>	p. 25
<b>Lancelot et Guenièvre : les maîtres du domaine amoureux ?</b>	p. 25
<b>L'élève a-t-il dépassé le maître ?</b>	p. 28
En valeur et en prouesse	p. 28
En beauté et en courtoisie	p. 34
Une entreprise masquée	p. 40
<b>Les deux couples jouent-ils un rôle d'importance égale ?</b>	p. 41
<b>Chapitre 3. <i>Amour fine</i> et amour passion</b>	p. 47
<b>Des couples de fins amants ?</b>	p. 47
On retrouve les caractéristiques de l' <i>amour fine</i>	p. 47
Le lyrisme	p. 66
<b>L'évolution du sentiment amoureux</b>	p. 68
Les circonstances de l' <i>enamourement</i>	p. 68
Une évolution divergente ?	p. 71
<b>Les limites de l'<i>amour fine</i></b>	p. 76
L'aspiration à l'amour conjugal	p. 76
L'amour passion : la fin de l' <i>amour fine</i> ?	p. 79
<b>Chapitre 4. Que sont nos amours devenues ? Le traitement romanesque du sentiment amoureux</b>	p. 85
<b>Attitude adoptée face aux motifs traditionnels de la littérature amoureuse</b>	p. 86
L'évocation des rencontres	p. 86
Le portrait et le vêtement	p. 91
Les gestes et le regard	p. 95
<b>La place du merveilleux</b>	p. 100
Une tendance à la rationalisation dans les romans en prose ?	p. 100
Des héros de la <i>merveille</i> ?	p. 102
L'amour, la <i>merveille</i> ?	p. 106
<b>Seconde partie. Le <i>Lancelot</i> et le <i>Tristan en prose</i>, miroirs d'un nouvel art d'aimer ?</b>	p. 111
<b>Chapitre 1. Il n'y a pas d'amour heureux</b>	p. 113
<b>Une conception différente du bonheur</b>	p. 113
<b>Des situations opposées ?</b>	p. 115
Des personnages-types : l'amoureux tourmenté et l'amoureux satisfait	p. 115
Un couple plus préservé du malheur que l'autre	p. 118
<b>Des couples ?</b>	p. 120

Le rôle des protagonistes dans la société prime-t-il sur la relation amoureuse ?	p. 120
Détournement d'un <i>topos</i> : l'amour de loin	p. 126
Le regard porté sur la femme	p. 127
Être les personnages principaux d'un roman de chevalerie : être un couple ?	p. 138
Le couple d'amoureux et le couple d'amis	p. 141
<b>Chapitre 2. Le couple adultère et la société</b>	p. 151
<b>Le jugement d'autrui</b>	p. 151
L'adultère condamné	p. 151
L'officialisation du couple adultère	p. 155
<b>Quand les amants sont leurs propres juges</b>	p. 159
<b>Le coupable, c'est l'autre</b>	p. 161
<b>Et le mari trompé ?</b>	p. 164
Quels sentiments unissent le triangle amoureux ?	p. 164
La culpabilité du couple adultère et la valeur accordée au mari	p. 168
<b>Chapitre 3. Le couple adultère et Dieu</b>	p. 179
<b>Un conflit entre amour terrestre et religion chrétienne</b>	p. 179
L'un des deux couples entretient-il un lien plus étroit avec Dieu et la religion ?	p. 179
Une religion de l'amour	p. 184
<b><i>Le pechié de la reine</i></b>	p. 186
La luxure	p. 186
Le péché d'adultère	p. 190
L'amour empêche l'homme de remplir la fonction que Dieu lui a assignée dans la société	p. 192
<b>Dieu prend-il le parti des amants ?</b>	p. 212
L'hostilité divine	p. 212
Bienveillance de Dieu à l'égard des amants	p. 214
Mystère du point de vue divin sur les amants	p. 215
<b>Chapitre 4. La critique du sentiment amoureux</b>	p. 219
<b>Une passion inquiète</b>	p. 219
L'avenir incertain	p. 219
Jalousie et rivalité amoureuses, des passions morbides	p. 222
<b>L'amour, force mortifère</b>	p. 227
La mort d'amour	p. 227
La folie, mort de l'âme	p. 231
La fin de l' <i>amour fine</i> et de la <i>fin amor</i> mise en scène	p. 239
L'amour comme fatalité	p. 241
L'amour, déconstruction du sens	p. 251
<b><i>L'envoieüre pour dire le malheur d'aimer</i></b>	p. 257
<b>Une cible privilégiée de la critique amoureuse ?</b>	p. 261
<b>Chapitre 5. Vers une résolution ?</b>	p. 267
<b>Une responsabilité limitée dans la fin du royaume arthurien</b>	p. 267
L'amant, salut du royaume	p. 267
D'autres coupables	p. 270
Un royaume voué à la mort	p. 273
<b>La solution : un art d'aimer ?</b>	p. 274
Aimer d'un amour d'exception	p. 274
L'infidélité de l'amant comme issue	p. 275
Aimer d'un amour platonique et mesuré	p. 286
Aimer sur le modèle conjugal	p. 288
<b>Le repentir et la Rédemption</b>	p. 291
Par le retour à la foi conjugale et vassalique	p. 291

Le repentir et le rachat des péchés	p. 292
En élevant l'amour charnel jusqu'à la <i>caritas</i>	p. 301
<b>Troisième partie. Lancelot et Guenièvre, Tristan et Yseut, miroirs d'un art poétique</b>	p. 309
<b>Chapitre 1. L'amour, puissance poétique</b>	p. 311
<b>L'inspiration : don de l'amour ou qualité du poète élu ?</b>	p. 312
Tristan et Yseut, poètes-nés, Lancelot et Guenièvre, poètes inspirés ?	p. 312
L'amour est l'inspiration	p. 315
Le poète doit-il être un amant malheureux ?	p. 320
<b>L'amour tisse la trame du roman</b>	p. 322
Un canevas narratif	p. 322
L'amour, une trame pour le langage	p. 328
<b>L'éphémère et l'éternel : la parole amoureuse et la mémoire</b>	p. 330
Une valeur incantatoire	p. 330
La parole amoureuse pérennise le discours du poète	p. 332
<b>Chapitre 2. L'amour, miroir poétique des romans en prose</b>	p. 335
<b>La force d'amour, cohérence et unité du roman en prose</b>	p. 335
Assurer une unité au sein d'un roman	p. 335
Assurer l'unité entre les deux romans	p. 338
<b>Écrire l'amour en prose, écrire le monde</b>	p. 341
Une écriture « réaliste » du sentiment amoureux ?	p. 341
Les tropes : un langage imagé qui reflète une vision de l'amour et du monde	p. 346
<b>Le <i>Tristan</i>, miroir ironique du <i>Lancelot en prose</i></b>	p. 351
Une réécriture en ironie majeure des thèmes du <i>Lancelot</i>	p. 351
L'imitation stylistique sur le mode parodique	p. 356
<b>Chapitre 3. Les amants, miroir du poète</b>	p. 363
<b>Le chroniqueur-messager et le poète démiurge</b>	p. 363
<b>Parole profane, parole sacrée</b>	p. 365
<b>Présence/absence de la figure auctoriale : le statut du <i>je</i></b>	p. 368
Le <i>je</i> lyrique et la voix de l'histoire	p. 368
Un texte réflexif, miroir du poète	p. 371
<b>De Lancelot et Guenièvre à Tristan et Yseut (ou l'inverse) : la <i>translatio</i></b>	p. 372
La conscience de la <i>translatio</i>	p. 372
La notion d'originalité	p. 375
<b>Chapitre 4. Le prosaïque et le lyrique</b>	p. 381
<b>Lancelot et Guenièvre, Tristan et Yseut : symbiose du lyrisme et de la prose ?</b>	p. 381
Le <i>Lancelot</i> , une prose lyrique	p. 381
Le <i>Tristan</i> : l'alternance de la prose et du vers	p. 384
<b>Parole d'amant / parole de chroniqueur, parole individuelle / parole collective</b>	p. 386
Le <i>Lancelot</i> : la voix de l'histoire / le <i>Tristan</i> : la voix de l'amant ?	p. 386
Le <i>Tristan</i> : la parole amoureuse, une parole inscrite dans le présent	p. 387
<b>Vérité et fiction dans la parole amoureuse prosaïque et lyrique</b>	p. 388
Parole des amants, parole sur les amants : mensonge et vérité ?	p. 388
La fiction peut-elle dire la vérité ?	p. 390
Une revendication de la fiction	p. 392
<b>Éthique, didactisme et esthétique</b>	p. 394
Le <i>Lancelot</i> : roman didactique / le <i>Tristan</i> : roman esthétique ?	p. 394
La parole artistique transcende les catégories morales	p. 397



Table des matières

<b>Chapitre 5. L'amour et la peur des mots</b>	p. 401
<b>Mots d'amour et langage performatif</b>	p. 402
Un langage efficace	p. 402
La valeur programmatique du langage	p. 408
<b>Puissance épiphanique du langage</b>	p. 410
<b>Limites et danger du langage</b>	p. 413
Instabilité du signe	p. 413
La parole masquée	p. 416
Avertissement au lecteur	p. 418
<b>Conclusion</b>	p. 423
<b>Index :</b>	
Index des personnages du <i>Lancelot en prose</i> et du <i>Tristan en prose</i>	p. 429
Index des personnages historiques, littéraires et mythiques	p. 435
<b>Bibliographie</b>	p. 439
<b>Table des matières</b>	p. 453