



**HAL**  
open science

## Représenter l'Infini : l'espace du livre dans les cycles en prose du XIIIe siècle

Adeline Richard Duperray

► **To cite this version:**

Adeline Richard Duperray. Représenter l'Infini : l'espace du livre dans les cycles en prose du XIIIe siècle. Le Livre et ses espaces, A paraître. hal-03548007

**HAL Id: hal-03548007**

**<https://amu.hal.science/hal-03548007>**

Submitted on 20 Jan 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.

# Représenter l'Infini : l'espace du livre dans les cycles en prose du XIII<sup>e</sup> siècle

Adeline RICHARD (Aix-en-Provence)

Les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle comptent deux représentants majeurs : le *Lancelot* et le *Tristan en prose*. Néanmoins, sous ces titres qui semblent définir nettement deux œuvres distinctes et uniques (et qui sont des créations de critiques médiévistes), ce qu'aujourd'hui nous appellerions communément un *livre*, se cache une réalité polymorphe.

En effet, il s'agit de cycles qui regroupent plusieurs romans. Le corps du *Lancelot en prose* est formé par le *Lancelot propre*<sup>1</sup>, précédé de l'*Estoire del Saint Graal*<sup>2</sup> puis du *Merlin*<sup>3</sup> ; il est suivi de la *Queste del Saint Graal*<sup>4</sup> et de *La Mort le roi Artu*<sup>5</sup>. Quant au cycle tristanien, son fonctionnement est encore plus complexe : la version dite de la *Vulgate* comprend avant tout le *Tristan en prose*<sup>6</sup>, suivi également par la *Mort Artu*. Cependant, le *Tristan en prose* contient des interpolations du *Lancelot propre* et de la *Queste*. Enfin, il existe une version dite *Post-Vulgate*<sup>7</sup> qui comprend un texte différent et des épisodes inédits qui peuvent s'insérer dans le texte du *Tristan* lui-même mais affectent surtout la *Queste* et la *Mort Artu*.

Beaucoup de mystères entourent encore l'écriture de ces cycles. La notion d'auteur, au Moyen Âge, est plus importante au niveau conceptuel<sup>8</sup> que personnel : l'œuvre n'est pas ressentie comme une propriété intellectuelle et elles sont nombreuses à ne pas être signées, ou alors d'un pseudonyme. Ainsi, celui qui se désigne par le nom de Luce del Gat dans le prologue du *Tristan*, n'a très probablement jamais existé d'autant que ce roman, comme le *Lancelot propre*, est peut-être le produit non d'un auteur unique, mais d'un atelier. Par ailleurs, les différents romans qui composent un cycle sont, indéniablement, de mains différentes.

---

<sup>1</sup> *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Alexandre Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983.

<sup>2</sup> *L'Estoire del Saint Graal*, édité par Jean-Paul Ponceau, 2 tomes, Paris, Champion, 2000.

<sup>3</sup> Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, édition critique par Alexandre Micha, Genève, Droz, 2000.

<sup>4</sup> *La Queste del Saint Graal, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1975.

<sup>5</sup> *La Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1964, troisième édition.

<sup>6</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édité par Renée Louise Curtis, 3 volumes, Munich, Max Hueber Verlag, 1963 ; réédition : Cambridge, D. S. Brewer, 1985. Puis, *Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, 9 volumes, Genève, Droz, 1987-1997.

<sup>7</sup> *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, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1971.

<sup>8</sup> Nous reviendrons sur ce point dans la suite de notre étude.

Néanmoins, certains copistes ont regroupé l'ensemble des romans formant une œuvre en prose dans un même manuscrit, alors que d'autres n'en gardent qu'une partie<sup>9</sup> : les manuscrits regroupant un ensemble de romans sont désignés sous le nom de manuscrits cycliques. Ces derniers relèvent donc d'un choix spatial, matériellement parlant, puisqu'il s'agit de regrouper dans un même manuscrit plusieurs œuvres étrangères les unes aux autres à plusieurs égards, le lien fictionnel excepté. L'espace du livre-objet devient donc la matérialisation d'une réflexion sur ce que représente une œuvre spécifique pour un copiste ou un commanditaire particuliers.

Le rapport étroit à la spatialité est une caractéristique de ces sommes en prose. Elles se veulent historiques puisque les auteurs les présentent comme la mise en forme romanesque des chroniques arthuriennes, mises en écrit par les clercs à partir des récits que les chevaliers font de leurs aventures. Elles ont pour ambition de conter, à travers la vie d'un personnage central, Lancelot ou Tristan, la vie et la mort d'un royaume. L'historicité dépend notamment de la capacité du poète à faire croire à l'existence réelle de ce royaume ; il doit donc créer une géographie parfaitement cohérente. Les œuvres en vers, telles que celles de Chrétien de Troyes, fonctionnent davantage comme des « tranches de vies » et ne s'intéressent pas à l'Histoire, mais à l'histoire de l'individu : si elles se transmettent des personnages-cadres, elles n'établissent pas de véritable carte du monde arthurien. C'est le *Lancelot en prose* qui crée véritablement ce monde, au point qu'il est possible, à partir du texte, de tracer la carte du royaume d'Arthur et de trouver les correspondances existant entre la toponymie réelle et la toponymie romanesque<sup>10</sup>.

Le *Tristan en prose* reprend strictement cette géographie, malgré quelques passages étonnants. En effet, lorsque les personnages passent de Cornouailles aux terres d'Arthur, ils le font exclusivement par voie maritime, alors les deux royaumes se jouxent sur le territoire de l'actuelle Grande-Bretagne. Il ne s'agit pas d'une aberration spatiale, mais de mieux marquer la rupture entre deux mondes que tout oppose d'un point de vue éthique et politique.

Le livre a donc véritablement créé son espace qui, au-delà des nécessités de la *mimesis*, est devenu un véritable cadre, donc un espace indépendant de son créateur, ayant son existence propre étant devenu transmissible d'une œuvre à une autre<sup>11</sup>.

En outre, cet espace créé par le livre parle du livre lui-même. Il en est ainsi de l'utilisation apparemment incongrue de la mer que nous avons signalée plus haut : le

---

<sup>9</sup> Pour le détail de la composition des différents manuscrits, nous renvoyons à l'introduction d'Alexandre Micha à son édition du *Lancelot*, ainsi qu'à l'étude d'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.

<sup>10</sup> Nous renvoyons, sur ce point, à la thèse d'Olivier Errecade, *L'eau dans le cycle du Lancelot-Graal*, thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Aix-Marseille I, formation doctorale Lettres et Arts, présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2003 sous la direction de Madame le Professeur Chantal Connochie-Bourgne.

<sup>11</sup> On pourra ainsi se référer à la version du *Tristan* très probablement postérieure à celle de la *vulgate*: *Le Roman de Tristan en Prose*, édité sous la direction de Philippe Ménard, 4 volumes, Paris, Champion, 1997-2003 (version du ms. fr. 757 de la B.N. de Paris). L'héritage spatial se poursuivra par la suite dans d'autres romans ; on pense, par exemple, à la réécriture du *Tristan en prose* de Pierre Sala, au XVI<sup>e</sup> siècle : le *Roman de Tristan de Leonnois et de la belle Reine Yseulte* (Nat. Lib. of Wales : ms. 443-D ; Bib. Bodmer. : cod. Bodm. 148).

*Tristan en prose* est le fruit de la réécriture des *Tristan en vers*<sup>12</sup> et du *Lancelot en prose*. Or, dans les poèmes tristaniens, la mer était déjà très présente ; le motif maritime fonctionne donc dans le roman en prose comme un marqueur d'intertextualité (ce qui explique son omniprésence dans la partie héritée le plus directement des versions en vers, celle qui, grossièrement, correspond à l'édition Curtis) : il signale qu'on est dans le temps d'avant l'avènement en Logres du héros, tel un messie profane, et que l'on se trouve toujours dans le territoire de la littérature tristanienne, et non pas encore arthurienne au sens strict. La mer est également la marque des interpolations de la *Queste del Saint Graal*, où la navigation prend une place qu'elle ne trouvait pas dans le *Lancelot* propre. L'utilisation des lieux fictionnels tente donc de délimiter le territoire de chaque œuvre (de la *Queste* par rapport au *Lancelot* propre, et des interpolations à l'œuvre nouvelle dans laquelle elles sont insérées), et rappelle alors l'espace du livre intertexte tout en le fondant dans son propre espace.

Enfin, la présence de la mer est induite par le symbolisme de la *translatio*, évident dans le cadre d'une réécriture ; on retrouve alors la métaphore marine de l'acte d'écrire. L'espace fictionnel devient, à travers la *translatio imperii* du personnage, représentation de la *translatio studii* d'un livre à un autre, de l'espace d'un livre à celui d'un autre livre.

En outre, symbole de la vie humaine, la mer est une mise en abyme du projet que forme l'auteur de retracer la vie entière de Tristan, mais aussi celle de tout le royaume arthurien, et l'on comprend qu'un motif tel que celui de la tempête, dans sa dimension cosmologique, trouve alors toute sa place. L'espace fictionnel du monde arthurien se lit comme un microcosme.

Ce que l'on observe ici avec la mer dans le *Tristan* n'est pas un cas particulier ; il s'agit de la transposition proprement tristanienne d'un fonctionnement propre au lieu emblématique de l'espace chevaleresque par excellence qu'est la forêt. Lorsque le chevalier va sur les chemins de ce lieu mystérieux, il explore à la fois son intériorité, mais il fait aussi symboliquement le voyage de toute vie humaine qui va au hasard de chemins pleins de dangers, physiques ou spirituels, dans le but d'abolir le Mal pour parvenir au salut de l'âme. L'espace fictionnel revêt donc l'importance la plus haute, d'un point de vue allégorique.

Il est également capital lorsqu'on le considère sous un angle purement réflexif. En effet, les chemins de la forêt, dans leur cartographie imaginaire, sont une transposition parfaite de l'écriture propre aux romans en prose, donc de l'objet-livre. En effet, les sommes romanesques sont écrites selon la technique de l'entrelacement : le fil directeur constant est la vie du héros masculin, voire de ses ancêtres, ce qui complexifie l'histoire et le problème de sa délimitation. Ainsi, la préhistoire tristanienne fait-elle partie de l'*estoire* du héros, donc du corps du livre, ou constitue-t-elle un monstrueux prologue ? La critique actuelle ne considère plus cette partie comme « hors-sujet »<sup>13</sup>, ce que corrobore le fait qu'elle soit commune aux différentes

---

<sup>12</sup> Bérout, *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 ; 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.

<sup>13</sup> Cf. Emmanuel J. Mickel, « Tristan's ancestry », dans *Romania*, tome 109, fascicule 1, 1988, p. 68-89 ; Colette-Anne Van Coolput, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception*

versions des manuscrits cycliques. On demeure, malgré ce problème, dans une perspective chronologique. Néanmoins, il nous interroge sur l'espace que constitue de livre et les différentes parties qui le composent.

Le principe de l'entrelacement veut que les récits des aventures respectives de plusieurs chevaliers (parfois jusqu'à quatre ou cinq) soient racontés alternativement et en se voyant accorder la même importance, sans ordre précis. C'est pourquoi un personnage, y compris le héros, peut disparaître pendant bien des pages pour ne réapparaître que lorsque l'on aura déjà retrouvé deux ou trois fois les aventures d'un autre. Ainsi, l'écriture se donne à lire comme une multitude de chemins qui se croisent et s'entrecroisent, dans lesquels le lecteur s'aventure et se perd comme le chevalier dans la forêt. L'espace fictionnel devient donc réflexif de l'espace du livre-objet.

Cela pose le problème de la délimitation du livre à l'intérieur d'une œuvre qui ne se donne pas de titre clairement défini. En effet, nous l'avons dit plus haut, les titres de *Lancelot* et de *Tristan en prose* sont des inventions de critiques modernes. Les indications données par les auteurs sont beaucoup plus floues, voire contradictoires. L'auteur du premier roman lui donne le nom de *contes Lancelot*<sup>14</sup>, qui prouve que le héros est bien le fil conducteur du récit, celui qui permet à l'histoire de se raconter. Mais il a aussi donné un autre titre à son œuvre :

Pour chest non qu'ele [la reine Héléne] se mist est apelés chis contes el commencement  
« Li contes de la Roine as Grans Dolors<sup>15</sup>. »

Cependant, la mention *el commencement* 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, la reine Héléne est la mère de Lancelot et 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, ce qui justifie le titre moderne mais semble indiquer qu'il y a plusieurs œuvres à l'intérieur même de ce que nous désignons comme une partie du *Lancelot en prose*, à savoir le *Lancelot* propre.

Par ailleurs, la postérité a rapidement scindé ce *Lancelot* propre en sections, désignées comme des livres. Ce processus s'est opéré dès le Moyen Âge puisque l'on en trouve déjà trace dans la Divine Comédie de Dante :

« Puis je me tournai vers eux et leur parlai ; je commençai : « Francesca, tes souffrances me font pleurer de tristesse et de pitié. Mais dis-moi : au temps des doux soupirs, à quoi et comment amour vous permit-il de connaître vos désirs incertains ? » Elle me répondit : « Il n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des jours heureux dans la misère ; et cela ton docteur le sait. Mais si tu as une telle envie de connaître l'origine première de notre amour, je ferai comme celui qui pleure et qui parle. Nous lisions un jour, pour nous divertir, la geste de Lancelot et comment amour s'empara de lui ; nous étions seuls et sans aucune défiance. A plusieurs reprises, cette lecture fit nos yeux se chercher et pâlir nos visages ; mais seul un passage triompha de nous. Quand nous lûmes que le sourire tant

---

*productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Leuven, Leuven University Press, 1986.

<sup>14</sup> *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 488-489.

<sup>15</sup> *Lancelot en prose*, tome VII, p. 29.

désiré fut baisé par un tel amant, celui-ci, qui de moi ne sera jamais séparé, la bouche me baisa tout tremblant. Gallehaut fut le *livre* et qui l'a écrit. Ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant. » Pendant que l'un des deux esprits parlait ainsi, l'autre pleurait si fort que, de pitié, je défailis comme si j'allais mourir ; et je tombai comme tombe un cadavre<sup>16</sup>. »

L'appellation de *livre de Galehaut* est déjà utilisée un siècle après la composition de la somme en prose. L'espace du livre est donc fluctuant, ou fonctionne tout au moins sous la forme de livres et d'*estoires* emboîtés.

Le cas du *Tristan* est au premier abord plus simple, puisque l'auteur fournit un prologue où apparaît ce qui pourrait fonctionner comme un titre :

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 Bretagne 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>17</sup>.

Cependant, le conteur distingue l'histoire du Graal et l'histoire de Tristan : il donne ainsi à chacune 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.

Il y aurait donc deux histoires fondues en un même livre, parce qu'à l'origine, il y a un livre latin unique. Il est néanmoins curieux de constater que l'auteur lui-même donne deux titres, en particulier lorsque l'on constate, comme nous l'avons fait plus haut, que les interpolations de la *Queste del Saint Graal* sont mises en valeur comme des fragments d'un autre livre, intégrés à l'histoire de Tristan mais conservant une certaine indépendance. L'auteur, d'ailleurs, y insiste, puisqu'il conclut sa somme en deux temps :

Si se taist ore li contes atant des aventures du Saint Graal, que plus n'em parle, pour ce qu'elles sont si menees a fin que après ce compte, n'em pourroit nul riens dire qui n'ementist.

Icy faut l'estoire de monseigneur Tristan et del Saint Graal, si parfaicte que nul n'y savroit que y mectre<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> 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. C'est nous qui soulignons.

<sup>17</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39-40.

<sup>18</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 285-286.

On trouve deux formules conclusives fortes (*Si se taist ore li contes et Icy faut l'estoire*), comme s'il s'agissait de terminer successivement deux livres différents (et il est vrai que le *Tristan en prose* cherche jusqu'au bout à séparer l'histoire de son héros, exclusivement profane, de la quête spirituelle qu'est celle du Graal).

On remarque également la présence originelle d'un *livre del latin*, fiction que l'on retrouve aussi dans le *Lancelot en prose* :

Celui jor après disner fist li rois Artus venir devant lui touz les compaignons de la Table Redonde et quant il furent tuit venu devant lui, si les fist aseoir. Lors 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 Lancelot, voiant touz cels de laienz : « Lanceloz, il est ainsi que quant vos partites de ceanz, que vos ne feistes nul sairement por quoi nos vos deussions croire au revenir et vos avez trové aventures plusors, puis que vos partites de ceanz que nos volons oïr. Mais ainçoiz 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. » [...] Einsinc com Lanceloz ot dites ses aventures furent eles mises en escrit, et pour ce que li fet estoient greingnor que nus de çaux de laienz, les fist li rois mestre par lui seul si que des fez et des ovres trova l'an .I. grant livre en l'aumaire le roi Artu après ce qu'il fu navrez a mort en la bataille Mordret, si com li contes vos devisera apertement<sup>19</sup>.

Il n'est pas dit qu'il s'agisse d'un livre écrit en latin, mais il appartient visiblement au genre de la chronique royale, écrite en latin, et le récit est transcrit par des clercs, dont la langue écrite n'est pas la langue vernaculaire. Tacitement, l'auteur place un livre source à l'origine du sien, un livre en latin donc source de *verité* pour son texte. Quant au texte de la *Queste del Saint Graal*, il est absolument clair sur ce point, puisqu'il s'achève sur ces mots :

Et quant Boorz ot contees les aventures del Seint Graal telles come il les avoit veues, si furent mises en escrit et gardees en l'almiere de Salebieres, dont MESTRE GAUTIER MAP les trest a fere son livre del Seint Graal por l'amor del roi Henri son seignor, qui fist l'estoire translater de latin en françois. Si se test a tant li contes, que plus n'en dist des AVENTURES DEL SEINT GRAAL<sup>20</sup>.

Or, ce genre de la chronique royale et cette fiction du livre latin nous ramène à un autre livre, composé d'une série d'autres livres, historiques en particulier : la *Bible*. C'est ce que nous rappelle Emmanuèle Baumgartner :

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

---

<sup>19</sup> *Lancelot en prose*, tome IV, p. 393-397.

<sup>20</sup> *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, p. 279-280.

une « *allegoria in facto* » (et non plus « *in verbo* »), statut réservé en principe à l'Écriture sainte<sup>21</sup>.

D'ailleurs, la *Queste del Saint Graal*, et ses interpolations dans le *Tristan*, reprennent des passages entiers de la *Bible*, bien qu'apocryphes. Le plus célèbre reprend la *Genèse*, depuis Adam et Ève jusqu'à Caïn et Abel, et donne naissance à la légende de l'arbre de vie, extrait du jardin d'Eden, et dont les branches sont vertes, blanches, puis rouges<sup>22</sup>. On quitte alors l'univers romanesque pour entrer dans le monde biblique, le lecteur se trouve dans un livre différent. Le livre de *Lancelot*, comme celui de *Tristan*, possède donc une extension dans le Livre par excellence, ou encore il en est une extension lui-même. L'espace de différents livres s'interpénètre, devient poreux.

Pourtant, on a vu plus haut que les sommes en prose se présentent apparemment comme des lieux bien définis. Ils présentent en effet des prologues et des conclusions fortes. On a déjà cités ceux du *Tristan* et la conclusion de la *Queste* ; on les retrouve dans le *Lancelot* propre qui s'achève ainsi :

Si fenist ici mestre Gautier Map son livre et conmanche le Graal.

*En rubrique* : Ci conmanche la Queste dou Graal<sup>23</sup>.

La rubrique signale bien que l'on se trouve dans un manuscrit qui se pense comme cyclique mais considère chaque roman du cycle comme un livre à part entière. Quant à la *Mort Artu*, elle signale aussi très clairement, et longuement, sa délimitation :

Après ce que mestres Gautiers Map ot mis en escrit des *Aventures del Seint Graal* assez soufisanment si com li sembloit, si fu avis au roi Henri son seigneur que ce qu'il avoit fet ne devoit pas soufire, s'il ne ramentevoit la fin de ceux dont il avoit fet devant mention et comment cil morurent dont il avoit amenteües les proescs en son livre ; et por ce commença il ceste derrienne partie. Et quant il l'ot ensemble mise, si l'apela *La Mort le Roi Artu*, por ce que en la fin est escrit comment li rois Artus fu navrez en la bataille de Salebieres et comment il se partie de Girflet qui si longuement li fist compaignie que après lui ne fu nus hom qui le veïst vivant. Si commence mestres Gautiers en tel maniere ceste derrienne partie<sup>24</sup>.

Si se test ore atant mestre Gautiers Map de l'*Estoire de Lancelot*, car bien a tout mené a fin selonc les choses qui en avindrent, et fenist ci son livre si outreement que après ce n'en porroit nus riens conter qui n'en mentist de toutes choses<sup>25</sup>.

Ces deux derniers exemples nous paraissent particulièrement intéressants à étudier dans la mesure où l'on perçoit à quel point les différents livres (romans indépendants ou cycles) s'interpénètrent : si *La Mort Artu* n'apparaît tout d'abord que comme une

---

<sup>21</sup> Emmanuèle Baumgartner, « 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).

<sup>22</sup> *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, p. 210-220.

<sup>23</sup> *Lancelot en prose*, tome VI, p. 244.

<sup>24</sup> *La Mort le roi Artu*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>25</sup> *La Mort le roi Artu*, *op. cit.*, p. 263.



partie, la *Queste* est désignée comme un *livre*. Enfin, alors que le cycle tout entier s'achève, c'est lui, en tant qu'*Estoire de Lancelot*, qui est présenté comme un *livre*, à moins qu'il ne s'agisse que du roman de *La Mort Artu*, le texte présentant une ambiguïté grammaticale particulièrement intéressante ici : la langue elle-même semble montrer à quel point la notion de livre fonctionne par série d'emboîtements aux frontières floues.

Ce phénomène se complexifie d'autant que l'artiste d'un manuscrit n'est pas le seul poète. En effet, il faut prendre en compte la dimension picturale amenée par les enluminures dans le cas de manuscrits particulièrement luxueux. Une enluminure, au-delà de l'illustration et de la somptuosité qu'elle apporte à l'objet livre, est un véritable commentaire du texte. L'espace matériel du livre devient alors interprétatif. Ainsi, les enluminures rendent-elles compte des phénomènes d'intertextualité que nous avons relevés et parlent aussi de l'espace du livre en tant que fiction et motifs transmissibles. Nous pouvons prendre comme exemple Guenièvre et Yseut, personnages qui se sont mutuellement influencés jusqu'à leur cohabitation dans le *Tristan en prose* où elles peuvent être ressenties comme des doubles<sup>26</sup>. Cette relation particulière est mise en valeur par les miniatures où, certainement grâce à l'utilisation de patrons, Guenièvre et Yseut sont interchangeable<sup>27</sup>.

Par ailleurs, selon Emmanuèle Baumgartner, l'enluminure qui ouvre le manuscrit 648 de Chantilly explique le projet d'écriture, à l'instar d'un prologue en image :

[...] 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 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>28</sup>.

Les enluminures déterminent une lecture particulière, faisant du livre un lieu de dialogue entre le texte et les images, entre le poète et l'enlumineur, l'enlumineur et le lecteur ; elles sont la trace d'une exégèse du texte différente et complémentaire de

---

<sup>26</sup> Nous nous permettons sur ce point de renvoyer à notre thèse : Adeline Richard, *Amour et passe amour, Lancelot-Guenièvre, Tristan-Yseut dans le Lancelot en prose et le Tristan en prose, étude comparative*, thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Aix-Marseille I, formation doctorale Lettres et Arts, présentée et soutenue publiquement le 19 décembre 2003 sous la direction de Madame le Professeur Chantal Connochie-Bourgne.

<sup>27</sup> Il s'agit des enluminures figurant dans le manuscrit 645-7 (315-7) du Musée Condé, Chantilly, enluminé par Éverard d'Espinques en 1480. Yseut, dans le premier volume, porte une coiffure noire ; en revanche, à partir du second volume, la coiffure disparaît, révélant enfin une merveilleuse blondeur, figurée par des traits d'or dans les cheveux — mais elle est alors interchangeable avec Guenièvre, représentée de la même façon, dès sa première apparition, au tournoi du château des Pucelles (volume II, folio 59). Yseut, au folio 89, puis un folio non numéroté, entre les f°234 et 235, devient tout à fait interchangeable avec Guenièvre.

<sup>28</sup> 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.

celle du copiste et qui la complète en complétant les blancs laissés sur le parchemin par ce dernier. L'espace matériel du livre en tant qu'espace interprétatif est à nouveau espace d'écriture collective.

Tous les romans, ainsi que l'ensemble, du cycle se présentent comme de véritables lieux, et obligent le lecteur à passer par des seuils pour entrer et sortir de chaque ensemble, seuils qui sont des lieux de mise en scène de l'auteur et de sa poétique. Celle-ci se traduit notamment au niveau de la fiction par diverses mises en abyme spatiales de la construction et de l'écriture de ces romans.

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 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'Yseut ; 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>29</sup>.

---

<sup>29</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 229.

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, à travers un prénom synonyme de tristesse. 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>30</sup> ou d'une amoureuse éconduite<sup>31</sup>. Dès sa naissance, la relation de Tristan à la femme est présentée comme profondément mortifère et 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>32</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 alors que *celi jor meïsmes que fu nez Tristanz, avint il que li rois d'Irlande demanda le treü*<sup>33</sup> :

[...] Et se vos n'avez cuer ne hardiece de ce faire, lessiez la corone, se verroiz s'il vendra avant quelque preudome qui bien osera emprendre de deffendre le treü encontre ces d'Yrlande<sup>34</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. De la même manière, la naissance de Tristan entraîne la mort d'une femme, sa mère, et il entraînera Yseut

<sup>30</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 244 et suivants.

<sup>31</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 263 et suivants.

<sup>32</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 141.

<sup>33</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 240.

<sup>34</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 241.

dans son agonie. Ses *enfances* préfigurent sa vie et sa fin, révélant une construction circulaire.

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>35</sup> de la Fortune, et donc associé comme elle à sa roue : il *degiete [un sien sergent], or le debote*<sup>36</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 *envoisiez*<sup>37</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 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>38</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 :

Et de toutes ces flors, ferai je une corone a mon grant livre, en tel maniere que li livres de monsoingnour Lucas de Gant et de maistre Gautier Map et de mon soingnour Robert de Berron [...] s'acourderont au mien livre et li miens s'acordera en meintes choses as lours<sup>39</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*.

---

<sup>35</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

<sup>36</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

<sup>37</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, prologue.

<sup>38</sup> Nous remontons sur ce point plus loin qu'Emmanuèle Baumgartner, « Quelques réflexions sur le motif des *Enfances* dans les cycles en prose du XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Perspectives médiévales*, n°3, octobre 1977, p. 60 : « Ce processus d'extension dans le passé jusqu'à ce *terminus a quo* absolu qu'est la Passion, a comme corollaire la volonté d'achever l'histoire des héros et, avec eux, celle du monde arthurien. En écho au roman des origines, tous les cycles en prose, le *Lancelot Graal* bien sûr mais aussi le *Tristan en prose*, le *Didot-Perceval*, le *Perlesvaus* etc. s'achèvent avec la disparition plus ou moins catastrophique du monde arthurien. Tentative manifeste, semble-t-il, de créer et de présenter au lecteur une histoire totale de l'univers arthurien, une sorte de somme arthurienne. « L'amplification biographique » serait ainsi le signe d'une volonté de conclusion et de complétude. » Nous reculons ce *terminus a quo* à la Genèse en faisant référence à la *Queste del Saint Graal* qui raconte la légende de l'arbre de vie au Paradis terrestre, (*La Queste del Saint Graal*, p. 210-220).

<sup>39</sup> Texte cité d'après le 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 », *op. cit.*, p. 89.

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>40</sup>. La perfection de la forme poétique témoigne de la volonté d'achèvement inhérente à tout projet de somme historique et littéraire.

---

<sup>40</sup> 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, deuxième 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. Pour Pythagore, « la sphère est le plus beau des solides, le cercle la plus belle des figures planes » et Empédocle déclarait que « l'être primordial est une sphère heureuse de sa solitude circulaire. » Pour Platon également le cercle est la plus belle des figures ; il est sensible à la musique des sphères, les sphères concentriques sur lesquelles évoluent les planètes. Au Moyen Age, on compare parfois le monde à un œuf, la terre étant le jaune, le ciel le blanc. [...] L'homme est le résumé parfait en soi de toutes les parties de l'univers : il y a correspondance des fonctions établies entre les sphères avec le rôle physiologique et anatomique des parties du corps. L'image circulaire qui répond de la façon la plus adéquate à la correspondance entre l'homme et l'univers, c'est le Christ au Tétramorphe, sur le triple plan du Christ, de Dieu, de l'homme. [...] 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 .IIII. ELIMENT SONT ESTABLI. En ce fu nature bien porveant quant ele fist l'orbe tout reont, car nule chose puet estre si fermement serree en soi meismes comme cele ki est reonde. Raison porquoi et coment : garde ces carpentiers ki font ces tonniaus et cuves, k'il ne les poroient en autre maniere former ne joindre se par reondesce non. Neis une voute, quant l'en le fait en une maison u un pont, covient k'il soit fermé par son reont, non mie par lonc ne par lé ne en nule autre forme. D'autre part il n'est nule forme ki puisse tant de chose tenir ne porprendre con cele ki est reonde. Raison coment : il ne sera ja nus si soutil mestres ki de tant de merien seust faire un vaissel lonc u quarré ou d'autre forme ou l'en peust metre tant de vin d'assés comme en un tonel reont. D'autre part il n'est nule autre figure ki soit si atorné a movoir et atornoier comme la reonde. Et il covient ke le ciel et le firmament se tornent et muevent tozjors ; et s'il ne fust reont, quant il se tornoie il covendrait a fine force k'il revenist a autre point ke au premier dont il estoit esmeus. D'autre part covient il a fine force que li orbis soit toz plains dedens soi, si ke l'une chose sousteigne l'autre, car sans soustenement ne poroient il estre mie. Et se ce fust que li mondes eust forme longue ou quarree, il ne poroit iestre toz plains, ains li covendrait estre vuides en aucune part, et ce ne puet pas estre. Par ces et par maintes autres raisons covient ausi come par nécessité que li orbis eust forme et figure toute reonde, et que totes choses ki sont recloses dedens lui i fuissent mises et establies reondement, en tel maniere ke l'une environne l'autre et l'enclot dedens soi si igaument, et si adroit, k'ele n'i atouche plus d'une part ke d'autre. Por ce poés vous entendre ke la terre est tote reonde, et autresi son li autre eliment ki s'entretiennent en ceste maniere [...].*

D'ailleurs, cette idée du roman microcosme était déjà présente dans les manuscrits cycliques du *Lancelot*, quoique de manière moins flagrante, comme le remarque Emmanuèle Baumgartner :

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<sup>41</sup>.

La représentation géométrique que l'on peut faire de la somme romanesque en fait un espace microcosmique de l'*orbis terrarum*.

Ainsi, le poète n'est plus seulement l'*artifex* qui reproduit la Création, à l'instar de la Nature qui produit les êtres en fonction du patron fourni par la Création divine (qui fonctionne alors un peu à l'image du monde des idées platoniciennes), mais un véritable démiurge : il crée un microcosme dont les espaces multiples et enchevêtrés en une succession de mises en abyme deviennent à leur tour mises en abyme du macrocosme universel.

Pour autant, le poète n'est pas jaloux de ce pouvoir. Il est prêt à le partager avec un lecteur à son image, un lecteur clerc. Le roman en prose témoigne d'un état de l'histoire où la littérature devient de plus en plus un objet de lecture, et non plus d'écoute, bien que l'on se fasse encore lire des romans. Son écriture, très complexe du fait de l'entrelacement, prend une apparence digressive qui partage le public en deux parties, chacune trouvant un intérêt différent dans la somme arthurienne. Une partie de ce public continue de se faire lire le texte, ce qui implique qu'il est impossible de revenir en arrière sur ce dernier : l'auditeur est pris dans le cours de l'histoire et, lorsque celle-ci tend vers la digression ou y bascule franchement, le texte garde son aspect de forêt foisonnante et désordonnée. Il correspond au désir d'un certain public de trouver dans la littérature arthurienne des aventures « vaines et plaisantes », et au prologue de Luce del Gat, qui veut

Translater [...] le grant livre del latin [...] car ce seroit une chose que volentiers orroient povre et riche, puisqu'il eüssent volenté *d'escouter et d'entendre* beles aventures et plesanz<sup>42</sup>.

Le second public lit le texte, peut y revenir au besoin pour en comprendre les subtilités et le complexe tissage de correspondances : c'est le public de clercs auquel correspond le projet du poète Hélie de Borron d'écrire un livre-couronne où tout *s'acorde*.

En faisant du livre un espace interprétatif, l'auteur introduit une dimension verticale d'épaisseur, et l'on retrouve la conception médiévale de la lecture par strates successives, qui part du sens littéral pour parvenir jusqu'au symbolique et à l'anagogique. Le feuilletage du sens se conçoit à l'image des feuillets du manuscrit, que l'on décode jusqu'à ce que sa lecture, au stade anagogique permette le décodage du grand livre du monde, d'un espace désormais illimité. Les différents livres forment des successions de mises en abyme pour former un livre miroir aux facettes infinies ; c'est ce que semble souligner l'enlumineur qui a placé une représentation du livre qu'il

---

<sup>41</sup> Emmanuèle Baumgartner, « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », *op. cit.* p. 440.

<sup>42</sup> *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, p. 39.

illustre dans sa miniature liminaire du *Tristan* et qu'a étudiée Emmanuèle Baumgartner :

[...] 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>43</sup>.

Dans cet exemple qui met en jeu une multitude d'acteurs, le poète originel, le copiste, l'enlumineur et même le lecteur, se dessine l'idée d'un *artifex* à la fois un et multiple, un démiurge en plusieurs personnes, une entité indicible et indivisible à l'image de Dieu même, en laquelle s'abolit finalement l'espace, parce qu'il contient tous les espaces.

---

<sup>43</sup> Emmanuèle Baumgartner, « La « première page » dans les manuscrits du *Tristan en prose* », *op. cit.* p. 440.